

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo**

**Marília Andrade Pereira**

**CONTRIBUIÇÕES AO CAMPO CULTURAL:  
experienciações atualizadas da museologia e a práxis dos museus  
de Congonhas e de Formiga**

Belo Horizonte

2018

**MARÍLIA ANDRADE PEREIRA**

**CONTRIBUIÇÕES AO CAMPO CULTURAL:  
experienciações da museologia atualizadas e a práxis dos museus  
de Congonhas e de Formiga**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Celina Borges Lemos

Área de Concentração: Teoria, Produção e Experiência do Espaço.

Belo Horizonte  
2018

### FICHA CATALOGRÁFICA

P436c

PEREIRA, Marília Andrade.

Contribuições ao campo cultural [manuscrito] : experiências da museologia atualizadas e a práxis dos museus de Congonhas e de Formiga / Marília Andrade Pereira. - 2018.

141 f. : il.

Orientadora: Celina Borges Lemos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Patrimônio histórico - Teses. 2. Patrimônio cultural - Teses. 3. Museologia - Teses. 4. Museu de Congonhas (Congonhas, MG) - Teses. 5. Museu Histórico Municipal Francisco Fonseca (Formiga, MG) - Teses. I. LEMOS, Celina Borges. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 350.85

Ficha catalográfica: Biblioteca Raffaello Berti, Escola de Arquitetura/UFMG

Dissertação defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo - NPGAU  
– da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, e aprovada em 23 de março  
de 2018 pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. Celina Borges Lemos (Orientadora-EA-UFMG) Celina Borges Lemos

Prof. Dr. André Guilherme Dornelles Dangelo (EA-UFMG) André Guilherme Dornelles Dangelo

Profa. Dra. Patrícia Thomé Junqueira Schettino (UFOP) Patrícia Ignês Junqueira Schettino

Aos meus eternos apoiadores  
incondicionais: meu marido Arthur,  
amor da minha vida; e Shirley, minha  
mãe querida, meu tesouro e luz da  
minha vida.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à possibilidade de percorrer este caminho profissional e pessoal e, através dele, à possibilidade de percepção, de conhecimento e de ressignificação de mim e de mim em relação aos outros e ao mundo - agradeço à oportunidade deste movimento para a vida.

Agradeço a todos que diretamente ou indiretamente contribuíram para a conclusão da pesquisa. Até mesmo às dificuldades devo agradecer, pois devido a elas me fortaleci.

Ao amor, carinho, compreensão e segurança do meu marido Arthur. Te amo!

Ao exemplo, carinho e fortaleza de minha mãe.

À minha orientadora Dra. Celina Borges pela oportunidade de crescimento profissional, pessoal e pelo apoio de anos.

Ao Sérgio Rodrigo e Fabíola Oliveira Cagnoni, ao Valdeir Aparecido Silvestre Santos, mediador, à Eliane Gouveia, fotógrafa, à coordenadora do Museu da Imagem e Memória, Valdinéia Horta da Silva, os quais me abriram as portas do Museu de Congonhas e com muito profissionalismo e atenção me acolheram.

Ao Secretário de Cultura, Aluísio Veloso (*in memoriam*), ao Gervano Silva, coordenador do Museu Histórico Municipal Francisco Fonseca.

À Cândida Emília pela revisão de texto.

Ao curso de Museologia da UFMG.

Aos colegas de trabalho do IEPHA pelo incentivo. À Soraia Farias pelo apoio; à Michele Arroyo pela oportunidade de trabalho; ao Thiago Botelho e Clarice Murta, pelo companheirismo; e ao Ramón Vieira Santos, pela gentileza das informações preciosas dos últimos momentos.

À tia Rita Salazar e à minha sogra Albertina Salazar pelo contato com o universo simbólico do Museu Francisco Fonseca.

À minha querida amiga artista plástica Sheila Cabral, por ter me acolhido com tanto carinho.

Aos meus “pequeninos de pêlo”, minha gata companheira “Marfim” (*in memoriam*) e cachorros, “Negão” e “Téo” (*in memoriam*), pela alegria e lealdade.

Em fim ... a Deus, pela vida!

*Museo, pues, como sede y campo de pruebas de reflexiones sobre la temporalidad, la identidad y la alteridade (HUYSSÉN, 1995, p.58)*

## RESUMO

Esta pesquisa tem como foco principal a práxis e as reflexões museológicas integradas à patrimonialização. Seu objetivo principal é investigar as atualizações de práxis e reflexões a fim de contribuir para o conhecimento do fenômeno museu, que inclui formas tangíveis diversas, expressões culturais, material e imaterial, e sua relação com o sujeito, de modo a sublinhar seu potencial de referencial cultural. Nesse sentido, a investigação também visa à atualização do conceito de museus e a ampliação das discussões sobre seus papéis e propósitos em locais como os municípios de Formiga e Congonha, ambos em Minas Gerais. A partir da noção do museu como fenômeno, investigou-se nos museus referenciais da pesquisa, Museu de Congonhas e Museu Municipal Histórico Francisco Fonseca, os conceitos museológicos adotados e seus respectivos contextos de criação. O arcabouço teórico da museologia, concomitante às reflexões, conceitos, recortes patrimoniais, narrativas e atuações dessas instituições, indicou que a atuação dos museus contemporâneos está cada vez mais focada na experiência museológica e na relação entre sujeito e acervo. Também se concluiu que a heterogeneidade de acervo nos pequenos museus históricos municipais, como o Francisco Fonseca, não é mero acúmulo de objetos sem utilização. Esse acervo se configura como chave na abertura do museu, não sendo, portanto, apresentado como problema. Narrativas que contribuam para a construção da percepção da realidade (re)apresentada pelos objetos configuram-se como exercício crítico de pensar e de apresentar questões atuais das localidades. De tal modo, a função de pesquisa nos museus vai além das informações objetivas, históricas e de reapresentação da memória dos objetos. O museu cumpre, nesse sentido, a importante função de entender a emoção nos objetos, nos visitantes, na equipe e em suas relações. Os estudos também apontaram que, a partir do fortalecimento do sujeito, os museus locais também contribuem para o bem-estar, a saúde e para a integralidade da experiência do sujeito, por meio da sua atuação integrada e da ampliação do domínio patrimonial. A experiência museológica pode constituir-se como criação de um campo mental para a percepção do sujeito em relação ao espaço, ao mundo e ao tempo vividos.

Palavras-chave: Patrimônio histórico cultural, Museologia, Museu.

## **ABSTRACT**

This research has as focus the praxis and the museological reflections integrated to the patrimonialization. Its main objective is to investigate the updates of praxis and reflections in order to contribute to the knowledge of the museum phenomenon, which includes diverse tangible forms, cultural, material and immaterial expressions, and its relation with the subject, in order to underline its potential of reference cultural. In this sense, the research also aims at updating the concept of museums and expanding discussions about their roles and purposes in places such as the municipalities of Formiga and Congonhas, Minas Gerais state. From the notion of the museum as a phenomenon, the museological concepts adopted and their respective creation contexts were investigated in the reference museums of the research, Congonhas Museum and Francisco Fonseca Historical Municipal Museum. The theoretical framework of museology concomitant with the reflections, concepts, patrimonial cuts, narratives and performances of these institutions indicated that the performance of contemporary museums is increasingly focused on the museological experience and the relation of the subject to the collection. It was also concluded that the heterogeneity of the collection in the small historical municipal museums like the Francisco Fonseca, is not mere accumulation of objects without use. This collection is configured as a key to the museum's opening rather than as a problem. Narratives that contribute to the construction of the perception of reality (re) presented by the objects constitute a critical exercise in thinking and presenting current issues of localities. Thus, the function of research in museums goes beyond the objective information, historical and re-presentation of the memory of objects. The museum fulfills, in this sense, the important function of understanding emotion in objects, in visitors, in the team and in their relationships. The studies also pointed out that from the strengthening of the subject, that local museums also contribute to the well-being, health and to the integrality of the subject's experience through its integrated action and the expansion of the patrimonial domain. The museological experience can be constituted as creation of a mental field for the perception of the subject in relation to the space, world and time lived.

Keywords: Cultural heritage, Museology, Museum.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Museu da Imagem e Memória .....	50
FIGURA 2 - Folder <i>Prosa Na Janela</i> .....	51
FIGURA 3 - Joia da coleção <i>Congonhas</i> .....	52
FIGURA 4 - Santuário do Bom Jesus de Matosinhos .....	55
FIGURA 5 - Alameda Cidade Matosinhos de Portugal.....	55
FIGURA 6 - Museu de Congonhas.....	56
FIGURA 7 – Reunião e exposições no auditório/espço .....	57
FIGURA 8 – Peça Encenada No Anfiteatro Ao Ar Livre .....	58
FIGURA 9 - Sala dos Milagres .....	59
FIGURA 10 - Sala Dos Milagres.....	59
FIGURA 11 - Ex-voto Nossa Senhora de Nazaré .....	60
FIGURA 12 - <i>Ex-voto</i> São Francisco de Assis. ....	61
FIGURA 13 – Vista aérea do Museu de Congonhas e Santuário.....	62
FIGURA 14 - Folder informativo Museu de Congonhas .....	62
FIGURA 15 - Saguão principal/recepção .....	64
FIGURA 16 - Painel do eixo devocional .....	65
FIGURA 17 - Sala de exposição permanente .....	65
FIGURA 18 - O Santuário e a Paisagem.....	67
FIGURA 19 - Maquete do Sítio com as capelas do Santuário .....	67
FIGURA 20 - Maquete e projeção dos elementos do sítio .....	68
FIGURA 21 - Expositor artes e ofícios .....	68
FIGURA 22 - Painel Artes e Ofícios .....	69
FIGURA 23 – Painéis “Artes e ofícios” e “A Igreja como obra de arte” .....	70
FIGURA 24 – Artes e ofícios .....	70
FIGURA 25 – Instrumentos das artes e ofícios. ....	71
FIGURA 26 - Sala da coleção Márcia Moura de Castro.....	72
FIGURA 27 - Sala da coleção Márcia Moura de Castro.....	72
FIGURA 28 - Ex-voto da coleção Márcia Moura de Castro.....	73
FIGURA 29 – Réplica em gesso e pedra da escultura de Aleijadinho “Joel” .....	74
FIGURA 30 – Painel Reconquista de Congonhas.....	75
FIGURA 31 - Localização da estação ferroviária de Formiga e imediações .....	77
FIGURA 32 - Museu Histórico Francisco Fonseca na Estação Ferroviária.....	78

FIGURA 33 - Barracão da reserva técnica do Museu Histórico Francisco Fonseca	.78
FIGURA 34 - Estação Ferroviária e Vagão	80
FIGURA 35 - Casa do Engenheiro de Formigafa	80
FIGURA 36 - Sala de exposição permanente	81
FIGURA 37 - Hall de entrada da sala de exposição permanente	83
FIGURA 38 - Brasão municipal de Formiga	84
FIGURA 39 - Lei 1443/1982 – Museu Histórico e Geográfico de Formiga	84
FIGURA 40 - Mapa Ilustrativo do Município de Formiga - 1900 a 1930, 2017	85
FIGURA 41 - Sequencia de temas: tema-segurança, tema-escrita-comércio, tema- água, tema-mineralogia, tema-obra de arte	86
FIGURA 42 - Tema segurança, Cofre da Coletoria Estadual de Formiga	86
FIGURA 43 - Tema segurança, Cofre da Prefeitura	87
FIGURA 44 - Tema escrita e comércio, caixa registradora e mimeógrafo	87
FIGURA 45 - Tema água, Bombas d' água	88
FIGURA 46 - Tema mineralogia, expositor doado por professor da UNIFOR	89
FIGURA 47 - Tema obra de arte: esculturas e maquete da estação	89
FIGURA 48 - Bonecos da Fábrica de Bebês da temática específica	90
FIGURA 49 - Fôrmas das peças dos bonecos da temática específica	90
FIGURA 50 - Bonecos de papelão da temática específica	91
FIGURA 51 – Balança e relógio da temática aferição de tempo e energia	91
FIGURA 52 – Amperímetro e relógio da temática aferição de tempo e energia	92
FIGURA 53 – Lâmpadas e lampiões da temática iluminação	92
FIGURA 54 – Lampiões e luminárias da temática iluminação	93
FIGURA 55 - Tema religiosidade	93
FIGURA 56 - Tema religiosidade	93
FIGURA 57 - Porta-retrato de acrílico bisotado com a imagem de São Camilo – santo devocional	94
FIGURA 58 - Santos devocionais de cabeceira	95
FIGURA 59 - Tema comunicação e fotografias, ampliador e redutor elétrico	95
FOTO 60 - Tema música	96
FIGURA 61 - Tema tecelagem, carda e moda nos anos 1960	96
FIGURA 62 - Tema-artesanato – coleção Sra. Rita de Araújo Seixas	97
FIGURA 63 - Cena de baile, Coleção Sra. Rita de Araújo Seixas	98
FIGURA 64 - Miniatura de residência, Coleção Sra. Rita de Araújo Seixas	98

FIGURA 65 - Cena bucólica, Coleção Sra. Rita de Araújo Seixas .....	99
FIGURA 66 - Miniatura de residência, Coleção Sra. Rita de Araújo Seixas.....	99
FIGURA 67 - Tema-Mobiliário .....	100
FIGURA 68 - Sala de exposição do museu.....	100
FIGURA 69 - Tema Cinema – retroprojeto do Cine Glória.....	101
FIGURA 70 - Instrumentos musicais .....	101
FIGURA 71 - Temática específica-vestimentas militares .....	102
FIGURA 72 - Vagão ferroviário, vistas interna e externa .....	103
FIGURA 73 - Museu de Congonhas.....	108

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

AMEG - Associação dos Municípios da Microrregião do Médio Rio Grande

CNPQ - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

EFOM - Estrada de Ferro Oeste de Minas

FCA - Ferrovia Centro Atlântica S.A.

FUMCULT - Fundação Municipal de Cultura, Lazer e Turismo

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

ICMS Patrimônio Cultural - Imposto Sobre Circulação de Mercadorias e Prestação de Serviços Critério Patrimônio Cultural

ICOM – The International Council of Museums

ICOFOM - International Committee for Museology

UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MDF - *Medium Density Fiberboard*

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UNIFOR - Centro Universitário de Formiga

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>2 CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS PARA MUSEUS CONTEMPORÂNEOS - OS CASOS DOS MUSEUS DE CONGONHAS E DE FRANCISCO FONSECA .....</b>	<b>34</b>
<b>2.1 Funções de representação .....</b>	<b>37</b>
<b>2.2 Tempo histórico e museus .....</b>	<b>41</b>
2.1.1 Experiências do tempo.....	42
2.1.2 Memória .....	44
<b>3 O ESTADO DA ARTE DO MUSEU DE CONGONHAS E MUSEU HISTÓRICO MUNICIPAL FRANCISCO FONSECA – NHONHÔ FONSECA .....</b>	<b>47</b>
<b>3.1 Museu de Congonhas.....</b>	<b>47</b>
3.1.1 A narrativa museográfica no Museu de Congonhas .....	63
<b>3.2 Museu Histórico Municipal de Formiga – Francisco Fonseca.....</b>	<b>76</b>
3.2.1 A narrativa do Museu Histórico Municipal Francisco Fonseca .....	82
<b>3.3 Complexidade artística, territorial e simbólica da arquitetura.....</b>	<b>104</b>
3.3.1 Complexidade artística, territorial e simbólica da arquitetura ferroviária .	108
<b>4 O QUE ESTES MUSEUS PODEM FAZER PARA A CULTURA LOCAL.....</b>	<b>114</b>
<b>4.1 A realidade dos museus e a aplicação dos pressupostos teóricos e metodológicos da museologia .....</b>	<b>114</b>
4.1.1 Museus de história .....	114
4.1.2 A narrativa histórica no museu – conhecimento, memória e representação .....	118
<b>4.2 Atualizações à luz das reflexões museológicas contemporâneas e contribuições práticas para a análise crítica .....</b>	<b>124</b>

<b>5 CONCLUSÃO .....</b>	<b>128</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>133</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A elaboração desta dissertação é fruto de amadurecimento de ideias e inquietações da autora, atribuídas à questão do patrimônio histórico cultural e sua preservação no âmbito municipal, ao longo da carreira profissional como arquiteta e pesquisadora. Os anos 2010-2012 de atuação como arquiteta na Associação dos Municípios da Microrregião do Médio Rio Grande (AMEG) propiciaram contato com cerca de 15 municípios, por meio da Coordenadoria da Câmara Técnica de Cultura Regional e, assim, configuraram uma realidade regional a explorar.

Outros trabalhos projetuais relacionados à identidade, ao patrimônio, à cultura, à paisagem urbana e seus significados para as comunidades, foram realizados pontualmente para alguns municípios. Como funcionária pública no cargo de arquiteta da Prefeitura de São Sebastião do Paraíso/MG, no Departamento de Cultura, atividades voltadas à preservação do patrimônio cultural edificado, patrimônio cultural imaterial e a requalificação do museu local “Museu Histórico Municipal Napoleão Joele”, inauguram o contato com o campo museal.

Cabe aqui distinguir alguns conceitos balizadores sobre o campo museal:

O questionamento crítico e teórico do campo museal é a museologia, enquanto que o seu aspecto prático é designado como museografia. Para cada um desses termos não existe apenas uma, mas várias definições que se transformaram com o passar do tempo. (DESVALLÈES, 2013, p.22)

Na pesquisa realizada, a palavra museal, que mais está de acordo com esta dissertação, apresenta atualmente duas acepções, segundo Desvallèes, em *Conceitos-chave de museologia*. Como adjetivo, a palavra “museal” qualifica tudo o que é relativo ao museu; e como substantivo,

[. . .] ‘o museal’ designa o campo de referência no qual se desenvolvem não apenas a criação, a realização e o funcionamento da instituição “museu”, mas também a reflexão sobre seus fundamentos e questões. Esse campo de referência se caracteriza pela especificidade de sua abordagem e determina um ponto de vista sobre a realidade. (DESVALLÈES, 2013, p.54)

Neste contexto, considerar algo sob o ângulo museal é, por exemplo, perguntar se é possível o conservar para o expor a um público. A museologia pode, portanto, ser definida como “o conjunto de tentativas de teorização ou de reflexão

crítica sobre o campo museal, ou ainda como a ética ou a filosofia do museal.” (DESVALLÈES, 2013, p.54)

Na prática, as publicações institucionais de órgãos como Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA), paralelamente ao arcabouço teórico-metodológico adquirido na especialização Revitalização Urbana e Arquitetônica da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), referendaram as atividades profissionais mencionadas. Pude perceber, assim, que a conservação do patrimônio histórico e cultural, por meio dos métodos voltados ao meio ambiente, construída com planejamento urbano, tombamentos, inventários, áreas de preservação, dentre outros, encontrou resistência nos campos de forças de atuação locais.

Deparamo-nos com o paradigma do desenvolvimento urbano, com pressões políticas, com especulações imobiliárias, com desconhecimento e com preparo inadequado do setor público e dos conselheiros municipais do patrimônio histórico e cultural. Estas questões, somadas à cultura do consumo e à efemeridade da vida cotidiana, contribuíram para o senso comum que privilegia a propriedade particular em detrimento da função social do patrimônio histórico. Observamos também que ações de conscientização, através da educação patrimonial dirigidas a crianças e adolescentes, mobilizaram a sociedade e trabalharam a cultura e a identidade na formação de base desse público alvo. No entanto, os frutos deste trabalho serão colhidos apenas num futuro distante.

A atuação no cargo de arquiteta do IEPHA e as pesquisas desenvolvidas para a elaboração de dossiês de tombamento também ratificam os indícios para a definição do tema pesquisado na dissertação aqui apresentada. Estes são configurados por indagações como: de que maneira podemos abordar a questão da memória, identidade, patrimônio e sua vivência pelo maior tempo possível, que não seja pelo enfoque concreto das políticas públicas urbanas e do planejamento estratégico? Como recriar e fortalecer a memória e a conservação do patrimônio local, que não seja apenas pelo viés da metodologia do ICMS Patrimônio Cultural, utilizada nas descentralizações das ações do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA) e pelos tombamentos? Como criar aberturas para uma comunidade trabalhar a memória e a identidade cultural, visando ao engajamento em reflexões críticas acerca de sua história e

cotidiano, a fim de projetar seus atos de conservação, defesa e (re)construção do imaginário social?

Além dos inúmeros problemas e paradoxos que existem no campo do patrimônio histórico cultural, que constituem a motivação deste trabalho, constatou-se no senso comum um entrave na percepção da essência da valoração das coisas passíveis de patrimonialidade. As pesquisas sobre a historiografia dos monumentos históricos remontam ao século XVIII na Europa, quando discussões, estudos e reflexões acerca do patrimônio histórico cultural e da memória surgem no contexto da revolução industrial. Importante mencionar que esta constitui marco divisor irremediável em relação ao movimento histórico.

Segundo Choay (2001, p.135), “[. . .] Escritores, intelectuais e artistas foram mobilizados por uma outra força: pela tomada de consciência de uma mudança de tempo histórico, de uma ruptura traumática do tempo”. A revolução configura tanto uma transformação objetiva quanto subjetiva, respectivamente, através da instituição do urbano e do desenvolvimento do capitalismo; e através do sujeito sensibilizado pela modernidade e pelas ambiguidades intrínsecas.

As transformações que ocorreram advindas da revolução industrial e também da revolução francesa apontavam um futuro promissor; mas também geraram ruptura na relação do sujeito com o tempo passado, na medida em que instituíram novos modos de habitar, de higienizar, novidades estas que substituíam a todo tempo os afazeres cotidianos, bem como novas edificações e padrões de comportamento. Essas transformações foram catalizadoras do processo de sensação imanente de perda e de substituição, e, em última instância, constituíram uma modernidade dialética que trouxe a nostalgia<sup>1</sup> traduzida em romantismo.

Conseqüentemente, com a modernidade, surgia a dificuldade em resolver o problema da memória. Figuram nesse quadro personagens como o arquiteto Violet le Duc (1814-1879), que se responsabilizou pela divulgação da memória e por pensar na história, em especial, através do estudo do gótico. O arquiteto foi o principal responsável pelo revival do gótico na França,

---

<sup>1</sup> Iniciada na revolução industrial e acirrada na atualidade, pela aceleração das transformações no espaço e tempo, a sensação de perda iminente, vivenciada pelo sujeito, pode ser catalisadora da necessidade constante da memoração e da salvaguarda de vestígios do tempo passado. Em consequência, a nostalgia é uma emoção também presente nos dias atuais e pode ser considerada integral e constitutiva da vida moderna, porque é inevitável mediante as acelerações das mudanças no espaço e tempo, como tais, são dignas de atenção. (SMITH; CAMPBELL, 2015)

[. . .] aprofundou o estudo direto, filológico dos monumentos góticos, investigou os sistemas construtivos e a concepção espacial e de material que implicavam, estabeleceu e aplicou princípios e métodos pra sua conservação e restauração”. E intuiu que o gótico era mais uma linguagem do que um “estilo”. (ARGAN, 1999, p.30).

Portanto, como arquiteto, Le Duc vislumbrou as possibilidades que os novos materiais ofereciam à construção, dentre eles o ferro, além de restituir aos monumentos medievais uma razão de ser na cidade moderna, já que haviam sido desprezados à época como documentos de barbárie. Sua contribuição também se estende à ascendência da arquitetura do ponto de vista técnico, ao provar que os novos materiais poderiam ser aplicados não apenas em pontes, mas em edificações. (ARGAN, 1999)

No século XIX, as transformações na paisagem, por meio da demolição de construções em massa, destruíram “camadas do passado”. Preocupado com esta situação, John Ruskin (1819-1900) atribuía este extermínio da arquitetura como aniquilamento das próprias pessoas, pois considerava as edificações e o estado em que se encontravam resultantes das atitudes e do pensamento de várias gerações da sociedade<sup>2</sup>. De modo que Ruskin se tornou a favor da preservação da própria ruína e, atribulado com a sociedade mecânica se impondo sobre a sociedade do afeto, propôs uma reforma ideológica, ao escrever *As Sete Lâmpadas da Arquitetura*, como um alerta à sociedade sobre a perda de todas as características abstratas do ser humano. Edifícios, castelos, igrejas e monumentos da Idade Média, destruídos ou transformados, ao longo do tempo, também foram lamentados por Vitor Hugo (1802-1885) em *O Corcunda de Notre Dame*, no ano de 1831.

O século XX iniciou-se com a importante questão sobre os valores, através da obra de Alois Riegl (1858-1905) intitulada *O culto moderno dos monumentos*, que distingue a patrimonialidade como construção individual ou coletiva, pela valoração conforme determinadas características atribuídas ao objeto, valores que hora se sobrepõem, e hora se confrontam (RIEGL, 1903)<sup>3</sup>. Contudo, segundo Choay (2001), a visão de Riegl sobre os valores do monumento está focada nas qualidades do objeto, que deve ser tratado segundo perspectivas social e filosófica. Valores mais contemporâneos também podem ser acrescentados à

---

<sup>2</sup> John Ruskin foi desenhista, pensador social, dentre outras funções e o principal crítico inglês de arte da era vitoriana.

<sup>3</sup> O austríaco Alois Riegl foi importante historiador de arte, membro da Escola de Arte de Viena e um dos fundadores da historiografia da arte moderna e da história da arte como disciplina.

discussão, como os valores econômico, turístico e cognitivo de um objeto<sup>4</sup>. Para as investigações presentes nesta dissertação, a problemática dos valores que configuram a patrimonialidade das coisas se faz presente na medida em que contribui para a investigação da relação entre sujeito e os objetos, e será desenvolvida nos capítulos posteriores.

A temática da valoração me despertou interesse para a investigação do senso comum em relação aos objetos e às coisas patrimoniáveis. Nesse caso, as reflexões sobre o senso comum calcado em falsa consciência estética, histórica e no *gosto*<sup>5</sup> sugerem que a dimensão imaterial dos acervos patrimoniais municipais possa ser definida pelas qualidades geniais da estética, como forma adjetivada do *belo*, e pela genialidade de suas histórias como simples descrições do passado. O senso comum em relação aos objetos e às coisas patrimoniáveis se apresenta ausente de reflexão acerca das experiências do sujeito em relação às coisas vinculadas ao cotidiano da vida e em relação ao seu verdadeiro sentido (CARSALADE, 2007). Essas reflexões teóricas são permeadas pelo caráter fenomênico e podem contribuir para a investigação do sentido dos acervos patrimoniais e das coisas como referenciais culturais locais.

A transversalidade do tema patrimônio cultural me permitiu contato com outras disciplinas acadêmicas, como a museologia, que agregou suporte teórico à pesquisa da dissertação, enfatizando a ideia de que os museus municipais constituem importantes ferramentas mediadoras. O trabalho desenvolvido investiga, portanto, as questões museais atuais, integradas à patrimonialidade no contexto das cidades mineiras de porte médio, como Formiga e Congonhas. Haja vista que se as sociedades se fazem representar através do museu, este constitui importante instrumento para o desenvolvimento de questões referentes às experiências do sujeito nessas cidades. A experiência do sujeito com a realidade que vivencia e constrói permeia o tema da dissertação, que é configurado pelas reflexões museológicas que trabalham o conceito atual do museu e os seus diálogos com a

---

<sup>4</sup> Sobre esses valores contemporâneos, ver Lacerda (2002) e Carsalade (2014).

<sup>5</sup> A respeito da visão fenomenológica existencialista quanto ao senso comum, em relação ao objeto de arte, ver tese de doutorado de Carsalade (2007).

cultura local. Explicou Huyssén (1995, p. 58)<sup>6</sup>: “Museu, pois, como sede e campo de provas de reflexões sobre a temporalidade, a identidade e a alteridade”.

Para situarmos melhor o tema, traçamos uma historiografia sobre museus e lugares de memória. O nascimento do primeiro museu moderno ocorre com a instalação das antiguidades no Capitólio, no ano 1471, cujo objetivo era invocar a glória romana. Assim, o museu nasce sob o signo de uma história na qual o papel principal é o de preservar a memória, aqui, a da grandeza romana (POMIAN, 2004). Todavia, a ideia de museu pressupõe uma *mentalidade* ou *atitude museológica* antes mesmo da materialização de sua instituição. Essa mentalidade pode ser observada desde o século VI a.C, segundo Gregorová (1990). Igualmente, Pomian (2003) remonta o ato colecionista ao Paleolítico, nas cavernas, com mobiliário funerário.

Cumprе mencionar que a ideia fundante da *atitude museológica*, do *ato colecionista* e da *experiência museológica*<sup>7</sup> acompanha a humanidade desde seus primórdios. Coleção e linguagem foram, nesse sentido, utilizadas como forma de expressão e de comunicação, como *atitude museológica* do indivíduo para a realidade, a qual se definiu e aprofundou desde aquele século, paralelamente ao desenvolvimento do conceito, das funções e dos tipos de museus. Gregorová (1990) e Pomian (2003) mencionam que a prática colecionista é anterior ao renascimento.

Os tesouros nos templos e igrejas católicas são atribuídos por Brefe (1998) como costumes da Antiguidade Clássica e da Idade Média. Esses objetos adquiridos por pilhagens de guerras e oferendas preconizam a moda do colecionismo da época moderna. As primeiras coleções renascentistas constituem vestígios da antiguidade greco-romana e compõem o acervo dos “gabinetes de curiosidades e de maravilhas”, cujo gosto pelas curiosidades foi difundido por toda a Europa no século XVII. A “cultura da curiosidade” é superada pelos gabinetes, que passam a ter utilidade atrelada ao meio científico e pedagógico, acompanhando a especialização dos saberes através do pensamento iluminista entre o final do século XVII e o século XVIII.

As coleções artísticas privilegiadas, como escultura e pintura, além das coleções de História Natural, em paralelo a um ordenamento dos objetos

---

<sup>6</sup> Tradução da autora. Texto original: *Museo, pues, como sede y campo de pruebas de reflexiones sobre la temporalidad, la identidad y la alteridad* (HUYSSÉN, 1995, p. 58).

<sup>7</sup> A respeito da experiência museológica ver Soares (2012).

coleccionáveis, iniciam uma tentativa de representação de uma ordem racional do mundo. Sua apresentação se torna especializada e segue a racionalidade do tempo histórico linear ocidental, no século XVIII e, ao que tudo indica, a informação parece ser o objetivo e a forma de sua constituição. Segundo Brefe, o significado da palavra *museu*, atrelado ao conceito da instituição, pode proceder da sua materialização à época do Iluminismo. Na historiografia do museu, a referência mais conhecida de sua acepção é intitulada *Encyclopédie* e remonta ao século XVIII. Nela, “museu” se vincula à instituição mítica de Alexandria, que também foi ligada à arte. A *Encyclopedie* parece ser adaptação do verbete *musée* da *Encyclopedie de Zedler* (1739), que além de definir a acepção de museu no século XVIII com parâmetros na instituição mítica de Alexandria, também remete ao “Gabinete”. Isso pode pressupor que a prática da coleção e da sociabilidade erudita, difundidas no século XVI ao século XVIII tiveram relações estreitas com o “museu”. (BREFE, 1998, p. 294)

Num primeiro momento, a ideia museu se conecta à salvaguarda do conhecimento e se encontra na confluência de conceitos e projetos, como o da *Academia* e o *enciclopedista*, pois reuniram, respectivamente, obras de artes como modelo aos artistas, e ciências e artes num mesmo local de conhecimento. Culturalmente, o museu se tornou moda europeia no século XVIII, principalmente, na Itália e na Alemanha, onde os “Príncipes das Luzes” se interessaram pela construção de novos edifícios, fora dos palácios, para abrigar as suas coleções de arte e os gabinetes de História Natural. (BREFE, 1998).

No século XVIII, após a Revolução Francesa, formam-se padrões de comportamentos culturais em torno das coleções, como as maneiras de exibição e de apresentação. O campo encontra-se preparado para que, no século XIX, ocorram a grande disseminação dos museus e o acesso público à coleção privada. Igualmente, houve experimentação de novas ideias, a partir da Revolução, como exercício de conhecimento rumo à institucionalização do “museu”. Para a fundamentação da construção da instituição-museu e do seu conceito é importante destacar dois aspectos desse momento: a transmissão e a permissão de produção de conhecimento, e o papel dos museus como guardião da memória, que o assemelha muito às bibliotecas.

De fato, há transformações variadas pelas quais passaram, e, ainda, passam tais instituições ao longo do século XX, além da multiplicidade e da abrangência diversificada dos objetos museais selecionados. O corpo teórico das

reflexões museológicas até então existentes, se consolidou e configurou a museologia propriamente dita a partir da década de 1940, com a criação do *The International Council of Museums* (ICOM) em 1948<sup>8</sup>. Igualmente, a partir dos anos 1977, com a criação do Comitê Internacional para a Museologia (ICOFOM). Principalmente após os anos 1980, observam-se várias discussões e um esforço em tornar a museologia em ciência. Essas reflexões museológicas acabaram por ampliar o conceito de museu ao longo do século XX, embora, na práxis e na academia, nem todas as correntes museológicas atuam no esforço de firmar a museologia como ciência.

Desde as complexas discussões patrocinadas pelo ICOFOM, tem-se discutido o objeto de estudo da museologia. As ideias de Gregorová (1990) sobre a mentalidade museológica, com pressupostos na prática da coleção a fim de entender e de interpretar a realidade<sup>9</sup>, fundamentam a discussão realizada nos *Museological Working Papers* (MuWoP)<sup>10</sup>, através do artigo do museólogo tcheco Zybynek Stránsky (1980). Ele adota a ideia *fenômeno museu* como o verdadeiro objeto de estudo da museologia, em que o foco das coleções e do museu-instituição abre espaço para a faceta imaterial das relações entre sujeito e os objetos<sup>11</sup>.

Segundo Soares (2008), o Museu tem um caráter fenomênico; portanto, *os termos* museologia, museografia e teoria dos museus são termos que reportam ao fenômeno museu.

A ideia acima é a que mais se aproxima da definição do museu atual, que é abordada nesta dissertação, ao levar em consideração o caráter fenomênico das relações sociais com as coisas do Museu e a sua capacidade de representar e mediar a realidade vivenciada constituída pelo sujeito. O museu instituição pode se referir às representações do fenômeno museu como forma de abstração, espécie de encenação específica da relação entre o sujeito e a realidade. Ou seja, o museu visto como um sistema que sustenta estratégias de representações do imaginário

---

<sup>8</sup> Sobre a história da museologia e do ICOM e ICOFOM, ver Lorente (2012).

<sup>9</sup> Gregorová (1990) comunga da mesma ideia de Z. Z. Stránsky acerca da concepção do objeto da museologia. O autor inicialmente utilizou a ideia na Tchecoslováquia, define a concepção com objetivo na relação específica do homem com a realidade, numa abordagem filosófica do tema. A autora apresenta três paradigmas advindos dessa relação: “museu e realidade”, “museu e sociedade” e questões terminológicas contrapostas às análises da função do museu.

<sup>10</sup> MuWoP é uma publicação, dos anos 1980, que pretendia discutir a museologia para se criar um fórum mundial de debate no campo.

<sup>11</sup> Zybynek Stránsky (1926-2016) procurou instituir a museologia como ciência, colaborando para o desenvolvimento de um *corpus* teórico, principalmente entre os anos 1960 e 1970.

social, estratégias de visibilidades, formas de ver o mundo, narrativas de um passado; sob determinadas convenções, num campo de forças que submete o visitante a uma imersão temporal<sup>12</sup>. Nesse sentido, o que mais se aproxima do trabalho, dentre tais pesquisas, é o conceito de museu como fenômeno, em que o sujeito pode realizar a experiência museológica.

As discussões teóricas acerca da museologia no final do século XX apontaram para a corrente da *nova museologia*, que refletia as ampliações de conceitos, de certa forma presentes na formação da ideia de museu. As propostas das novas práticas museais territoriais, configuradas a partir da nova museologia e denominadas museus de território ou de sítio, tiveram seus pressupostos nas ideias de preservação integral de Roma por Quatremère de Quincy (1775-1849), que constituem fundamento aos atuais ecomuseus e museus comunitários<sup>13</sup>. Percebe-se que o foco se volta para o sujeito, na mediada em que tais museus visam a trabalhar o território por eles vivenciado, a integração e a cogestão da comunidade, a experiência do seu cotidiano e de sua cultura.

A virada do século XXI fez repensar alguns pressupostos museológicos, paralelamente ao surgimento de novas ideias, que abriram um campo, ainda em formação, que alguns autores convencionaram nomear por *museologia crítica*<sup>14</sup>. O nome surgiu no contexto de renovação de vários campos do saber, a exemplo da antropologia crítica, arqueologia crítica e similar. Há autores que a consideraram como uma continuação da nova museologia. De fato, são correntes análogas, cujo fim social dos museus é prioritário. A museologia crítica é trabalhada, principalmente, nas universidades norte-americanas. Ela dedica-se à análise dos museus com o intuito de produzir impacto na prática como a representação das culturas minoritárias ou periféricas, a impugnação de discursos colonialistas, museografias interativas, dentre outros. (LORENTE, 2012, p.81)

Para a museologia crítica, a ideia de museu extrapola as paredes e os limites que o encerram, ao pensar a relação entre o sujeito, o objeto e a realidade,

---

<sup>12</sup> Para abordagens com essa visão teórica ver Moreno (2009) e Guimarães (2002).

<sup>13</sup> Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy destacou-se como arqueólogo francês e teórico da arquitetura, além de filósofo e crítico de arte.

<sup>14</sup> O conceito central da museologia crítica pode ser definido como o entendimento dos museus como parte de um processo de produção cultural que opera em um sistema influenciado por recursos, poder e sistemas culturalmente simbólicos, através dos quais as pessoas se definem. (TEATHER, 2000)

nas questões do museal. Seus pressupostos se assemelham aos da nova museologia, porém, ela se diferencia por trabalhar museus institucionais. Segundo Lorente (2012), essas correntes museológicas se complementam; além disso, se a nova museologia teve grande expressão no mundo francófono, a museologia crítica tem atuado na cultura anglo-saxônica.

Uma abordagem para além das vertentes europeias acerca da historiografia e museologia, no momento, nos vale mencionar. Segundo Moreno (2013), o processo de transferência cultural da implantação dos museus entre Europa e América ocorre a partir do século XIX e implicou em museus nacionais como enciclopédia compiladora. De tal forma, o museu nacional brasileiro nasceu como parte do projeto de transferência do Império Português para a colônia, a partir do naturalismo científico europeu. Assim, em 1818, o Museu Real, composto por coleções de mineralogia, zoologia e botânica, formava um gabinete naturalista constituído por coleções emblemáticas da pátria ilustrada.

A transferência da cultura europeia de museus para a América ocorreu sob “visada mestiça fundante”<sup>15</sup>, que pretendia explorar a modernidade museográfica subalterna a partir de conceitos ocidentais que concebem o museu como regulação racional das óticas estética e descritiva do mundo. O ponto de partida de Moreno (2012) é o pressuposto de que o modelo do *museum* provém do paradigma ocidental moderno e, portanto, da necessidade de memorar sob risco de uma perda, mediante as incertezas do futuro que a modernidade viesse instaurar rumo ao progresso. A partir daí, Moreno (2012) identifica duas modernidades na historiografia dos museus. Num primeiro momento, uma modernidade relativa ao gabinete ilustrado mediterrâneo, imerso num contexto cortesão e aristocrático que concebe “o objeto como parte de uma consciência imanente”, que abre um campo de observação empírica, em que a categoria dos objetos curiosos leva a questionamentos e a indagações científicas. Esta vertente se alastrou até o final do século XX, com a intenção da museologia se tornar disciplina científica.

A outra modernidade coloca os objetos na esfera dos “fenômenos maravilhosos”. Os objetos não constituem unicamente matéria observável, mas também pertencem a uma consciência transcendental que encontra nos objetos museográficos determinados símbolos. O objeto deixa de ser mero objeto e passa a

---

<sup>15</sup> “Sobre a visada mestiça fundante” ver Moreno (2012).

transcender como um a metáfora do mundo. Assim, para Morales, o museu da racionalidade moderna organizou uma enciclopédia de ilustrações, uma leitura linear e cronológica, através de conceitos, como a barbárie, a civilização, a cultura e o progresso.

O museu nas Américas, portanto, tem a tradição dessas duas modernidades, em que os objetos pertencem ora à consciência imanente, ora a transcendental. Hoje, essas teorias não se sustentam, segundo Moreno (2013), uma vez que tem de se pensar sobre qual museu se está falando, tendo em vista que os objetos podem representar coisas diferentes, dependendo de onde estão inseridos culturalmente. Dessa polissemia interpretativa, surge o estudo de discursos a que se prestam determinados museus ou coleções, e a uma observação sobre a possibilidade de semelhança dos seus objetos, musealias<sup>16</sup>, que, segundo o mesmo autor, encontra-se no visível e no invisível, como tratamento aproximado ao sagrado e ao profano.

Cumprido mencionar que a museologia, principalmente na América Latina, gerou o que Moreno nomeia como museologia subalterna, que consiste em enfoque acadêmico específico, historiográfico, antropológico e conceitual sobre a maneira como as sociedades extras-europeias e pós-coloniais adaptaram suas museografias e museologia. Numa compreensão do museu como espaço da diferença e representação, assim, faz-se possível uma concepção genealógica de descontinuidade. Neste contexto, a transferência da cultura europeia de museus para a América não foi mera reprodução, mas recriação de modalidades e de práticas genuínas. (MORENO 2012).

A recuperação de uma visão crítica das nações ilustradas - do próprio progresso e a liberdade -, assim como o nacionalismo revolucionário constituíram o museu da pós-modernidade:

Una posmodernidad que se aleje de las ideas totalizantes y controladoras de la razón y el saber unánimes, homogéneos, imbuidos de las relaciones

---

<sup>16</sup> Segundo Desvallées (2013), nos museus o termo objeto é por vezes substituído por musealia. “Em sentido filosófico mais elementar, o objeto não é uma realidade em si mesmo, mas um produto, um resultado ou um correlato. Dito de outra maneira, ele designa aquilo que é colocado ou jogado (objectum, Gegen-stand) em face de um sujeito, que o trata como diferente de si, mesmo que este se tome ele mesmo como objeto. Essa distinção do sujeito e do objeto é relativamente tardia e própria do Ocidente. Nesse sentido, o objeto difere da coisa, que, ao contrário, estabelece com o sujeito uma relação de continuidade ou de “utensilidade” (ex.: a ferramenta como prolongamento da mão é uma coisa e não um objeto).” (DESVALLÉES, 2013, p.68)

de poder. Por el contrario, sugerimos de modo semejante a Michel Foucault que una genealogía progresiva no lineal solo avanza si propicia la resistencia y la transgresión. Y aunque parezca extraño, concebimos al museo como un espacio genuino de la diferencia e idóneo para desarrollar la crítica de sus propios fundamentos modernos. (MORENO, 2012, p.219-220)

Com destronamento da História Social e Econômica em favor da História Cultural ou Sociocultural, essa nova abordagem também leva a uma nova atitude dos historiadores em relação aos museus e à própria transformação deles. Como consequência desta “virada cultural”, os museus passam a ser objetos de estudo histórico, que contribuem para a formação e a propagação de gosto, à constituição da consciência histórica, à produção e à difusão de conhecimento, à criação de hábitos comuns a diferentes classes sociais, à impregnação de uma mesma ideologia a diferentes grupos, etc. O museu é visto, agora, não como uma instituição de limitada importância local para a sociedade tomada como um todo, mas como um dos fatores que contribuem para a reprodução de sua coesão global. (POMIAN, 2003)

Apreendemos sobre o exposto que o próprio conceito de museu foi ampliado, no século XX, por meio do surgimento e a transformação da museologia como constituição de uma disciplina acadêmica e das contribuições de outras disciplinas, como sociologia, antropologia, história e filosofia. É importante, igualmente, mencionar que o museu condiciona a ideia de museologia (HERNANDEZ, 2006).

A princípio, há o museu, apenas como instituição tradicional, na visão clássica com funções de colecionar objetos e documentos, e há a museologia como conjunto de técnicas, práticas que se desenvolvem com base científica. Ao longo do século XX, houve a ampliação do conceito de museu, que implica relação específica entre o homem e a realidade. Ou seja, segundo Gregorová (1990), o museu entendido como fenômeno social. Houve o deslocamento da cientificidade ao conhecimento, em que o museu é, agora, o lugar do sujeito na sua relação com a realidade, sob a ótica da discussão filosófica e histórica. Ele é o lugar também das ciências sociais aplicadas. É nesse diálogo com as ciências sociais que, segundo Hernández (2006), se constrói um *corpus* teórico que passa a ganhar autonomia em relação à técnica.

Cumpramos ressaltar o vínculo existente entre a historiografia e o marco teórico desta dissertação, por meio da capacidade de simbolização, que implica o

distanciamento do sujeito em relação a si mesmo; e como parte desta capacidade, a criação de imagens, inclusive de si mesmo. Portanto, fundamentalmente, a capacidade de simbolização como catalizadora do salto antropológico da natureza à cultura, o que funda a invenção do olhar como relação do indivíduo com o mundo visível, palpável, profano e a capacidade de manifestar aparências. Estes aspectos nos parecem estar na raiz do ato de colecionar, da atitude museológica e da ideia de museu, desde os primórdios à atualidade.

A ampliação do conceito de museu distingue, na contemporaneidade, novas maneiras de valorizar a memória e a história dos lugares a que pertencem. Assim, temos observado, como responsabilidade dos museus históricos, a salvaguarda de um acervo municipal bastante heterogêneo. Instituições desse tipo se pretendem guardiãs da memória da cidade e constituem a maioria dos museus locais. Estes assemelham-se, nesse sentido, a um repositório de objetos e de memoração de personalidades; e isso dificulta a apreensão dos objetos museológicos como imaginário da sociedade. Aliado a isso, observa-se inabilidade na apreensão do fenômeno museal das coisas, uma vez que o acervo apresenta-se desconexo do sentido da realidade que representa. Ao que tudo indica, na medida em que a tradição viva da memória se perde, esses museus nascem como locais que guardam a memória sob risco de perda. Essas instituições se mostram carentes de reflexões museológicas atualizadas e do conjunto prática-teoria-pesquisa com vistas a se tornarem os referenciais culturais locais que aspiram.

Os museus históricos das cidades são os tipos existentes mais comuns, pulverizados pelo território brasileiro, principalmente nas localidades onde a museologia e a museografia atualizadas ainda não estão totalmente disseminadas e adaptadas às suas realidades. Nesse sentido, a pesquisa acerca das reflexões museológicas, do conceito ampliado dos museus e sua atualização aos diálogos com a cultura local, constitui campo fértil para a dissertação. Esses museus encerram uma gama de acervos heterogêneos e nascem com o discurso de salvaguarda e de mediador das memórias locais. Em última instância, se adequam a escala propícia ao universo da pesquisa científica para a dissertação de mestrado.

Após breve histórico da museologia e dos museus, é importante discorrer sobre o início da atitude museológica, historicamente documentado pela coleção pertencente à princesa Bell-Shati – Nannar, filha do último rei da Babilônia, Nabonid, no século VI a.C., que também é responsável pela divulgação do primeiro

catálogo de objetos museológicos (GREGOROVÁ, 1990). A partir do apontamento da historiografia, observamos a manutenção do uso da palavra “museu”. Ao mesmo tempo, a ideia de “museu” passou por transformações conceituais desde os seus primórdios, entretanto, observamos também um fio condutor ou elo nas transformações ao longo dos tempos, a atitude museológica.

As pesquisas da dissertação apontaram para a caracterização das coleções como invocação ou representação de algum fato ou aparência de algum objeto, ou seja, formas de simbolização, ou de representação no sentido da abstração de uma realidade, de forma que as coleções sejam capazes de construir imagens, inclusive de nós mesmos, nas quais a dinâmica da projeção gestual do ver demanda certo distanciamento, espécie de suspensão e de redução, que funda a possibilidade de relação com o mundo visível. Isso constitui a invenção do olhar e a capacidade de manifestar aparências.

Segundo Mondzain (2015), o surgimento desse ato de manifestação visual, como atitude espectral ou de se tornar espectador de si mesmo<sup>17</sup>, remonta à arte rupestre. Essa abordagem coaduna com as reflexões pesquisadas a respeito da atitude museológica, ato colecionista e experiência museológica, que versam sobre a relação do sujeito com a realidade como forma de reconhecimento dela, do outro e de nós mesmos<sup>18</sup>. Como observamos na historiografia, tal relação perpassa a origem da ideia de museu que antecede sua própria materialização e está na essência da experiência de qualquer museu, quer seja tradicional ou não. Cumpre ressaltar a importância da capacidade de simbolização ou de representação, por meio das coleções, do ato colecionista, da atitude e experiência museológica, como formas de conhecimento e de percepção da realidade do mundo vivenciado, ou vivido, e de si mesmo; ideia fundamentada no marco teórico da dissertação.

A questão do espaço vivenciado se destaca na filosofia do século XX, através da psicologia e psicopatologia, e apresenta forte ligação com as questões concomitantemente desenvolvidas sobre a temporalidade da existência humana no

---

<sup>17</sup> As ideias de Mondzain (2015) foram apreendidas na disciplina do professor Dr. Stéphane Huchet, *Teoria da Arte e da Arquitetura. Alguns fundamentos*, ministrada no segundo semestre do ano 2016.

<sup>18</sup> Sobre a atitude museológica, ato colecionista e experiência museológica ver Gregorová (1990), Pomian (2003) e Soares (2012), respectivamente.

mundo vivenciado, segundo Otto Friedrich Bollnow<sup>19</sup> (2008), e provavelmente sob os estímulos das obras de Martin Heidegger (1889-1976).

As discussões promovidas a partir dos anos 1970 e 1980 constituem marco divisor nas construções de teorias que revigoraram e ampliaram conceitos e práticas, por meio de alterações dos conceitos epistemológicos que perpassam várias outras disciplinas. Num plano da percepção do espaço no mundo vivenciado, culminam na década de 1980, com a renovação e a museificação de centros históricos, a ascensão dos ecomuseus, ou museus de sociedade, e a ascensão do patrimônio<sup>20</sup> ao redor do mundo.

De certa forma, as reflexões museológicas arroladas pela nova museologia não foram necessariamente inovadoras, se verificadas na historiografia da ideia de museu. Contudo, é fato que essas reflexões consolidam a ampliação do objeto de estudo da museologia e do próprio conceito de museu, tendo em vista que concatenam um *corpus* teórico cujo pano de fundo pressupõe o caráter fenomênico das relações sociais com os possíveis acervos museológicos, desde o território até os objetos e coisas. Segundo Soares (2008), a nova museologia abre caminho para uma *fenomenologia do museu*, a qual investiga a essência da experiência museológica.

A pesquisa sobre a experiência museal paralelamente à museologia atual fundamenta e instrumentaliza as instituições museológicas locais. Nosso objeto de estudo se insere no campo museal e compreende os museus históricos ou de cidades, e seus possíveis acervos, referendados paralelamente à museologia atualizada. Este trabalho aborda duas contextualizações museológicas mineiras presentes nas cidades de Formiga e Congonhas, respectivamente, Museu Histórico Municipal Francisco Fonseca e Museu de Congonhas. Estes museus procuram construir a narrativa acerca dos elementos que se destacam na construção do imaginário das sociedades a que pertencem, salvaguardadas as devidas proporções de suas realidades.

---

<sup>19</sup> Otto Friedrich Bollnow (1903-1991) foi arquiteto, pedagogo e filósofo alemão. Na obra *O homem e o espaço* (2008), o autor trabalha as questões atemporais relacionadas aos valores do espaço vivenciado através da sua percepção pelo sujeito na escala da casa, o espaço é descrito organicamente integrado à paisagem natural e humana. Nesta obra, Bollnow cita a obra de Graf Dürcheim (1932) como a primeira a desenvolver esses questionamentos no território de língua alemã.

<sup>20</sup> Sobre a ascensão do patrimônio e as formas como está sendo tratado no mundo ver Choay (2001).

Inaugurado em 2015, o Museu de Congonhas tem expressão regional, nacional e internacional. É obra recente, bem estruturada e fundamentada em pressupostos museológicos atualizados, os quais visam a trabalhar o acervo como elementos simbólicos, do imaginário e como forma de percepção do lugar:

[. . .] A instituição chega ao público com a missão de potencializar a percepção e a interpretação das múltiplas dimensões do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, sítio histórico que, desde 1985, tem o título de Patrimônio Cultural Mundial. A inauguração integra as comemorações dos 30 anos do título e dos 70 anos de existência da UNESCO.

Os princípios que orientam tanto as exposições quanto as ações educativas e os demais programas de atividades do novo Museu partem do reconhecimento da pluralidade de significados do sítio histórico desta cidade mineira e de suas práticas sociais, para oferecer meios facilitadores de apropriações cognitivas, sensoriais e emocionais. (CONGONHAS, 2015) Ou seja, a ideia de museu apresentada extrapola as paredes da própria instituição e a utiliza como ferramenta e referencial cultural na construção da percepção do território e do seu imaginário. Podemos inferir que procura, através da narrativa museológica (re)apresentada, a construção do que Ponty (2006) identifica como sujeito perceptivo, aquele que experiencia o espaço e o tempo vividos.

Por sua vez, o Museu de Formiga, inaugurado em 1982 como Museu Histórico e Geográfico de Formiga, teve seu nome alterado em 2003, se localiza na Estação Ferroviária da cidade, trecho operacional da Ferrovia Centro Atlântica (FCA). Segundo o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), os bens oriundos da extinta Rede Ferroviária Federal Sociedade Anônima (RFFSA) se encontram distribuídos em 18 estados, além do Distrito Federal. A cidade de Formiga encontra-se entre os bens imóveis analisados pelo instituto. A estação ferroviária está inscrita junto a outros 639 outros bens ferroviários na Lista do Patrimônio Cultural Ferroviário, segundo Portaria do IPHAN nº 407/2010 (IPHAN, 2014).

A instituição museológica municipal de Formiga se apresenta como a maioria dos museus de cidades pulverizados pelo país, pois seu acervo diversificado configura intencionalidade de memoração pontual de personalidades, atividades, fatos e histórias municipais, sem o tratamento teórico museológico atualizado. O

museu se constrói com visão local dos vestígios do passado, mas não consegue construir a percepção do lugar e do acervo como representação de um imaginário. A instituição, apesar de trabalhar questões educacionais, se fecha na ideia de museu centrada nos objetos e na função de receptor e mantenedor deles, se exime de tratar como a experiência e a percepção museológica podem contribuir para a tomada de consciência de questões atuais.

Após pesquisa e reconhecimento dos objetos referenciais, inferimos e formulamos algumas hipóteses, como: o caráter fenomênico dos museus de Formiga e de Congonhas pode ser investigado por meio de reflexões teóricas embasadas na fenomenologia; os pressupostos teóricos à luz da museologia contemporânea crítica podem ser aplicados nos pequenos museus históricos municipais, com vistas à atualização da instituição; os museus e o espaço que ocupam podem contribuir para o conhecimento do espaço e do tempo vivenciado; o museu de território, sítio, ou de cidade é uma possibilidade para a atualização e a atuação desses museus, visando ao resgate e ao desenvolvimento da comunidade onde se inserem; a heterogeneidade do acervo museológico dos pequenos museus históricos municipais não impede que sejam traçados eixos estratégicos de atuação para eles; e, por fim, os acervos dos museus de Formiga e de Congonhas podem propiciar experiência do mundo musealizado de forma a promover o engajamento do público pela rememoração como se vividas num tempo atual, mas, principalmente, através de narrativas que contribuam para a construção perceptiva da realidade re-apresentada pelo acervo, num exercício crítico de pensar e de apresentar questões atuais das localidades.

A presente dissertação tem como objetivo principal elaborar reflexões, do tipo teórico-crítica atualizadas sobre o papel cultural da museologia contemporânea, e investigar como essas referências teóricas podem contribuir para a análise crítica de experiências museais municipais; de forma a apontar alternativas que contribuam para os museus locais ampliarem seu arcabouço teórico-prático e para seu papel como referência cultural. Como objetivos específicos, pretendemos: elaborar uma reflexão crítica que possa embasar uma avaliação substantiva e criteriosa sobre algumas experiências de museografias atuais; examinar e fundamentar o conceito da instituição museológica; examinar e contextualizar o espaço da instituição museológica; e examinar, fundamentar e instrumentalizar o acervo da instituição da cidade de Formiga.

Em sua maioria, as práticas presentes nas instituições museológicas das cidades pesquisadas se encontram ausentes de fundamentação teórico crítica e de reflexões museológicas atuais. Nesse sentido, a pesquisa visa a trabalhar a investigação do fenômeno museu a fim de descrevê-lo, classificá-lo e observá-lo, através de dados que gerem interpretação e reflexão, por meio de pesquisas acerca de reflexões museológicas atualizadas. A metodologia da dissertação, assim, é definida pela investigação dos conceitos epistemológicos que fundamentam a análise qualitativa de pesquisa das reflexões museológicas e por reflexões embasadas em teóricos que trabalham o fenômeno museu, como Gregorová, Stránský, Peter van Mensch, Sharon McDonald, Lynne Teather, Andrea Witcomb, Munro, Smith e Campbell, e os brasileiros Waldisa Rússio, Teresa Scheiner, Mário Chagas e Bruno Brulon Soares, dentre outros. Essas pesquisas se aproximam do trabalho da dissertação por fundamentarem, além do caráter fenomênico do museu, os conceitos da categoria do sensível, da experiência museológica e da percepção do sujeito, presentes no marco teórico adotado e investigado no campo museal.

Num segundo momento, procura-se o reconhecimento dos museus a partir da classificação dos tipos dos acervos expostos e de sua reserva técnica, a descrição das exposições atuais e a descrição dos conceitos e reflexões museológicas abordadas nos museus referenciais. Este reconhecimento nos permitiu traçar um paralelo entre os conceitos e as reflexões dos museus de Congonhas e de Formiga, que, aliado às linhas de atuação museológicas investigadas, atualiza as reflexões à práxis museal local, através dos casos do Museu Histórico Municipal Francisco Fonseca e do Museu de Congonhas, localizados no Estado de Minas Gerais, respectivamente nos municípios de Formiga e Congonhas.

De tal forma, propomos a estrutura da pesquisa organizada em cinco capítulos, a partir da *Introdução*, que, naturalmente, visa a instituir os objetivos, o referencial teórico e a metodologia adotada na pesquisa, ou seja, esboça o panorama geral apresentado.

O segundo capítulo, intitulado *Contribuições teóricas no estudo dos museus contemporâneos - os casos dos museus de Congonhas e Francisco Fonseca*, tem como objetivo aprofundar alguns conceitos epistemológicos e fundamentos teóricos da dissertação. A partir da noção de mediação cultural, procura-se investigar alguns conceitos presentes no papel dos museus como

dispositivos de transmissão e de ressignificação de mensagens simbólicas e práticas discursivas nos processos de construção, representação, transmissão e percepção. Para melhor entendimento, acrescentaram-se dois subitens a respeito das funções de representância<sup>21</sup> e o tempo histórico nos museus.

*O estado da arte do Museu de Congonhas e Museu Histórico Municipal Francisco Fonseca – Nhonhô Fonseca* é o terceiro capítulo. Como o título menciona, cumpre expor, em sua integralidade, as especificidades dos museus e destes na cidade. É um capítulo descritivo do estado da arte dos museus, parte do histórico de cada museu referencial, da descrição de suas ações e das narrativas expográficas até a investigação da materialidade das complexidades artísticas, territoriais e simbólicas que representam suas arquiteturas. Portanto, visa à descrição crítica e pormenorizada da instituição e de seus acervos.

O quarto capítulo, *O que estes museus podem fazer para a cultura local*, visa a conjecturar o museu como referência promissora para o resgate e o desenvolvimento local. O estado da arte dos museus referenciais nos permitiu um paralelo entre os conceitos e as reflexões dos museus de Congonhas e de Formiga, que, em conjunto com as linhas de atuação museológicas investigadas, atualizaram as reflexões da práxis museal local e nos permitiram chegar a algumas conclusões rumo ao futuro dinâmico e promissor dos pequenos museus históricos municipais, delineadas no quinto capítulo.

---

<sup>21</sup> Neologismo criado pelo filósofo francês Paul Ricoeur, *représentance*, sobre como o conceito para a reflexão epistemológica da escrita da história

## **2 CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS PARA MUSEUS CONTEMPORÂNEOS - OS CASOS DOS MUSEUS DE CONGONHAS E DE FRANCISCO FONSECA**

Com vistas a aprofundar alguns conceitos epistemológicos e fundamentos teóricos abordados no primeiro capítulo, os quais serão necessários às reflexões museológicas a respeito do fenômeno museu, em especial, nos casos dos objetos referenciais na pesquisa - Museu de Congonhas e Museu Histórico Municipal Francisco Fonseca, torna-se oportuno iniciar o capítulo com o conhecimento da mediação cultural.

Atualmente, observa-se a articulação entre várias disciplinas que trabalham no campo sociocultural. Tal tendência apresenta como noção da mediação cultural, com o mesmo enfoque voltado aos processos de construção, representação, transmissão e recepção. Assim, segundo Moreno (2015), mediações culturais são dispositivos pelos quais se transmitem e ressignificam mensagens simbólicas e práticas discursivas capazes de criar uma sensação de temporalidade entre os feitos históricos, os seus efeitos e as suas representações.

Entendemos que o museu pode ser tanto campo em que ocorrem essas mediações e elas são transmitidas, quanto produtor de ressignificações, por meio das representações e rememorações e das auto-observações. O campo visual criado nos museus é capaz de situar determinada temporalidade da memória e um estar presente lá, que, na visão de Moreno (2015), formado por passado e presente justapostos; e na visão de Pomian, constitui os objetos semióforos, ou seja, objetos destemporalizados e re-apresentados distante de suas funções originais e a serviço da produção de um novo sentido. É importante lembrar que os museus de Congonhas e de Formiga podem apresentar-se como práticas de apropriação e recriação de imaginários sociais.

O estudo das mediações é o das transmissões, das práticas de apropriação e da recriação dos imaginários sociais, portanto, seu conhecimento, é fundamental na compreensão do papel dos museus. Para entender a essência dessa mediação, Moreno parte a princípio da mediação da linguagem, por meio dos

estudos europeus de Pomian a respeito do colecionismo, publicados numa compilação de textos sobre o tema em 1987<sup>22</sup>.

Cumprido ressaltar que a formação e a observação de coleções possuem significado tão importante quanto o surgimento da linguagem (MORENO, 2015). Essa importância, notada nos mencionados estudos de Pomian, também é ressaltada no capítulo *Introdução* da dissertação, através das ideias de Mondzain (2015) sobre a capacidade de representação como linguagem ou ato de manifestação visual, capaz de constituir atitude espectral ou de se tornar espectador de si mesmo.

Nas coleções museológicas, as questões pautadas pela experiência e pela relação entre o sujeito e este acervo, para estudo do fenômeno museu, configuram um sentido que não pode ser contemplado apenas pela visão objetiva e racional do mundo. Para sua compreensão, propomos a utilização da fenomenologia, em especial, a abordagem contida na obra *A Fenomenologia da Percepção* (PONTY, 2006), marco teórico das reflexões museológicas da pesquisa. Segundo Ponty (2006), a compreensão da ambiguidade do tempo se traduz pela ambiguidade do próprio corpo, portanto, o reconhecimento da realidade pelo sujeito perpassa pela noção de realidade, através da percepção e da construção do mundo percebido. Nesse sentido, o museu-instituição como mediador cultural pode exercer importante papel e também colaborar para a compreensão do ser no mundo. Trata-se, portanto, não apenas de perceber o local vivido, mas de perceber e reconhecer a si mesmo.

A definição da fenomenologia, para Ponty (2006), pode se resumir ao estudo das essências, por exemplo, da essência da percepção. Neste entendimento filosófico, o mundo já se apresenta ali, existente antes mesmo de sua reflexão; ela é também um relato do espaço, do tempo, do mundo “vivos”. Sua inovação consta em unir subjetivismo e objetivismo na noção do mundo, ou mesmo da racionalidade. Assim, no mundo fenomenológico, para existir racionalidade “as perspectivas se confrontam, as percepções se confirmam, um sentido aparece” (PONTY, 2006, p.18). Por conseguinte, a fenomenologia é o sentido que transparece na intersecção

---

<sup>22</sup> Esta publicação, intitulada *Colletionneurs, amateurs et cureux: Paris et Vénétie, 1500 – 1800*, colocou em contato a fenomenologia transcendental com o estruturalismo historiográfico. É importante mencionar que, no primeiro capítulo desta obra, Pomian cria o conceito de *objeto semióforo*, a ser aprofundado no subitem 2.2 *Tempo histórico e museus*. (MORENO, 2015).

das experiências do sujeito, das experiências desse sujeito com o outro, com as coisas, com os objetos, entre as experiências passadas e presentes do sujeito e das experiências do outro na minha; e por isso, une subjetividade e intersubjetividade na construção da percepção; portanto, “construímos a percepção com o percebido”. (PONTY, 1999, p.18, 26).

Os estudos de Pomian têm influência criativa de dois autores-chave do pensamento contemporâneo: Lévi-Strauss<sup>23</sup> (1908-2009) e Maurice Merleau-Ponty<sup>24</sup> (1908-1961). Neste trabalho, nossa constituição é entendida como rede de significados e memória, em que promovemos a transcendência por meio da linguagem (MORENO, 2015). Os objetos semióforos são apreendidos por Moreno de forma a transcenderem sua época e são ressignificados culturalmente por novos observadores por meio da comunicação histórica entre si. Porém, o que Moreno identifica nos estudos de Pomian, que nos cabe aqui discorrer, é sobre a possibilidade de sistematização de um conjunto homogêneo num panorama tão diverso de objetos acumulados em instituições museológicas à maneira do museu histórico de Formiga. Essa discussão a respeito da mediação será retomada no capítulo 4, ao traçarmos paralelo entre os museus referenciais da pesquisa, haja vista sua importância para a atualização das questões levantadas na *Introdução* deste trabalho sobre os museus históricos municipais das cidades de médio porte e seu conjunto heterogêneo de objetos acumulados.

Para a investigação da mediação cultural dos acervos e suas reapresentações, cumpre ressaltar a noção de sensação, pois ela está presente no sentido da relação estabelecida entre o acervo museológico e o sujeito que o experiencia. No estudo da percepção, nos deparamos, recorrentemente, com a noção de sensação. Esta não é o sentimento puro, primeiro na apreensão das qualidades formadoras do mundo percebido, pois ela se encontra, antes, no caminho, no sentido percorrido da captação das qualidades objetivas para formação de significados e de construção dos valores. A sensação é tomada na própria experiência que a revela, portanto, ela indica antes a direção do que uma função

---

<sup>23</sup> O antropólogo e filósofo belga Claude Lévi Strauss é considerado como um dos grandes intelectuais do século XX.

<sup>24</sup> A obra de Maurice Merleau-Ponty, filósofo fenomenólogo francês teve grande influência do filósofo alemão Edmund Husserl (1859-1938). Para Ponty, o homem se faz presente pelo seu corpo que participa intrinsecamente do processo cognitivo.

primitiva, ela é modelada pelo objeto percebido e constitui-se, portanto, em trabalho prático.

A teoria da sensação compõe o conhecimento com qualidades determinadas, o que permite a construção no horizonte de objetos puros e absolutos como que um ideal do seu conhecimento que, posteriormente, pode se adaptar à estrutura da consciência. Segundo Ponty, o conhecimento equivale à capacidade de perceber o que nos cerca, em conjunto com o processo de significância do apreendido pelos sentidos, cujas conexões constroem o que entendemos pelos objetos, imagens, espaço e tempo. Essa constituição ativa de um objeto novo que explicita e, agora, sim, tematiza aquilo que outrora apenas se apresentava em horizonte indeterminado, é atingida por meio da atenção. (PONTY, 2006)

Vale ressaltar que esses dois conceitos podem perpassar algumas práticas em determinados museus e também nos elucidam como se pode construir a compreensão do acervo, por meio da percepção do visível e do invisível, bem como para a construção do conhecimento nos museus.

## **2.1 Funções de representação**

O primeiro conceito a reorientar a postura do historiador é o da representação que, incorporado a partir das formulações de Marcel Mauss<sup>25</sup> (1872-1950) e Émile Durkheim<sup>26</sup> (1858-1917), no início do século XX se torna a categoria central da História Cultural. Tais teóricos consideram a representação como realidade paralela à existência dos indivíduos, de forma a serem construídas representações sobre o mundo. (PESAVENTO, 2003, p.39)

A função simbólica ou de representação também equivale a uma abstração, segundo Ponty (2006). Os acervos museológicos, como vestígios do passado, podem ter a função de projeção e de evocação que tornam possível o movimento abstrato participador da formação do campo perceptivo do sujeito e da própria memória. Nas ponderações de Gregorová (1990) e Pomian (2003), o ser humano usa a imaginação através das representações como forma de comunicar, de estar e se entender no mundo, desde os primórdios. Nesse sentido, numa

---

<sup>25</sup> Marcel Mauss teve forte importância no desenvolvimento da antropologia francesa, ao escrever obras relevantes para a sociologia e a antropologia social contemporâneas.

<sup>26</sup> Emile Durkheim, sociólogo francês que forma um dos pilares dos estudos sociológicos, nos quais também se situam Karl Marx (1818-1883) e Max Weber (1864-1920).

reafirmação do regime do tempo presente, podemos considerar que, por meio dos vestígios do passado, o museu como lugar de memória e de representação propicia ao sujeito experienciar no presente uma sensação de ausência de algo que ficou num tempo passado (MENESES, 1993).

Nos museus históricos, ao considerarmos que há um distanciamento do passado e da função dos objetos na realidade vivida, inferimos que através da descorporificação ou imersão em uma temporalidade por meio da re(a)presentação dos objetos, da história e do cotidiano vivido, também há possibilidade de reflexão crítica a respeito do que nos é concreto e experimentado. Na investigação sobre o que funda efetivamente essa representação, assim, Guimarães (2002) reflete sobre os autores Ricoeur e Stephan Bann e percebe que a possibilidade de representação tem sua fundação na consciência de uma perda, assim como a necessidade de memória.

Nesse sentido, há que se pensar que os museus têm a potencialidade de um caráter desvelador de uma consciência histórica<sup>27</sup>, mas, também de sensibilidades.

Cumprе ressaltar, no momento, que as sensibilidades se referem ao “núcleo primitivo de percepção e tradução da experiência humana no mundo”. Elas são uma espécie de “assalto ao mundo cognitivo” pela sensação, emoção e subjetividade. De tal forma, se as sensibilidades remetem ao mundo imaginário da cultura e seu conjunto de significações construído sobre o mundo, é certo afirmar que sejam alternativas às narrativas programadas. (PESAVENTO, 2003, p.56).

No sistema representacional dos museus, as sensibilidades proporcionam forte contribuição a fim de propiciar o engajamento do público visitante como facilitadoras de reflexões críticas sobre a realidade do mundo e suas temporalidades. Refletir e investigar vertentes museológicas e práticas museais que se aproximem da ideia de *poesis*, como perspectiva sensível do objeto, com vista à expansão dele, podem contribuir ao objetivo pretendido em nossa pesquisa.

Embora o mundo sensível tenha sido relegado em prol do racionalismo e da objetividade, ele é a camada de suporte de todo o perceber que funda a construção do mundo vivido. Nesse sentido, ele influencia as valorações e

---

<sup>27</sup> Neste caso, consciência histórica tem o sentido de conhecimento acerca dos acontecimentos a ser desvelados, por meio da história acadêmica. (PESAVENTO, 2003)

classificações do sujeito em relação ao mundo, as coisas e ao outro; em que os valores atribuídos às coisas configuram uma construção pessoal e social. Segundo Lacerda (2012), o conceito de valor assume uma diversidade de significados, o que torna sua análise complexa e incompleta. Assim, a problemática dos valores que configuram a patrimonialidade das coisas se faz presente na medida em que contribui para a investigação da relação entre o sujeito e os objetos. Analisar o sistema de valores, segundo Carsalade (2014), nos possibilita perceber escalas de preferência e de importância em uma matriz de relacionamento em que há diversos atores envolvidos no processo de decisão, seleção e preservação.

A obra de Riegl *O culto moderno dos monumentos*<sup>28</sup>, do início do século XX, trouxe à luz alguns valores encontrados nos objetos ou monumentos históricos, que são adquiridos, transformados, estabelecidos ou construídos a partir da relação sujeito e objeto. Segundo Carsalade (2014), é essa valoração a principal razão de preservação de determinado objeto. Como demonstrou Annateresa Fabris<sup>29</sup>, a sociedade de cada época pode classificar tais importâncias conferidas aos objetos em três categorias: valor de antiguidade, valor histórico e valor volitivo da memória, que, por sua vez, pode ser dotado de valor de atualidade, dedicado à satisfação das necessidades sensoriais e espirituais, respectivamente, como uso e arte (RIEGL, 2014).

Choay (2001) também conta com os valores de Riegl em suas reflexões e enfoca o monumento histórico como objeto social e filosófico, com abordagem histórica e interpretativa fundante de uma prática. A autora agrupa os valores em apenas duas categorias antagônicas: valores de rememoração (*Erinnerungswerte*) e valores de contemporaneidade (*Gegenwartswerte*), respectivamente ligados ao passado e à memória, ou pertencentes ao presente (CHOAY, 2001). Igualmente, Moreno (2013) relaciona tais valores pertencentes à categoria do invisível e do visível e no estudo interpretativo do museu. Ele infere que, embora haja uma polissemia de museus e acervos, as narrativas e os discursos

---

<sup>28</sup> *O culto moderno dos monumentos* é fundante na problemática dos valores.

<sup>29</sup> Annateresa Fabris escreveu um texto introdutório na edição de RIEGL (2014). Segundo informações coletadas na Plataforma Lattes, CNPq, Annateresa Fabris tem graduação em História pela Universidade de São Paulo (USP) (1969), mestrado em Artes pela USP (1977) e doutorado em Artes pela USP (1984). Professora titular da USP. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Teoria e História da Arte Contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: fotografia, surrealismo, pintura, Portinari e modernidade.

expográficos apresentam semelhança dos objetos, conforme significação entre o sagrado e o profano, ou entre relato histórico e memória comemorativa. Moreno (2013) apresenta uma indagação a respeito de qual função seria desempenhada por essa memória museográfica instrumentalizadora da rememoração e comemoração nas sociedades, a qual deverá ser retomada no capítulo 4 desta dissertação.

Na atualidade, outros valores podem ser observados na seleção das coisas a serem expostas ou preservadas no museu. Lacerda (2012) nos apresenta valores como o de antiguidade, o artístico, histórico, cultural, simbólico, cognitivo, econômico, de uso, de opção e de existência. Essa abordagem contemporânea mostra a emergência de valores como o econômico e o cognitivo e nos relembra que o objeto pode apresentar mais de um tipo de valor.

Cumprido ressaltar o cuidado com a valoração econômica que pode por vezes, sobrepujar outros valores de significância do objeto e contribuir para a dificuldade de sua preservação. Da mesma maneira como ocorre na questão do patrimônio, no museu, há fatores diversos no sistema de valoração e seleção, conforme constituição do acervo e seleção do que é exposto. Cabe ressaltar que no caso da pesquisa, os benefícios devem ser antes mensurados pela significância cultural do que o valor econômico e os fundamentados em demandas individuais.

A problemática da identidade no museu tem forte relação com a questão dos valores. Nesse sentido, torna-se importante definir a noção de identidade abordada na pesquisa. Segundo Carsalade (2014, p. 179), remeter a identidade à suposta definição por meio da semelhança é um conceito idealista, pois, o próprio conceito de cultura pressupõe que seja construída de forma dinâmica e diversa. Portanto, entender a identidade como coleção de atributos a se repetir é uma postura que se choca com a própria realidade cultural que a constrói, o que aproxima a questão a um conceito dominador. Essa problemática adquire importância nos museus e deve ser tratada com cuidado ao traçar o discurso ou narrativa museológica. Além disso, ao atribuir à instituição a função considerada sagrada de “preservar uma identidade”, estamos cometendo um contrassenso, pois, uma vez considerada a identidade como processo dinâmico de construção e reconstrução, a ideia de preservação de uma identidade se torna ingênuas<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Sobre a questão das identidades, ver Meneses (1993).

A questão da produção de identidade não se deve ater apenas às semelhanças, também é reforçada por meio da sua percepção, através da alteridade, cujo fenômeno se dá por se perceber em relação a algo pela distinção. Segundo Pesavento (2003), a percepção dessa diferença é produzida tanto no campo das condições sociais da existência, quanto formada pela percepção de quem vê e descreve o outro. Além, disso, é uma produção imaginária, afirmadora da alteridade e da diferença no tempo e no espaço, e pode construir e se construir a partir da produção de discursos, de narrativas, de imagens; e, principalmente, da percepção individual do sujeito como reconhecimento de si, do outro e do que ele considera e reconsidera como semelhante e diverso de si.

Cumprido ressaltar que a percepção dessa identidade pautada pelo diverso e ancorada pela análise crítica do sujeito, pode evitar a aproximação de discursos homogeneizadores e dominadores, tanto do ponto de vista do domínio do conhecimento das minorias quanto do domínio do conhecimento acadêmico e elitizado. Nesse sentido, o campo visual instituído no museu pela dinâmica da relação objeto e espectador deve contribuir para a experiência e o exercício da alteridade, pois os museus produzem e servem como linguagem mediadora persuasiva para a ação determinada. (MORENO, 2013)

## **2.2 Tempo histórico e museus**

As reflexões acerca do tempo vivido e do espaço vivido ou vivenciado podem contribuir para a investigação sobre o caráter fenomênico do museu. Autores como Ponty (2006) e Bollnow (2008) investigam, através da fenomenologia, a relação entre o sujeito e o mundo, em que tempo e espaço vividos são equivalentes na constituição existencial do sujeito, na medida em que a vida necessita das dimensões da espacialidade e da temporalidade para acontecer. Assim, esses autores distinguem um espaço físico, construído pela percepção, um espaço geométrico conceitualmente matemático, e o espaço vivido/vivenciado, que, por sua vez, se relaciona à experiência que o sujeito se (re)conhece, conhece o outro e há trocas sociais.

Segundo Ponty (2006), o tempo não é um processo real, uma sucessão efetiva de “agoras” que registramos, já que ele nasce da relação entre o sujeito e as coisas e o espaço vivido. Portanto, espaço vivido/vivenciado e tempo

vivido são dimensões subjetivas, na medida em que são experiências<sup>31</sup>, na constituição da percepção de cada sujeito.

Segundo o filósofo e historiador polaco Pomian (2003), os museus que estão concentrados na história local, foco da nossa pesquisa, geralmente exibem objetos com *status* de relíquias e que dão a sensação do passado, não a maneira da história acadêmica, mas à maneira da memória. A análise prática do uso desse museu para a preservação da memória encerra, a tarefa ambiciosa de temporalização moderna da memória e sua capacidade para comunicar-se mediante uma estrutura e certa representação de objetos. (MORENO, 2013)

### 2.1.1 Experiências do tempo

Como percepção atual do tempo vivido, vale registrar o diagnóstico do tempo presente. Segundo Hartog (2013), as passagens de um regime de historicidade a outro comportam períodos de sobreposição e constituem, em última instância, rupturas pelas crises do presente com o tempo. Para Hartog, o século XX se inicia com a crença inabalável no progresso visto como expectativa de um futuro, que foi promulgada pelo “mundo moderno”, expectativa do tempo presente com foco no futuro.

A revolução industrial provocou transformações irreversíveis no mundo e na subjetividade do sujeito. Mesmo com todo progresso e aperfeiçoamento em todas as áreas, e frente à constatação de que o futuro almejado e promissor não veio, a expectativa acabou em descrença (HARTOG, 2013, p.140). Iniciada na revolução industrial e acirrada na atualidade pela aceleração das transformações no espaço e tempo, a sensação de iminência de perda, vivenciada pelo sujeito, pode ser catalisadora da necessidade constante da memoração e da salvaguarda de vestígios do tempo passado. Tal fato pode indicar ruptura com o tempo passado e, nesse sentido, justificar a importância cada vez mais destacada da memória na atualidade. “Se, em primeiro lugar, ele foi mais futurista do que presentista, terminou mais presentista do que futurista” (HARTOG, 2013, p.140), o mundo moderno

---

<sup>31</sup> Substantivo proveniente da junção das palavras experiência + ação. Dito da experiência de uma ação realizada por um sujeito.

destruiu o futuro; a expectativa, segundo Hartog<sup>32</sup>, e, por conseguinte, pensamos na preservação da memória por ausência de uma expectativa em relação a um futuro certo, que poderá aniquilar com os vestígios que documentam a memória. Por isso, o foco do presente é direcionado, na atualidade, ao passado, ou seja, se na modernidade o foco do presente visava ao futuro promissor, atualmente, o presente se volta constantemente ao passado.

Também pode-se entender a vivência do hoje como um regime de temporalidade do presente, uma espécie de sentimento permeado pela sensação de expansão do tempo presente que une passado e futuro. Tudo se volta para o aqui e o agora. É fácil verificar a efemeridade e a fugacidade do tempo atual, o que vale é o momento vivido do presente. Koselleck *apud* Hartog (2013) trabalha com a ideia de que o presente não mais nos guia, devido às incertezas estabelecidas pelos paradigmas da modernidade; e o futuro se encontra, sempre, em aberto.

Na visão de ambos os autores, a memória se instaura como um porto seguro para o sujeito que pertence à sociedade contemporânea, promovido por uma aceleração<sup>33</sup> do tempo e da história. Tal ideia se coaduna e complementa o apontado por Hoffman ao citar Nora, que aponta como causa verdadeira da produção voluntária sem precedentes de informação como arquivo, neste sentido não é o volume ou a facilidade dos meios atuais que a propiciam, mas sim, a “superstição e respeito ao vestígio” (HOFFMAN, 2015, p.26).

Essas modificações de comportamento em relação ao tempo, adquiridas com a mudança de foco que privilegiava a expectativa do futuro no presente, em contraposição a atual rerepresentação do passado no presente, trouxeram a virada cultural<sup>34</sup>, dentre outras coisas, na segunda metade do século XX, como grande contribuição à humanidade. Segundo Pesavento (2003), isso significou um novo olhar sobre o mundo, uma espécie de giro teórico visualizador da realidade. Paralelamente à aceleração dos acontecimentos, da história, do cotidiano; à globalização; à midiaticização, ao *boom* da tecnologia informática e às incertezas,

---

<sup>32</sup> Koselleck trata das categorias experiência e expectativa como condição humana universal. Para o autor, as duas coexistem e são adequadas para tratar o tempo histórico, já que são capazes de entrelaçar passado e futuro. (KOSELLECK, 2006, p.308)

<sup>33</sup> Para Hartog (2013), na medida em que o futuro previsto pela Revolução Francesa já estava ruindo na comemoração dos seus 200 anos, a queda do muro de Berlim no ano de 1989 vem acelerar este processo. A este fato é interessante sublinhar o desenvolvimento da tecnologia da informática, que altera o nível de consciência humana e de relação interpessoal, segundo Flusser (2008).

<sup>34</sup> Sobre a *virada cultural*, ver Pomian, (2003).

temos assistido a proliferação dos “lugares de memória”,<sup>35</sup> como detentores de sentimentos residuais de continuidade temporal. Para tanto, arquivamos e guardamos os suportes de tudo o que pode se tornar memória, numa atitude sem precedentes.

Cumpramos ressaltar, como complemento ao exposto, o significado de lembrar. Segundo Ponty, lembrar ou recordar é enveredar no horizonte do passado e desenvolver suas perspectivas encaixadas, até que tais experiências sejam resumidas, compactadas como se vividas novamente em seu lugar temporal (PONTY, 1999, p. 47-48). Assim, recordar-se não é perceber, mas pode ser um exercício empírico, um rearranjo de dados, por meio de perspectivas construídas no presente. Entender essa diferença é importante para investigar acerca das teorias museológicas e sobre como estas podem contribuir na atualidade para os museus referendados nessa pesquisa.

Essas ideias abordadas são necessárias não só ao entendimento da necessidade atual de memória e ao acúmulo de informações e superstição dos vestígios, mas também à experiência museológica relacionada ao tempo e ao espaço vividos. Dito de outra forma, elas também são necessárias ao estudo do caráter fenomênico, no que tange os acervos<sup>36</sup> e o tempo nos museus, ou seja, a relação entre o objeto musealizado e o tempo vivido, o tempo imaginado no museu e a relação entre o sujeito, os objetos e o espaço.

### 2.1.2 Memória

A memória perpassa, há muito tempo, as reflexões museológicas e ainda é a tônica nos museus. Em fins do século XVIII, Quatremère de Quincy já mencionava a discussão sobre a política adotada pelo governo revolucionário acerca do patrimônio. Ele questionava o deslocamento de obras dos países conquistados para o Louvre e inaugurava a questão dos objetos descontextualizados do seu tempo e suas funções, imersos em outra temporalidade segundo narrativa

---

<sup>35</sup> Sobre “lugares de memória” ver Nora (1997).

<sup>36</sup> Na visão de Pomian (2003), os “semióforos”, objetos que “reapresentados” museologicamente, são extraídos da funcionalidade própria do cotidiano vivido para se tornarem re(a)presentações de um passado, uma realidade, uma cultura em outra temporalidade que não a vivida, mas, a imaginada e imersa numa narrativa controlada.

controlada.<sup>37</sup> Como observamos, o mundo fenomenológico entende tal atitude como ato de rememorar, que é interessante à transmissão de informações, como nos museus do século XIX, mas que não reproduz a percepção do tempo e do espaço vividos. As reflexões museológicas de tais questões nos afastam do museu como produtor e cultivador de memórias, e nos aproximam destas com intuito analisá-las.

Para Meneses (1994), os museus são componentes fundamentais da vida social. Nesta perspectiva, para nós, o estudo dos museus referenciais da pesquisa implica em análise do espaço vivenciado, na experiência museológica, nas coleções e no ato de colecionar que remontam à origem da instituição museu, por meio da investigação do fenômeno museu.

Para o estudo dos acervos museológicos, a cultura material e a antropologia cultural têm muito a contribuir e também os estudos sobre a percepção de nós mesmos como sujeitos perceptivos. Segundo Macdonald (2015) e Witcomb (2013), trata-se de pensar como vemos o outro, como vemos nós mesmos no passado e como queremos que este passado seja visto hoje. Trata-se, então, de como vemos o presente e o que queremos que seja passado a um futuro. Portanto, segundo Macdonald, trata-se de como e do que esperamos para nós num futuro escolhido aqui, agora, no presente. É nessa direção que nossa pesquisa deve prosseguir, através das reflexões sobre os museus que tratam das histórias locais frente às experiências atualizadas da museologia.

Embora já existissem, vale ressaltar que os museus locais ganharam ênfase e se propagaram pelo mundo após a II Guerra Mundial, com a finalidade de reerguer as sociedades. Neste contexto, estão os pequenos museus voltados para comunidades menores e dedicados à preservação do patrimônio de um território limitado. Como observamos na contemporaneidade, a experiência do sujeito com a realidade, com o mundo vivido, está no centro das investigações museológicas. Nesse sentido, as coleções vêm abdicando campo para as experiências no espaço musealizado. (SOARES, 2012, p. 62).

Já foram mencionadas aqui, anteriormente, a dificuldade do sujeito em lidar com o tempo e a conseqüente necessidade de memorização. Ao pensarmos tais questões dialeticamente à heterogeneidade dos acervos, nos arriscamos a supor que esses pequenos museus locais também podem ser elementos resultantes da

---

<sup>37</sup> Ver Brefe (1998),

necessidade de memória e da superstição e supervalorização dos vestígios. Nesse sentido, admitimos que tal necessidade possa explicar a heterogeneidade de peças nos acervos dos pequenos museus históricos de cidades, como no município mineiro de Formiga.

Hartog, em *Regimes de Historicidade*, fundamentado nas ideias do historiador francês Pierre Nora, afirma que a relação entre memória e passado, através do tempo, não é mais o que se retém deste passado em vistas a preparar um futuro, mas, sim, o que faz o presente ser presente para si mesmo. Entendemos que memória e história sofreram, pois, mudanças em seus regimes, cuja reunião dos fenômenos se faz pela conexão nos lugares de memória, promovendo, como afirma Pomian (2003), a volta dos museus ao passado pela história acadêmica e também pela memória coletiva.

Segundo Paul Ricoeur *apud* Pesavento (2003), da relação entre vestígios como indícios do passado e a narrativa, há uma função de representação. E entre texto e leitor, há uma função de significância. Ambas as funções são reveladoras de sentido e transformadoras de temporalidade. Ou seja, são uma espécie de ficção controlada e construções a partir do real, contudo, não são como acontecimento em si, mas como cenas recriadas de fatos vividos e de significados, que acabam transportando objetos e memórias para outra temporalidade.<sup>38</sup> Cumpre ressaltar que a memória, segundo Ecléa Bosi (1994), também é um trabalho, no sentido de ser uma construção, narrativa e reapresentação de uma obra vivida, isto é, trabalhada.

Desse modo, as representações dessas temporalidades situam-se entre o fato vivido e a expectativa de um futuro, que, na visão de Hartog (2013), chama-se “presentismo”. E na visão de Pomian (2003), objetos “semióforos”, que “reapresentados” museologicamente, são extraídos de sua funcionalidade própria do cotidiano vivido para se tornar re(a)apresentações de um passado, uma realidade, uma cultura em outra temporalidade que não a vivida, mas a imaginada e a imersa numa narrativa controlada, ou num discurso.

---

<sup>38</sup> Ver Pesavento (2003).

### **3 O ESTADO DA ARTE DO MUSEU DE CONGONHAS E MUSEU HISTÓRICO MUNICIPAL FRANCISCO FONSECA – NHONHÔ FONSECA**

#### **3.1 Museu de Congonhas**

O Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, localizado na cidade de Congonhas, região central do estado de Minas Gerais, pertencente ao Quadrilátero Ferrífero, foi instituído como patrimônio nacional e inscrito no livro de tomo de Belas Artes, em 1939. Foi reconhecido como Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO, em 1985, o que o tornou apto a ser selecionado pelo *Programa Monumenta* de reabilitação de sítios históricos urbanos, quando contou com a colaboração da representação da UNESCO no Brasil, presente em todas as fases de execução.

A criação de museus foi uma das estratégias do *Programa Monumenta* que visava à dinamização das áreas de projeto, por meio de investimentos privados. Além de Congonhas, as cidades de Corumbá (MS), Penedo (AL), Salvador (BA) e São Francisco do Sul (SC), também utilizaram esse tipo de instituição para parceria privada, por meio deste programa (MACHADO, 2017, p.44) Como a instituição em evidência possui uma função social e mediadora, procuramos apontar, a seguir, o processo de construção dela, com intuito de verificar como esse processo foi construído ao longo da implantação e como ele foi capaz de aproximar e afinar a ideia de implantação do museu.

Em 2003, iniciaram-se os esforços de interlocução e entendimento entre Prefeitura, Ministério da Cultura e Arquidiocese para a instalação do Museu de Congonhas. A área pré-selecionada para a construção, próxima ao santuário, era de propriedade do município e da Arquidiocese de Mariana, à qual se subordina a Reitoria da Basílica do Bom Jesus de Matosinhos. No início dos procedimentos, houve tensão entre Arquidiocese, Reitoria da Basílica e comunidade sobre a suposta remoção dos profetas com destino ao museu e sobre a retirada de edificações da década de 1970, ligadas às atividades religiosas.

Tais questões despertaram sentimento de rejeição da população que, controversamente, entendia que a instalação do museu ocorreria de maneira a não reconhecer a relevância da tradição religiosa como parte da proteção do sítio. A condução do projeto de implantação do museu pela representação da UNESCO no Brasil, aliada ao caráter de Patrimônio Mundial e à credibilidade da organização,

foram motivadores do Ministério da Cultura e constituíram importância necessária na resolução dos conflitos. (MACHADO, 2017)

A implantação do projeto significou para a organização uma oportunidade de aplicar “princípios programáticos, referências conceituais e habilidades”, por ela desenvolvidos, os quais poderiam ser testados, aprimorados e ampliados na cooperação da preservação do patrimônio em âmbito mundial. O início das obras propriamente ditas se deu em 2006, após a contratação de estudos, pesquisas e projeto arquitetônico, alinhados a conceitos atualizados e ampliados de museologia e patrimônio, apresentados e aprovados pelo IPHAN. O arranjo institucional organizado para a criação do museu ficou, assim, representado: Ministério da Cultura – Supervisão e Captação de recursos; IPHAN – Fiscalização, Captação de recursos e alocação de recursos próprios; UNESCO Brasília - coordenação geral, contratação de pesquisas, estudos e projetos, subsídios e planejamento de apoio à captação de recursos; e Prefeitura - contratação de obras, captação de recursos, alocação de recursos próprios. (MACHADO, 2017, p.44)

Para a UNESCO, o museu referido é um caso concreto da aplicação de conceitos utilizados pela instituição. Segundo o representante no Brasil da instituição, Lucien Muñoz, este museu é um

caso concreto onde a *Convenção do Patrimônio Mundial* funcionou com uma plataforma de cooperação, pautada pelos seus cinco Objetivos estratégicos, conhecidos como os 5Cs em razão da palavra-chave que sintetiza cada um deles: a credibilidade da Lista do Patrimônio Mundial; o reforço ao papel das comunidades; a eficaz conservação dos bens; a capacitação dos Estados-partes e a comunicação para aumentar a consciência e o envolvimento públicos. (MACHADO, 2017, p.9).

Para o presidente da Fundação Municipal de Cultura Lazer e Turismo (FUMCULT) e diretor do Museu de Congonhas, Sérgio Rodrigo Reis (Informação Verbal)<sup>39</sup>, o primeiro e principal desafio foi formar a opinião em torno do pertencimento, memória e valorização, capazes de configurar o elo entre o museu e a comunidade. Para tanto, desde o início, foram realizadas ações de envolvimento, através da temática “Aleijadinho”, durante um ano, nas escolas e na comunidade, que culminaram com a inauguração do museu, em 15 de dezembro de 2015. Nas ações direcionadas à população, destacam-se a criação e a utilização educacional

---

<sup>39</sup> REIS, Sérgio Rodrigo. Congonhas, Minas Gerais, 22 jun. 2017. Entrevista presencial concedida à autora.

do aplicativo *Era Virtual*, como visita imersiva no patrimônio local, através do mundo virtual e como forma contemporânea de apreensão da atenção dos jovens, a fim de despertar o interesse e a abertura ao diálogo, por meio da educação patrimonial nas salas de aula.

O diretor enfatiza a presença do eixo educacional no museu, cuja interface com a Secretaria Municipal de Educação de Congonhas promove nas salas de aula a educação patrimonial. Atualmente, encontra-se em andamento, o Projeto Indicadores, parceria com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), que pretende aferir níveis de envolvimento da comunidade e de resultados obtidos em relação às ações empreendidas. Outras ações como: composição da equipe de trabalho (com especialização) visando à diversidade dos integrantes, inclusive faixa etária, eventos e projetos culturais de envolvimento da comunidade e das escolas, estão sempre em andamento.

No primeiro ano de funcionamento, os projetos culturais compreenderam as visitas, espontânea e mediada, e eventos executados a partir da visão externa à instituição, como forma de aprendizado e formação do saber fazer institucional, interno ao museu. Nesse sentido, o treinamento da equipe e as consultorias externas visaram ao treinamento para a “excelência do museu” em todos os aspectos. Atualmente, com vistas às ações e projetos de sentido contraposto - do museu para fora de suas paredes e sítio -, estão em desenvolvimento ações de ramificação da excelência do museu para o circuito no território da cidade.

A FUMCULT almeja integrar os quatro equipamentos museológicos correlatos: *Santuário* – como maior conjunto barroco das Américas; *Museu de Congonhas* propriamente dito – e seus eventos e ações culturais; *Museu da Imagem e Memória* (Figura 1) – antigo casarão na rua da Ladeira, sobre personalidades conhecidas e desconhecidas congonghenses; e *Museu da Mineração* – na Romaria, a fim de evidenciar e analisar criticamente o impacto da mineração no território.

Figura 1 - Museu da Imagem e Memória



Fonte: Museu da Imagem e Memória.

Nesta segunda etapa de das ações culturais e de expansão da ramificação do museu sobre território, a partir da rede de equipamentos museais, encontram-se em aplicação ações de envolvimento da comunidade e ações educacionais e culturais, como o *Projeto Prosa na Janela* (Figura 2), que apresenta espetáculos teatrais nas janelas do antigo casarão. Como exemplo, podemos citar: durante a Semana Nacional dos Museus, nas janelas e portas do casarão, também conhecido como Museu da Ladeira, o Grupo Dez Pra's Oito, de Congonhas, encenou o espetáculo "Histórias da Minha Terra"; o artista Átila Caiafa e seus convidados também fizeram apresentação de voz e violão. Já o mês de agosto, mês do Aleijadinho, o *Prosa na Janela* trouxe o mesmo grupo teatral que encenou a fascinante história do médium Zé Arigó, personalidade congohense que promovia a cura por meio de operações espirituais. O acervo do Museu da Imagem e Memória é constituído por pertences do médium, fotografias e documentos que atestam a atuação dele, dentre outros documentos e objetos, inclusive mobiliário e a própria arquitetura do casarão.

Atualmente, a concepção museológica deste museu passa por processo de reformulação à luz das teorias e das práticas do discurso museológico atualizado. Este museu atuará no eixo devoção e fé, via Zé Arigó, que almeja a diversidade religiosa; e também no eixo do cotidiano e do (re)conhecimento e (re)apresentação de personalidades típicas da comunidade. São estratégias de ação

e de comunicação cultural, preconizadas pela pesquisa da pedra sabão e dos profetas. Há ações culturais em todas as áreas, primeiramente com a realidade cultural municipal, ao exemplo das exposições temporárias dos trabalhos de profissionais locais que dedicaram a vida a retratar o patrimônio, oficinas de tapetes para a Semana Santa, etc.

Figura 2 - Folder *Prosa na Janela*



Fonte: Museu da Imagem e Memória.

Exposição coleção de joias *Congonhas* (Figura 3); ao passo que reflexões conceituais atualizadas para a concepção museológica do Museu da Mineração também se encontram em andamento. Projeto da designer mineira Gracie Santos (SANTOS,2017) traz releitura contemporânea dos Profetas de Aleijadinho, com destaque para o uso da pedra-sabão. A coleção é composta por 35 peças. São colares, pulseiras, terços e brincos em pedra sabão, com acabamentos em prata 925 (natural ou em banhos de ouro e ródio negro), fios de couro e aço e outras gemas. Parte da Coleção será doada pela artista ao acervo do Museu de Congonhas. A artista sugere uma leitura contemporânea do conjunto artístico, com a utilização da pedra sabão em evidência, além de gemas de valor reconhecido, como pérolas, bronzitas, hematitas, labradoritas, lavas vulcânicas, entre outras, que venham a contribuir para o reconhecimento da arte de Aleijadinho e do santuário, para além das fronteiras mineiras e nacional. O lançamento marca uma série de

eventos realizados em agosto, quando é comemorado, localmente, o *Mês de Aleijadinho*.

Figura 3 - Joia da coleção *Congonhas*



Fonte: Museu de Congonhas, 2017.

A partir do exposto, podemos verificar que o museu visa, na atualidade, a expandir seu raio de ação sobre o território citadino e, através do eixo *devoção e fé*, integrar outros patrimônios localizados em direção à rua da Ladeira. Isto, na concepção de Sérgio Rodrigo, viria a constituir a tríade museal Jesus-Maria-José (Santuário-Igreja de São José e Igreja Matriz de Nossa Senhora. A expografia do Museu de Congonhas e suas ações são pensadas sempre a partir dos eixos: ouro/mineração, devoção/fé e voto/ex-voto. Nesse sentido, percebemos que a concepção da tríade museal também segue, respectivamente, os quatro eixos, trabalhados pelo museu do sítio do Santuário: a instalação da povoação, as solicitações de interseções sagradas para provimento da vida e o agradecimento à interlocução sagrada e a atendimento.

O museu está vinculado à FUMCULT e foi criado pela Lei Municipal nº 3.554, de 2015, e está em conformidade com a definição designada pelo Estatuto dos Museus - Lei Federal nº 11.904/2009 -, que considera como museus

[. . .] as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (BRASIL, 2009).

O museu, situado na Alameda Cidade Matosinhos de Portugal, ocupa edificação de arquitetura contemporânea, projeto de autoria do escritório do arquiteto mineiro Gustavo Penna. Segundo informações da FUMCULT, é o primeiro “museu de sítio” do Brasil e tem como objetivo principal a preservação e a ampliação da apropriação social do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos. O processo de implantação de Museu demonstrou capacidade de promoção e mediação da aproximação entre a comunidade e o patrimônio. Após a definição dos atores, potenciais, riscos e conflitos e a linha de atuação museológica, também se delinearão oportunidades de ações culturais, além do norteamto da concepção do projeto arquitetônico. Ou seja, o processo de percepção e entendimento do sítio, território, lugar pelos diversos atores, perpassa a concepção das ações administrativas, educacionais, museológicas e da arquitetura, a fim de propiciar um relacionamento profícuo com o patrimônio.

O circuito pretendido para as instituições museais mencionadas possibilita a integração do Museu de Congonhas não apenas ao sítio do santuário, mas à zona maior onde este território se insere. Estes museus procuram construir a narrativa sobre os elementos que se destacam na construção do imaginário das sociedades a que pertencem, salvaguardadas devidas proporções de suas realidades.

A arquitetura da instituição museu, segundo Kiefer (2000), se inicia através de projetos como intensões teóricas, em que o de Étienne-Louis Boullée (Paris, 1728-1799) figura com propriedade. O projeto do arquiteto era pautado por escala gigantesca em que enfatizava a monumentalidade, porém, à época do projeto, em 1783, ainda não havia prática e *corpus* teórico suficientes para gerar conhecimento sobre as necessidades programáticas de um museu. Até a I Guerra Mundial, as discussões sobre a ideia de museu estavam presentes em publicações, porém, ainda não havia a formação de um campo museológico.

Em seus primórdios, os museus foram associados às bibliotecas e aos museus-palácios, mas, a partir do século XX, os modernistas ampliaram as possibilidades de arquitetura de museus. A forma do museu estava mudando, e, também, uma nova conceituação surgia: deveriam ser projetados como lugares agradáveis, agregam-se, então, novos serviços neles, como restaurantes, lojas, parques e jardins. Em contraposição ao museu antigo, muita luz natural passava a

iluminar amplas circulações e grandes espaços de exposição muito mais integrados e fluidos.

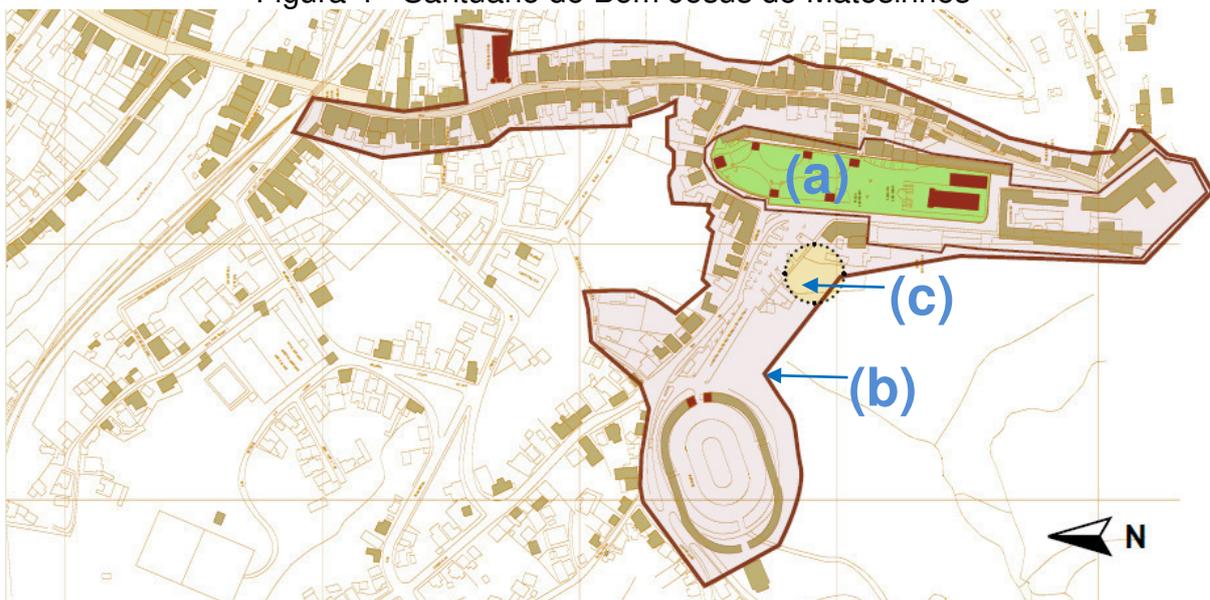
A formação efetiva e consolidação da museologia ocorreu a partir da década de 1940, com a criação do ICOM. É a formação desse *corpus teórico* que permite a discussão em torno de programas de necessidades dos museus, para o qual contribuíram os debates no âmbito do ICOFOM. Segundo Stransky (1980), pode-se dizer que a instituição museu tem história e significado social, e que a museologia é teoria que envolve o estudo focado no museu, que é conceituado pelo autor como fenômeno. Para ele, a museologia e a ciência são separadas dos trabalhos práticos, porém, as duas, em consonância, podem se aproximar desses trabalhos, na medida em que o campo empírico, a prático, alimenta o pensamento, a teoria e, ao interpretá-la, pode colocá-la em aplicação. É nesse sentido que a arquitetura de museus pode se constituir e atualizar. No caso do Museu de Congonhas, a arquitetura foi norteadada pelo termo de referência e pelo programa de necessidades em consonância, com os principais eixos estruturadores de sua concepção museológica, cujos pressupostos são o conhecimento e a comunicação sobre o Sítio.

O Sítio, assim, não é apenas o acervo a ser trabalhado pelo museu, mas é a razão de sua existência. O projeto arquitetônico do Museu de Congonhas é de autoria do escritório Gustavo Penna Arquiteto e Associados. O conceito formal da solução arquitetônica adotada é dado pelo arquiteto no relato sobre a experiência museológica que se encontra em Machado:

Ao explicitar as diretrizes que orientaram a solução formal do edifício, o arquiteto Gustavo Penna, autor do projeto, vincula o sentido da contemporaneidade a uma atitude atemporal de respeito, equilíbrio e harmonia, afirmando que o Museu se propõe a estabelecer um vínculo associativo com o território simbólico iniciado no século XVIII, bem como a resguardar as formas de afinidade entre o passado e o presente (MACHADO, 2017, p.63)

Na Figura 4, estão o Sítio do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos(a), a Zona de amortecimento do Sítio(b), e o Museu de Congonhas (c). Já na Figura 5, está a Alameda onde se localiza do Sítio; na Figura 6, a fachada do Museu.

Figura 4 - Santuário do Bom Jesus de Matosinhos



Fonte: Machado, 2017, p.15, adaptado pela autora.

Figura 5 - Alameda Cidade Matosinhos de Portugal



Fonte: Elaborada pela autora.

A autora do relato também define um “vínculo associativo” revelado na intenção do projeto de arquitetura ancorado pela conceituação museológica:

[. . .] a partir da solução volumétrica, da suavidade da implantação e do uso de materiais, que, juntos, resultam em um edifício que tem um claro lugar na paisagem, mas, ao mesmo tempo, associa-se a ela com a naturalidade de algo que parece ter estado sempre ali. A fluidez do diálogo entre arquitetura, museologia e operação do Museu confere materialidade ao que se pretendeu como museu de sítio, trazendo a paisagem urbana para dentro do edifício, seja pela vista da janela que percorre longitudinalmente a sala

de exposição, pelos locais de encontro, aulas e oficinas, pelas soluções de acesso e de fluxo, permitindo uma constante interação dos mais diversos usuários com o edifício, nas mais diversas temporalidades. (MACHADO, 2017, p.63)

Figura 6 - Museu de Congonhas



Fonte: Elaborada pela autora.

O edifício foi realizado em estrutura de concreto e dispõe de 3.452,30 m<sup>2</sup> (Figura 14), destinados a cafeteria/espço gourmet, saguão principal/recepção, salas de exposição de longa duração (Figura 7) (sala do acervo operacional do Sítio e sala Márcia de Moura Castro), sala de exposição temporária - no piso de acesso principal; biblioteca, espaço educativo, auditório/espço (Figura 7) de exposições temporárias contemporâneas, anfiteatro ao ar livre (Figura 8), áreas administrativas e reserva técnica - no piso inferior.

Ao adentrar o espaço, atravessa-se um pórtico que delimita e acolhe o usuário que se depara com jardim e a cafeteria, dedicada ao atendimento público e apoio ao museu e Sítio, é o primeiro ambiente de acesso; integra-se com a paisagem natural, por meio por meio da permeabilidade visual da película de segurança em metal, e com a alameda, através do amplo vão de peitoril frontal.

De frente a esse acesso principal, encontra-se a entrada do saguão/recepção, onde se inicia o percurso museográfico. Elevadores, escadas e textos bilíngues contemplam a acessibilidade do edifício. Volumetricamente, a construção se acomoda na morfologia do terreno, mantendo-se, predominantemente, plana. O partido arquitetônico utiliza vãos amplos, ritmos, cheios e vazados, que integram edifício e paisagem/Sítio, reforçando, reciprocamente, a aproximação museu-território e sua percepção, ao permitir a visão

externa a partir do interior e, ao permitir que o objeto edifício se integre à paisagem imagética do Sítio.

Figura 7 – Reunião e exposições no auditório/espço



Fonte: Museu de Congonhas.

Figura 8 – Peça encenada no anfiteatro ao ar livre



Fonte: Museu de Congonhas.

O conjunto do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos constitui o acervo referencial deste museu de sítio, que apesar de não estar sob a tutela do museu, é utilizado como acervo operacional, a partir do qual são realizados projetos e ações para salvaguarda e comunicação desse patrimônio extramuros. O conjunto é composto pelo acervo da Igreja e da casa de milagres, além do próprio santuário:

Construído na segunda metade do século XVIII, o Santuário configura-se como um sacromonte: uma ladeira margeada por seis capelas contendo cenas dos Passos da Paixão de Cristo conduz a uma escadaria monumental adornada por 12 profetas em pedra-sabão, que leva, no topo, à Basílica e a seu adro. Esse grandioso conjunto de esculturas – os 12 profetas e os 66 personagens em madeira que compõem as cenas da Paixão – é de autoria de Aleijadinho que, com sua oficina de artífices, produziu a mais notável obra do rococó brasileiro.

Na área de entorno do Sítio, encontra-se o edifício da Romaria, de planta elíptica, construído no início do século XX para hospedagem dos romeiros que procuram a cidade no período do Jubileu, uma grande celebração popular em devoção ao Senhor Bom Jesus de Matosinhos, quando milhares de fiéis acorrem ao Santuário durante o mês de setembro de cada ano. Devido à grande dimensão alcançada pelo evento, a Romaria não mais comporta a hospedagem dos devotos e serve hoje a atividades culturais e administrativas do município. (MACHADO, 2017, p.13-14)

Figura 9 - Sala dos Milagres

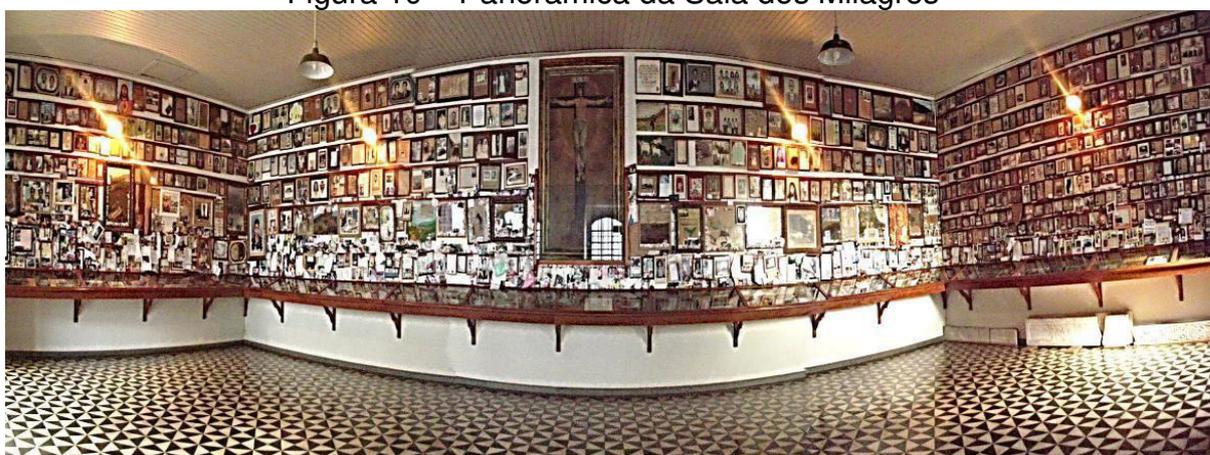


Fonte: Botelho, 2013, p.52.

Localizada no lado esquerdo do adro do Santuário do Senhor Bom Jesus, encontra-se a casa ou sala dos milagres (Figuras 9 e 10). Segundo Botelho (2013, p.54),

Em fins do século XIX, com a finalização da construção do Santuário de Congonhas, foi construído local para o depósito das manifestações de fé (Ex-votos) trazidas por peregrinos, romeiros e devotos. Este local é conhecido como “Sala dos Milagres”. A “Sala dos Milagres” está localizada no lado esquerdo do adro do Santuário do Senhor Bom Jesus. Nela estão depositadas 89 pinturas votivas datadas entre o século XVIII e XX que representam as mais adversas situações de perigo e graça ao orago de devoção.

Figura 10 – Panorâmica da Sala dos Milagres



Fonte: Botelho, 2013, p.54.

O IPHAN tombou as “89 pinturas votivas datadas entre o século XVIII e XX que representam as mais adversas situações de perigo e graça ao orago de devoção” (BOTELHO, 2013, p.51-53). Essas pinturas em conjunto com “objetos de

cera, fotografias, cartas, cruzes em madeira, maquetes, objetos de alvenaria (tijolos), fitas diversas, dentre outros objetos e materiais” (Figuras 11 e 12), constituem o acervo da Sala dos Milagres:

[. . .] 49 ex-votos permaneceram sob a guarda e a responsabilidade da Basílica do Senhor Bom Jesus de Matosinhos - Sala dos Milagres até meados do século XX; e os demais 40 ex-votos, foram adquiridos em 1979 pelo Banco do Brasil S.A, procedentes de diversos colecionadores.

[. . .] Estas pequenas pinturas e/ou relicários possuem grande interesse artístico pela autenticidade, pela história iconográfica, pela simbologia da fé entre os devotos e romeiros, e pela força caracterizada nestas obras de feitura singela. Guardam também grande importância documental definida pelos registros da época em que foram produzidos, suas inscrições, datas, formas e legendas. (BOTELHO, 2013, p.52-53)

Figura 11 - Ex-voto Nossa Senhora de Nazaré



Fonte: Botelho, 2013, p. 54.

Figura 12 - Ex-voto São Francisco de Assis



Fonte: Botelho, 2013, p. 54.

Além do sítio do santuário, o acervo do Museu de Congonhas é constituído pela coleção de Márcia de Moura Castro, adquirida pelo IPHAN, em 2011, e cedida ao Museu de Congonhas. O acervo encontra-se exposto na sala de mesmo nome da colecionista, que se dedicou a reunir objetos de arte sacra e da religiosidade popular por mais de meio século. Ao todo são 342 peças que compõem coleção dos séculos XVIII e XIX, composta por ex-votos (72 tábuas pintadas, 36 esculturas e 26 medalhas votivas), 10 oratórios e 198 imagens de pequeno porte tradicionalmente utilizadas no interior das residências.

A coleção Fábio França, reunida por mais de quatro décadas pelo professor, também compõe o acervo do Museu de Congonhas. Localiza-se na biblioteca do museu e disponibiliza ao público acervo composto por livros raros, publicações de interesse geral e acervo notável sobre a arte barroca, a cidade de Congonhas, o Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, o barroco mineiro, a vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

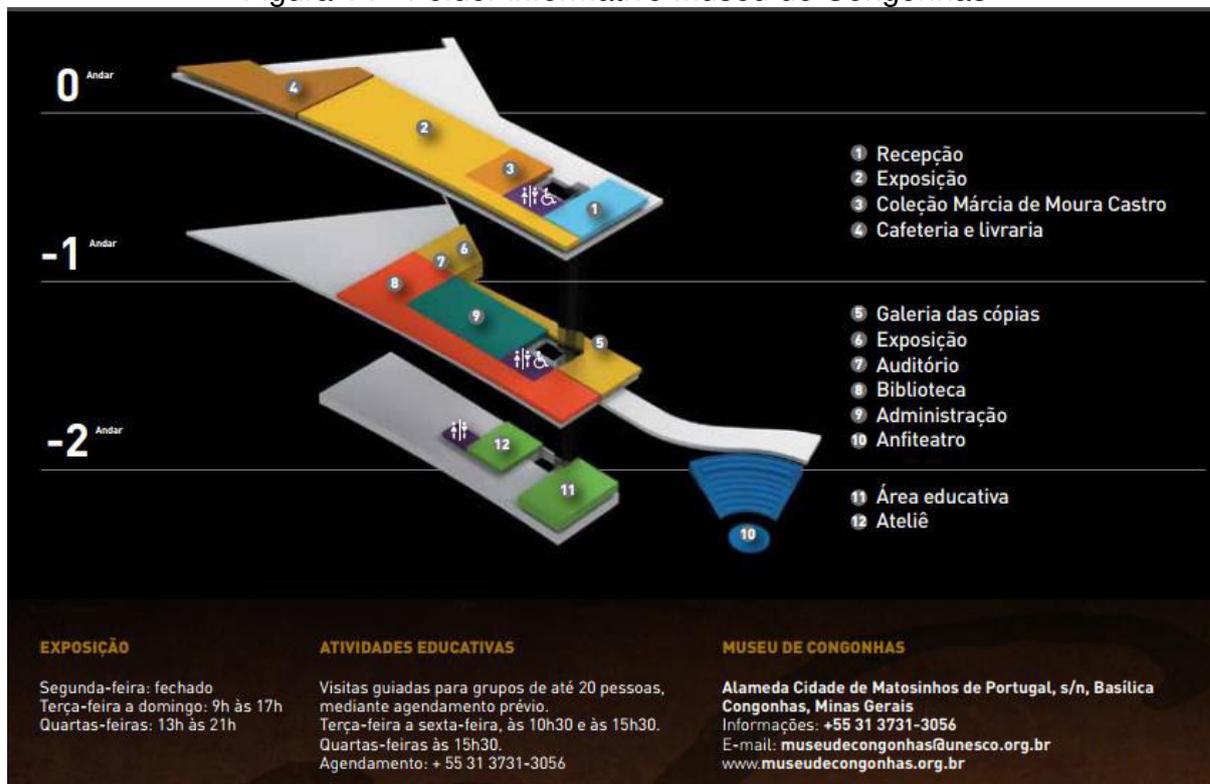
Na Figura 13, estão (a) Santuário de Bom Jesus do Matosinhos, (b) Museu de Congonhas, (c) Adro com os 12 profetas em pedra sabão, (d) Capelas contendo cenas dos Passos da Paixão de Cristo, (e) Alameda Cidade Matosinhos de Portugal - em direção à Romaria.

Figura 13 – Vista aérea do Museu de Congonhas e Santuário



Fonte: Machado, 2017, p.64, adaptada pela autora.

Figura 14 - Folder informativo Museu de Congonhas



Fonte: Museu de Congonhas, 2016.

### 3.1.1 A narrativa museográfica no Museu de Congonhas

As visitas ao museu são abertas ao público, com cobrança simbólica, exceto em algumas datas e para fins de pesquisa. São visitas guiadas e espontâneas, caracterizadas pela diversidade de público relativa à idade e à institucionalidade. As visitas escolares podem ser agendadas, e elas são prioritárias no agendamento. As visitas guiadas são realizadas por meio de seis mediadores, dos quais cinco se encontram no Museu de Congonhas e um no Museu da Imagem e Memória. Tais mediadores estão setorizados ou podem acompanhar toda a exposição, de acordo com o enfoque de suas áreas afins. A sensibilidade e a habilidade do mediador são relevantes no processo de percepção ao longo da exposição e para o contato efetivo com o Sítio.

A fim de aprofundar a análise dos pressupostos da concepção museológica, conhecimento e comunicação sobre o Sítio, tão bem enfatizados por Machado (2017), propomos o relato do estado da arte da narrativa museográfica. Para um melhor entendimento do percurso expográfico, é importante salientar que a museografia foi estruturada em três eixos principais: devocional, artístico e patrimonial.

A expografia é trabalhada durante todo o percurso, visando ao empoderamento do visitante nos níveis particular e universal. No saguão de entrada, recepção, a expografia inicia a narrativa com a re-apresentação, através de releitura do elemento pedra talco, presente no patrimônio artístico e cultural local, aplicada ao logotipo do nome Museu de Congonhas. A fonte escrita utilizada nessa aplicação partiu de estudos do acervo de documentos históricos da Arquidiocese de Mariana que levaram a descoberta da assinatura do artista Aleijadinho.

A limpidez e a sobriedade do saguão (Figura 15), contrapostas ao painel de vidro com retentor solar e os monitores eletrônicos com cenas em movimento, configuram atmosfera propícia à preparação do sujeito para o percurso. O início da exposição evidencia, logo, a atitude pretendida de interlocução do interior do museu com o exterior, enquanto paisagem e imaterialidade. O sujeito é captado pelos sentidos, através da imagem natural, da peregrinação projetada em imagens movimentadas, e da sonoridade dos peregrinos. Sentidos visuais e auditivos são provocados sensibilizando e direcionando o foco e o caminhar do expectador.

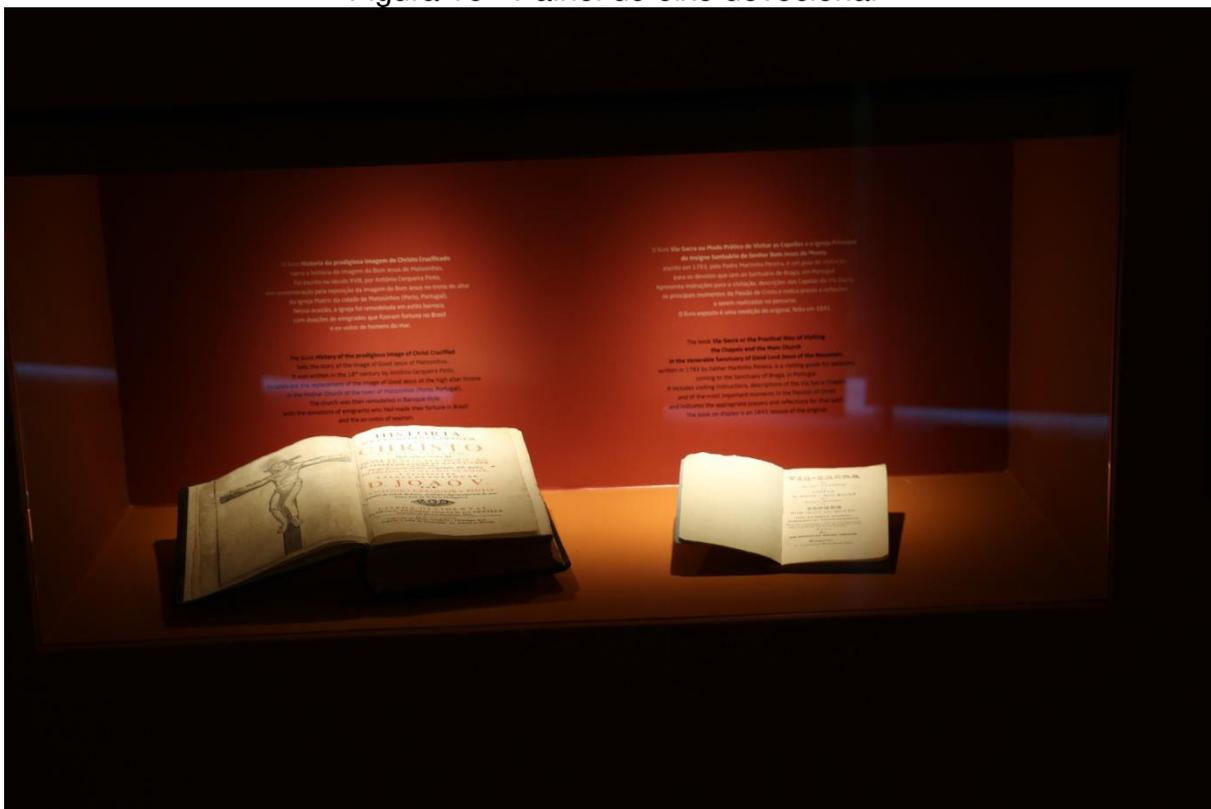
Figura 15 - Saguão principal/recepção



Fonte: Elaborada pela autora.

A ideia da interlocução imagética do interior e exterior utiliza paleta identitária de cores locais, como meio de aproximação imagética da atmosfera do museu e da cidade, como paisagem e ou território. A primeira parte se refere ao eixo devocional e está dividida em dois percursos. O primeiro percorre corredor matizado em tom que, segundo a paleta identitária criada, remete à fixação das povoações à época da mineração do ouro e da instituição do território do santuário (Figura 16). Trabalha o eixo devocional a partir de vídeo com imagens em movimento do oratório utilizado por Feliciano Mendes para arrecadação em prol da construção, da diversidade religiosa (Cristianismo, Islamismo, Hinduísmo, Budismo, Judaísmo e religiões Primais), apontada em mapa de peregrinações e sacromontes, para a construção da ideia deste do lugar de milagre, benção e paz que, pela manifestação da fé, se constitui em santuário. A devoção ao Bom Jesus de Matosinhos é tratada de forma local e global: descendência forte, no Norte de Portugal, mais precisamente em Matosinhos, no Porto, em direção a Braga, expondo a similaridade entre o santuário de Bom Jesus de Matosinhos de Braga e de Congonhas.

Figura 16 - Painel do eixo devocional



Fonte: Museu de Congonhas

Figura 17 - Sala de exposição permanente



Fonte: MACHADO, 2017, p.50.

Fica claro nessa primeira parte, que a figura de Feliciano Mendes, explicitada pelo ato de fé fervorosa e a constituição do lugar em santuário, com suas peregrinações, cumpre a função de religar o humano com o sagrado, numa atitude de sublimação expressa na arte, persistência e respeito. A ideia e a ereção do

santuário são construídas e enfatizadas como *ex-voto* de Feliciano, o qual faleceu com apenas oito anos de trabalho de construção da igreja.

O segundo percurso da devoção, sobre fundo na paleta verde, decorrerá e proverá o visitante de dados oficiais, como tela *touchscreen*, com livros das despesas do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos – Congonhas do Campo, cujo primeiro volume é do ano de 1757 a 1837. Os originais encontram-se no acervo da Diocese de Mariana, nos quais constam documentos sobre a construção do santuário, sobre os quais se tentou elaborar os passos da construção, exibida em maquete digital, concomitantemente à linha do tempo de construção do santuário e das capelas. A narrativa vai pouco a pouco mesclando o devocional e o artístico e evidencia os artistas, desde o mestre de obras Domingues Antônio Falcato, Tomás de Maia Brito – cantaria, Francisco Vieria Servas – arco cruzeiro em talha fina, até culminar com Aleijadinho e Ataíde.

A imagética do santuário construído culmina com a plotagem do mapa com a ocupação de Congonhas do século XVIII (Figura 18), com destaque aos volumes das principais edificações que setorizam a ocupação do território entre as duas irmandades, do Santíssimo e de Bom Jesus do Matosinhos: o sítio com as capelas e o santuário ao alto, a Alameda com a romaria, em direção a parte mais baixa da cidade com a Igreja de São José, e a Igreja Matriz de Nossa Senhora Conceição oposta a Igreja de Bom Jesus do Matosinhos. A maquete é interativa (Figuras 19 e 20), na medida em que se acende por partes, evidenciando as principais edificações mencionadas. O adro, quando em evidência, projeta em pequenos *displays* quadrados, dispostos no painel ao lado, imagens e informações sobre os profetas e suas posições. Portanto, a igreja como templo finaliza o eixo devocional, mas desperta o interesse ao artístico que será tratado adiante.

Figura 18 - O Santuário e a Paisagem



Fonte: Machado, 2017, p.88.

Figura 19 - Maquete do Sítio com as capelas do Santuário



Fonte: Machado, 2017, p.18.

Figura 20 - Maquete e projeção dos elementos do sítio



Fonte: Machado, 2017, p.20.

Figura 21 - Expositor artes e ofícios



Fonte: Machado, 2017, p.20.

O segundo eixo expográfico trata o patrimônio cultural sob o enfoque das artes e ofícios (Figuras 21, 22, 23, 24). Um grande expositor circular no meio da sala permite a apreciação de mostruários de talhas, pintura e pedra bruta/esculpida,

tipos de instrumentos e pigmentos utilizados (Figura 25), reproduzindo detalhes sobre o modo de se fazer o ofício e arte do santuário. Há, complementarmente, sons de sinos, mesclados com o som da utilização de instrumentos esculpindo a pedra; uma tela *touchscreen*, com o detalhamento de artistas e suas obras; e um painel explicativo e com réplicas de esculturas do santuário, que finaliza o eixo artístico e enfatiza o santuário como obra de arte.

Figura 22 - Painel Artes e Ofícios



Fonte: Machado, 2017, p.76.

Figura 23 – Painéis “Artes e ofícios” e “A Igreja como obra de arte”



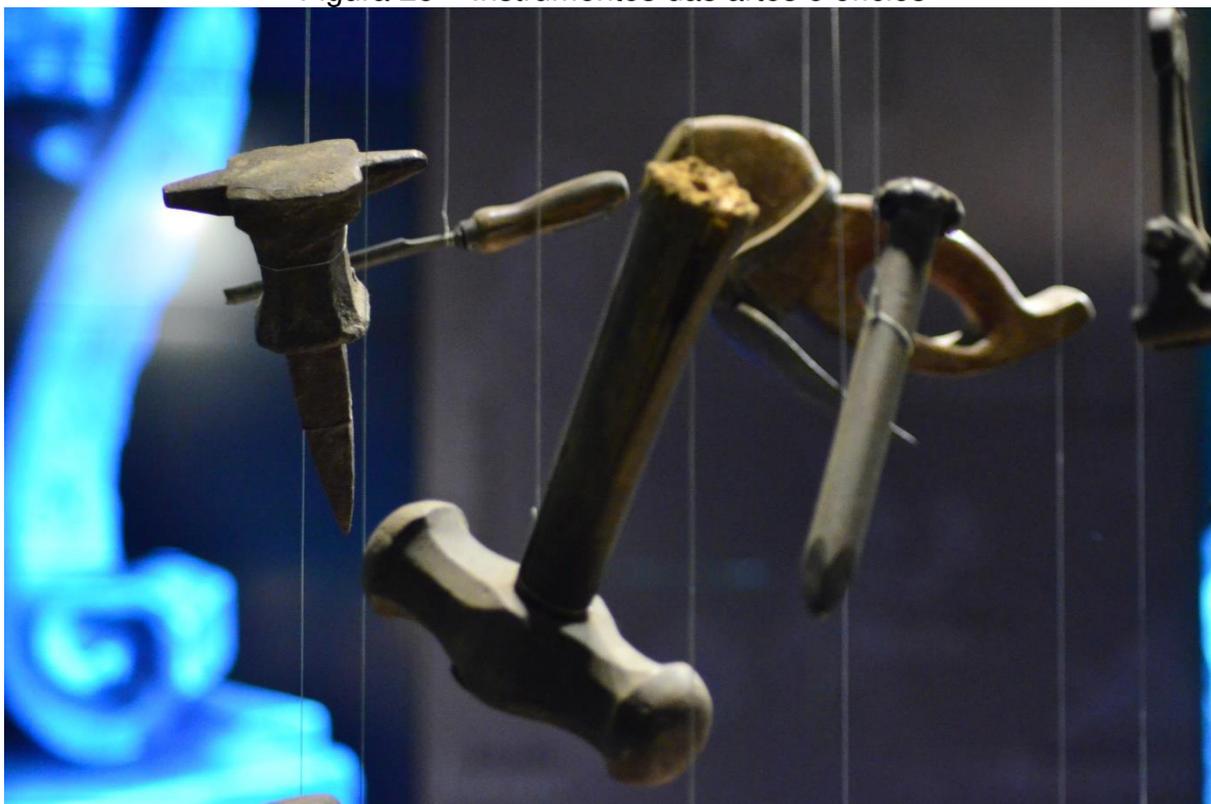
Fonte: Museu de Congonhas.

Figura 24 – Artes e ofícios



Fonte: Museu de Congonhas.

Figura 25 – Instrumentos das artes e ofícios



Fonte: Museu de Congonhas.

O percurso alterna momento de exposição permanente, até o segundo eixo, com temporárias sobre a atualidade. As duas próximas salas, assim, são exposições atualizadas: a primeira é composta por exposição temporária de imagens projetadas em grandes telas ao redor das quatro paredes, que alternadamente expõem trabalhos de pessoas que dedicaram sua vida ao estudo, registro e arte de ou para Congonhas. A próxima sala é a coleção Márcia Moura de Castro (Figuras 26 e 27) como retomada da questão do ex-voto, na condição de arte e de fonte de estudos sobre hábitos, costumes, religiosidade e arte (Figura 28). Esta sala tem interlocução com a sala de milagres no santuário, que cumpre a mesma função, mas com cunho também religioso e de fé, na vivência do espaço do santuário.

Figura 26 - Sala da coleção Márcia Moura de Castro



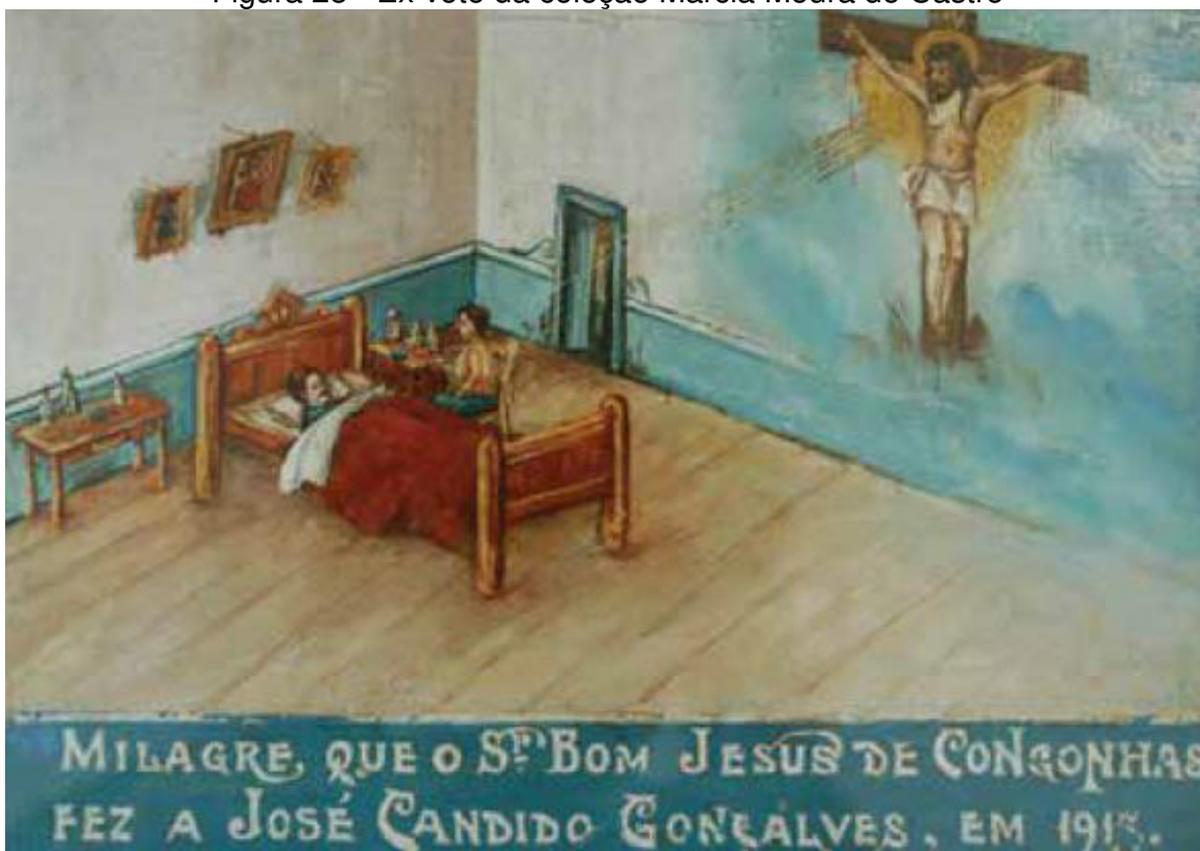
Fonte: Machado, 2017, p.67.

Figura 27 - Sala da coleção Márcia Moura de Castro



Fonte: Museu de Congonhas.

Figura 28 - Ex-voto da coleção Márcia Moura de Castro



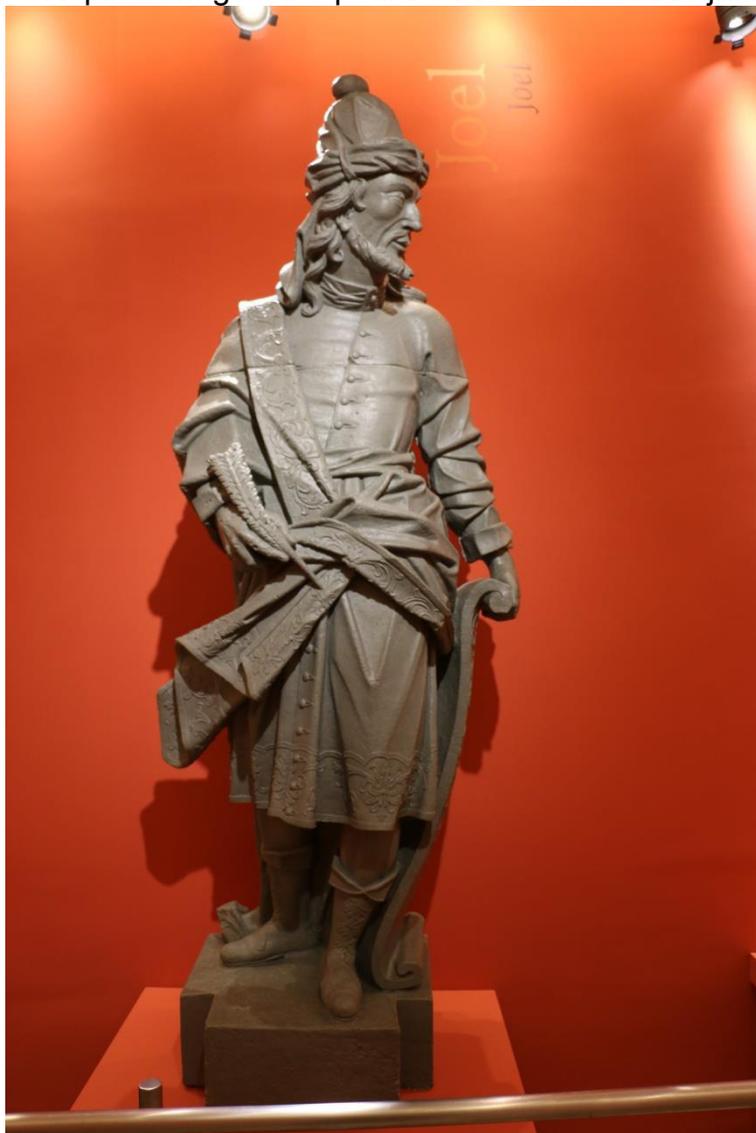
Fonte: Machado, 2017, p.67.

Embora devoção e fé, artes e ofícios, sejam patrimônio cultural, o subsolo do Museu é composto pelo terceiro eixo, destinado aos estudos, informações e apresentações, com relação ao patrimônio cultural. Composto pela biblioteca com visita agendada sem custo, para acesso aos livros sobre o barroco, artes, história do santuário, religião de autores consagrados, como Myriam Ribeiro e Fábio França. Os principais visitantes são os públicos das escolas, bibliotecas e pesquisadores e funcionários do IPHAN.

A galeria das réplicas em gesso e pó de pedra sabão configura testemunho do estado das obras de arte dos 12 profetas (Figura 29) e retoma a discussão sobre a técnica, a arte e as ações de preservação do patrimônio cultural. A última sala do percurso é a reconquista de Congonhas (Figura 30), ressignificação do conceito de arte a partir de 1922 pelos modernistas, a criação dos órgãos de preservação. O intuito desta última sala é enfatizar a função do museu como centro de estudos da pedra. Em dois vídeos, o restaurador Antônio Fernando Santos e a historiadora Myriam Andrade Ribeiro d Oliveira complementam o assunto do painel explicativo e abordam a discussão sobre a preservação dos profetas. A última sala

abriga hora auditório, hora exposições itinerantes. Externamente, há o espaço do anfiteatro, onde ocorrem eventos às quartas-feiras à noite, abertos à população mediante contribuição simbólica como, por exemplo, alimento não perecível.

Figura 29 – Réplica em gesso e pedra da escultura de Aleijadinho “Joel”



Fonte: Museu de Congonhas.

Figura 30 – Pannel Reconquista de Congonhas



Fonte: Museu de Congonhas.

Ao final do percurso, percebe-se que a narrativa pode criar uma intencionalidade, que, segundo Ponty (2006, p.15), é a unidade entre imaginação e entendimento, unidade dos sujeitos antes do objeto:

A teoria da sensação, que compõe todo saber com qualidades determinadas, nos constrói objetos limpos de todo equívoco, puros, absolutos, que são antes o ideal do conhecimento do que seus temas efetivos; ela só se adapta à superestrutura tardia da consciência. É ali que "se realiza de modo aproximado a idéia da sensação" (PONTY, 2006, p.33)

Ao vivenciar a narrativa museográfica do Museu de Congonhas, portanto, podemos inferir que a sensação como provedora da experiência sensitiva é o fio condutor que percorre toda a narrativa e o discurso museológico do Museu de Congonhas. Museograficamente, utilizou-se dos sentidos visuais, sonoros, a título de gerar uma intencionalidade no sujeito, que é necessária para a percepção efetiva do seu principal acervo, o Santuário e a sua imaterialidade, quer seja emoção, devoção, fé, arte, técnica, a fim de promover a percepção da existência como reconhecimento e ressignificação do próprio sujeito e da vida.

O Museu de Congonhas de Centro de Estudos da Pedra, internacionalmente, tem como foco principal, o sítio do Santuário de Bom Jesus do Matosinhos; cujos pressupostos da concepção museológica são o conhecimento e a comunicação deste. Contudo, se o museu de território tiver a função social e de (re)conhecimento e preservação deste território em evidência, seu raio de ação extrapolaria a área delimitada pelo sítio. Na resposta afirmativa desta hipótese, ele dialoga com a área imediata em torno deste sítio (*buffer zone*, onde se encontra Romaria e Museu da Mineração), tanto pelo recorte patrimonial que permeia seu

discurso, quanto referencial cultural que representa. Nesta última instância, este museu, localmente e em parceria com a FUMCULT, tem sido capaz de criar uma rede cultural de equipamentos, ações e atividades com o propósito de empoderamento do sujeito visitante e do sujeito vivenciador deste território da cidade<sup>40</sup>. O museu, portanto, pode se tornar um viabilizador e ressignificar o território material e subjetivamente no nível da percepção dele e da ressignificação do próprio sujeito.

### **3.2 Museu Histórico Municipal de Formiga – Francisco Fonseca**

A Lei nº 528 consta no quadro informativo do *hall* de entrada do museu, como responsável por sua criação em 1910. Contudo, a implantação efetiva dele ocorreu apenas em 1977, através do Decreto nº18.606. A concepção do museu proposta pela Lei 1443/1982 – Museu Histórico e Geográfico de Formiga foi revogada pela Lei Municipal nº 3048, de 1999, que instaurou o Museu Histórico de Formiga. No ano de 2003, ele passou a ocupar a estação ferroviária de Formiga (Figura 31). Em homenagem ao compositor municipal, foi nomeado como Museu Histórico Municipal Francisco *Nhonhô* Fonseca<sup>41</sup>, por meio do Decreto Municipal nº 2563.

---

<sup>40</sup> A palavra empoderamento, aqui é utilizada no sentido de fortalecimento do sujeito no espaço de participação social. Essa ação faz parte de uma política social na medida em que contribui para o bem-estar social.

<sup>41</sup> Francisco Fonseca – *Nhonhô* Fonseca nasceu em 29 de fevereiro de 1884, no município de Formiga. Em 1899, iniciou o aprendizado de violão e de cavaquinho. Em 1903, escreveu sua primeira música e, em 1904, aprendeu a tocar violino. Compôs o Hino de Formiga em conjunto com seu genro Ruy dos Anjos Peirão.

Figura 31 - Localização da estação ferroviária de Formiga e imediações



Fonte: Criada pela autora, com base extraída do *GoogleEarth*.

Ao observarmos a Lei 1443/1982 de criação do Museu Histórico e Geográfico de Formiga (Figura 32), percebemos uma visão ampliada do seu campo de atuação, em que se propunham, dentre as funções, o levantamento do patrimônio histórico e geográfico municipal, organização, busca e catalogação, conservação e divulgação de material, peças e documentos históricos e geográficos sob sua guarda e/ou existentes no município. Esta lei tinha um caráter mais abrangente e atualizado, com as discussões da museologia do momento e que se apresentam ainda na atualidade como pressupostos metodológicos e teóricos.

Vale lembrar que as discussões promovidas a partir dos anos 1970 e 1980 constituíram marco divisor nas construções de teorias que revigoraram e ampliaram conceitos e práticas outrora existentes, propulsionados por alterações dos conceitos epistemológicos que perpassavam várias outras disciplinas. Num plano da percepção do espaço no mundo vivenciado, estas discussões culminam, na década de 1980, com a renovação e museificação de centros históricos, a ascensão dos ecomuseus, ou museus de sociedade, e a ascensão do patrimônio ao redor do mundo. Ao que tudo indica, o museu formiguense seguiu, timidamente, essa ampliação dos conceitos e do campo de ação dos museus, ao lançar seu olhar para o patrimônio histórico e geográfico municipal.

A Lei 3048/1999 de criação do museu histórico atual, apesar de menos detalhada sobre as funções museológicas, apresenta a noção de patrimônio alinhada à Constituição Federal (BRASIL, 1988), em seus capítulos 215 e 2018, que

revisou e ampliou tal conceito. Tal constatação pode ser confirmada pelo seu caput: “destinado a manter vivo o patrimônio histórico, constituído de bens e documentos que tenham relação com a história do município”. De tal modo, as funções de pesquisa, comunicação e preservação, apesar de não terem sido discriminadas na lei em vigor, são funções básicas inerentes a qualquer museu<sup>42</sup>. Essas funções paralelamente às reflexões museológicas atualizadas podem contribuir para o objetivo principal do museu, que é o de manter vivo o patrimônio histórico municipal.

Figura 32 - Museu Histórico Francisco Fonseca na Estação Ferroviária



Fonte: Elaborada pela autora, 2017.

Figura 33 - Barracão da reserva técnica do Museu Histórico Francisco Fonseca



Fonte: Elaborada pela autora. (a) Casa do Engenheiro ao alto.

---

<sup>42</sup> A respeito das funções dos museus ver Mensch (1992) e Bruno (1997).

Atualmente, o museu ocupa a estação ferroviária juntamente com a Secretaria de Desenvolvimento Humano e conta com três espaços externos à edificação ferroviária, barracão da *reserva técnica* (Figura 33), *vagão ferroviário* (Figura 34) e *Casa do Engenheiro* (Figura 35). Os dois últimos espaços são reconhecidos pelo patrimônio cultural municipal, por meio do tombamento e exercem funções complementares ao museu. O vagão ferroviário foi adquirido pela prefeitura no ano 2010 e foi totalmente reformado; abrigou biblioteca e atualmente abriga o Museu Ferroviário Dr João Teixeira Soares<sup>43</sup>, inaugurado em 2010. Nele estão expostos objetos ferroviários, além de informações sobre personalidades desse tipo de mão de obra e sobre o ilustre cidadão formiguense que nomeia o vagão/museu, sua função é complementar à do Museu Francisco Fonseca. Apesar de o vagão receber o nome de museu, atua mais como uma sala destinada à exposição de documentos, objetos e conhecimento do espaço de um vagão. Portanto, podem, nesse sentido, ser considerados uma coleção ferroviária. Já a edificação *Casa do Engenheiro* pertenceu a Rede Ferroviária Federal Sociedade Anônima (RRFSA) e foi adquirida pela prefeitura em 2010, abriga atualmente a Secretaria de Cultura, que oferece apoio indireto ao museu, também já abrigou espaço de exposições e eventos culturais. Essa edificação exerce forte simbolismo no imaginário formiguense que será detalhado em subitem 3.3.1 e no cap. 4.

---

<sup>43</sup> Dr João Teixeira Soares, nasceu em Formiga em 13 de outubro de 1848 e faleceu em 1927. Membro de família tradicional mineira, se formou em 1872 e logo passou a pertencer ao quadro de funcionários da Estrada de Ferro Dom Pedro II. Foi engenheiro ferroviário de destaque nacional, e responsável pela construção de trechos difíceis da ferrovia na Serra do Mar. Foi diretor da Estrada de Ferro do Paraná, que percorria Paranaguá a Curitiba e construiu a ferrovia São Paulo Rio Grande (EFSPRG).

Figura 34 - Estação Ferroviária e Vagão



Fonte: Estações Ferroviárias do Brasil.

Figura 35 - Casa do Engenheiro de Formiga



Fonte: Elaborada pela autora.

O Museu Municipal de Formiga ocupa metade da edificação e, atualmente, conta com sala de exposição permanente (Figura 36), saguão de entrada, copa, banheiros e sala administrativa. Seu acervo é composto de objetos diversos, coleção de discos, cds, periódicos (revistas e jornais), livros e fotos. A catalogação do acervo é realizada através de livros de registro armazenados

digitalmente. São oito modalidades de livros de registros: objetos, livros, discos de vinil, cds, revistas, jornais e fotos. Não foram encontrados os livros de registro das peças ferroviárias, dos cds, fotos e discos.

Figura 36 - Sala de exposição permanente



Fonte: Elaborada pela autora.

O livro de registro de objetos consta de 346 doadores de um total de 776 objetos-tipo. Neste universo, observamos a grande heterogeneidade dos objetos-tipo e a diversidade de doadores; ou seja, dos 346 doadores totais, 289 equivalem a doadores de um objeto-tipo, 57 doaram a partir de dois objetos-tipo, dos quais 33 doaram até 33 objetos-tipo e 24 doaram a partir de 4 objetos-tipo.

O museu tem um diversificado acervo para pesquisas, pois são jornais e revistas com notícias sobre cotidiano e fatos ocorridos em níveis nacional, estadual e local. Os livros de registro do museu apontam 244 volumes de revistas e 4617 volumes de jornais, adquiridos por doação, em 2011 e 2012, 5678. São exemplares de periódicos como: *O Farol*, *O Globo*, *Estado de Minas*, *O Estado de São Paulo*, *A Tribuna Formiguense*, *O Pergaminho*, entre outros. Também constituem fonte de estudos e pesquisas, 408 livros adquiridos por doação, em sua maioria<sup>44</sup>, nos anos de 2008, 2009, 2011, 2013 e 2014<sup>45</sup>. Embora o acervo dessa

---

<sup>44</sup> Cerca de 317 livros.

<sup>45</sup> Deste total encontrado no livro de registro de livros, constam 74 baixas.

biblioteca seja fruto de doações, não constam no livro de registro os nomes dos doadores.

A pesquisa nos registros do acervo e nos inventários das peças não acusou a nomeação de coleções ou fundos, embora, como observado nos registros, se possa definir tais tipologias por doadores e por algumas temáticas. Ao mesmo tempo que oficialmente não há coleções registradas, instintivamente, o museu trabalha cerca de 18 temáticas gerais e nove temas específicos, na tentativa de uma narrativa museográfica e organização das peças, de forma a facilitar a apreensão do sujeito. A experiência museológica inicia-se pela sensação curiosa em adentrar uma antiga estação ferroviária, cuja composição de vagões e locomotiva é operante e trafega neste trecho ao longo do dia. Embora o museu se encontre nesta edificação característica, este tema só é trabalhado no vagão e, pontualmente, através de curiosidades dos personagens e objetos ferroviários.

Ao se verificar os livros de registro, notamos, no volume de doações e datas, que o museu municipal parece ter sofrido incremento efetivo a partir da primeira década dos anos 2000. Segundo o coordenador do núcleo do patrimônio histórico e artístico municipal, Senhor Gervano Silva de Araújo<sup>46</sup>, que também coordena o museu e monitora as visitas, há bastante procura dessas fontes de pesquisa por escritores e estudantes.

O museu também apoia e divulga ações culturais no campo da música e teatro municipais. A visitação é aberta ao público e também pode ocorrer mediante agendamento de visitas guiadas. Esta modalidade ocorre, principalmente, com turmas escolares. É importante enfatizar que há apenas um funcionário, o Senhor Gervano Silva de Araújo, para o acompanhamento dos visitantes, bem como para a coordenação do museu.

### 3.2.1 A narrativa do Museu Histórico Municipal Francisco Fonseca

A primeira parte do percurso do museu, *hall* de entrada da sala de exposição permanente (Figura 37), é situacional e visa a posicionar o sujeito sobre a origem da cidade e do museu e o espaço urbano. Como aludido, o *hall* de entrada da estação apresenta informações, brasão municipal (Figura 38), leis (Figura 39),

---

<sup>46</sup> ARAÚJO, Gervano Silva. Formiga, Minas Gerais, 19 abr. 2017; 21 jun. 2017. Entrevista presencial concedida à autora.

hino, história do nome da cidade e do museu entre outros itens, como quadros que retratam cenas da cidade.

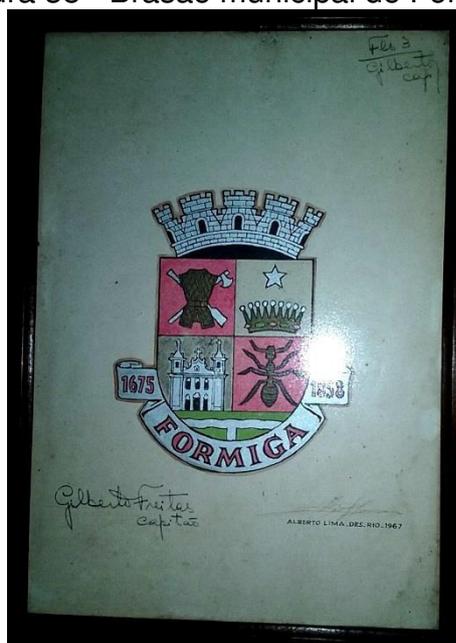
É importante mencionar que a instituição conta com três totens eletrônicos, adquiridos entre os anos 2009/2010, através de Lei de Incentivo à Cultura, os quais foram reativados recentemente. A tela *touchscreen* permite a interatividade com o acesso às informações sobre praticamente todas as peças do acervo. Os objetos, racionalmente agrupados por tema, visam a construir uma narrativa como forma de representação da cidade, por meio de vestígios que remetam à memória da sua história, suas personalidades e seus costumes.

Figura 37 - Hall de entrada da sala de exposição permanente



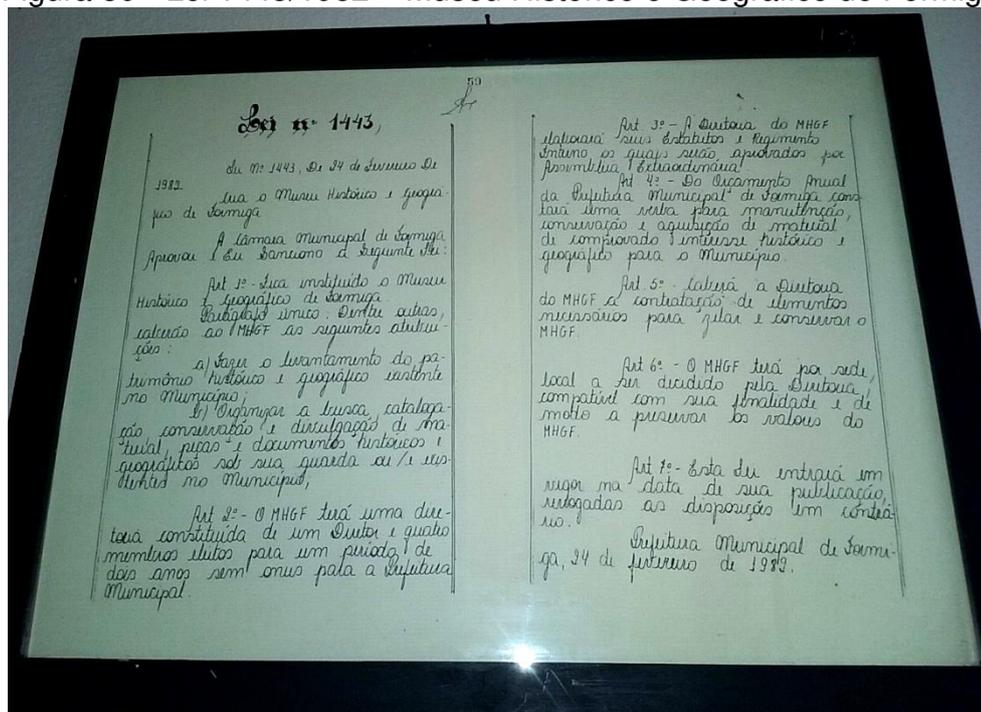
Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 38 - Brasão municipal de Formiga



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 39 - Lei 1443/1982 – Museu Histórico e Geográfico de Formiga



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 40 - Mapa Ilustrativo do Município de Formiga - 1900 a 1930, 2017



Fonte: Elaborada pela autora.

As peças são distribuídas pela sala em expositores simples de *Medium Density Fiberboard* (MDF) protegidos ou não por cúpula de vidro e racionalmente organizadas e tema-segurança (Figuras 41, 42 e 43) (cofre da Coletoria Estadual de Formiga, tema-escrita-comércio (Figura 44) (caixa registradora, mimeógrafo de jornal), tema-água (Figura 45) (bombas d'água), tema-mineralogia (Figura 46) (expositor doado por professor da UNIFOR), tema-obra de arte (Figura 47), temática específica- Fábrica do Bebê (Figuras 48, 49 e 50), tema-aferição de tempo e energia (Figuras 51 e 52), tema-iluminação (Figura 53, 54), tema-religiosidade (Figuras 55, 56, 57 e 58), tema-comunicação (59), tema-música (Figura 60), tema-tecelagem (Figura 61), tema-artesanato, tema-mobiliário, tema-ferraria, temática específica- utensílios domésticos, tema-marcenaria, tema-escrita e penitência, colecionismo- objetos domésticos, temática específica- coleção Fusca Sr. Manuel Gandra Fonseca, colecionismo cinzeiros de diversos países, temática específica- campainhas e sinos para recreio escolar, curiosidades (máquina de cortar cabelo Juwel, na caixa, pregos da antiga igreja do Rosário); temática específica- vestimentas militares (coleção Capitão Nunes, Alberto Montarroyos – formiguenses; Franz Stangelberger – austríaco), Coleção de vestimentas e medalhas Coronel Carlos Augusto da Costa - PMMG, colecionismo medalhas de formiguenses.

Figura 41 - Sequência de temas: tema-segurança, tema-escrita-comércio, tema-água, tema-mineralogia, tema-obra de arte



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 42 - Tema segurança, Cofre da Coletoria Estadual de Formiga



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 43 – Tema segurança, Cofre da Prefeitura



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 44 - Tema escrita e comércio, caixa registradora e mimeógrafo



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 45 - Tema água, Bombas d'água



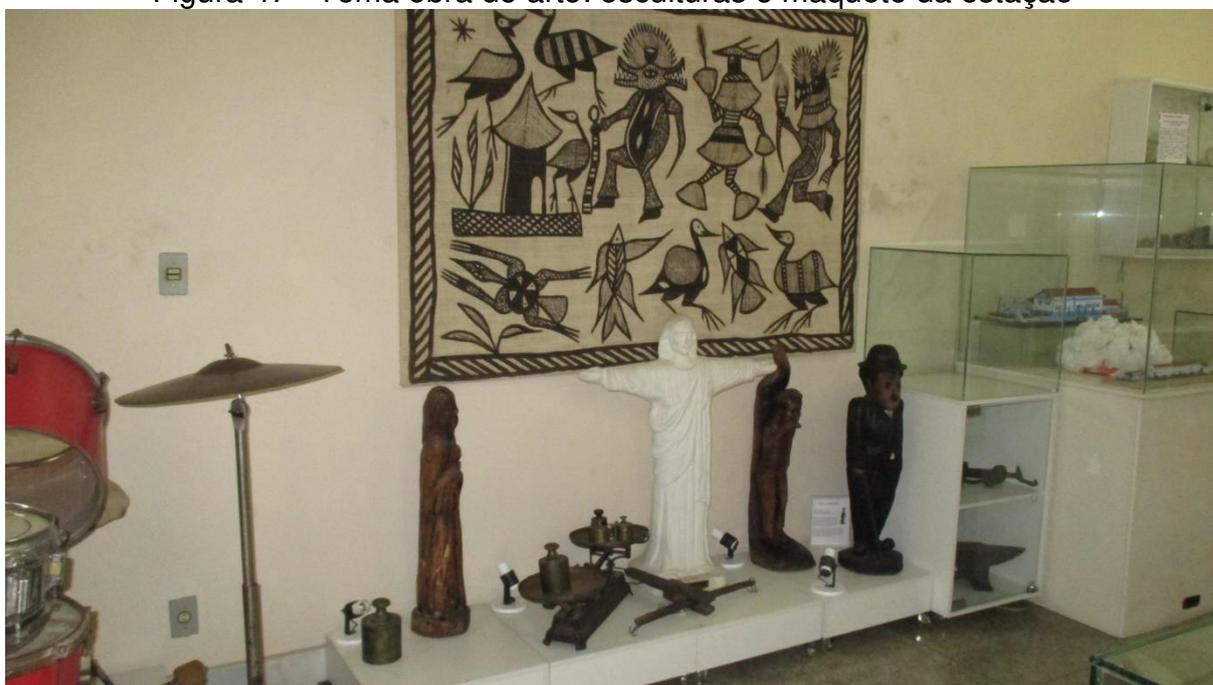
Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 46 - Tema mineralogia, expositor doado por professor da UNIFOR



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 47 - Tema obra de arte: esculturas e maquete da estação



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 48 - Bonecos da Fábrica de Bebês da temática específica  
Fábrica de Bebê



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 49 - Fôrmas das peças dos bonecos da temática específica  
Fábrica de Bebê



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 50 - Bonecos de papelão da temática específica  
Fábrica de Bebê



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 51 – Balança e relógio da temática aferição de tempo e energia



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 52 – Amperímetro e relógio da temática aferição de tempo e energia



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 53 – Lâmpadas e lampiões da temática iluminação



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 54 – Lâmpadas e luminárias da temática iluminação



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 55 - Tema religiosidade



Fonte: Elaborada pela autora.

No tema religiosidade (Figura 56), estão souvenirs de Padre Fábio de Melo e objetos pessoais do Padre Clemente Kollhoff que nasceu na Alemanha em 25-03-1914 e chegou ao Brasil em 1937. Ele fez votos religiosos em 16-2-1939, em Taubaté, onde se ordenou em 22-8-1943, chegou no município de Formiga no ano de 1958, onde faleceu em 1993.

Figura 56 - Tema religiosidade

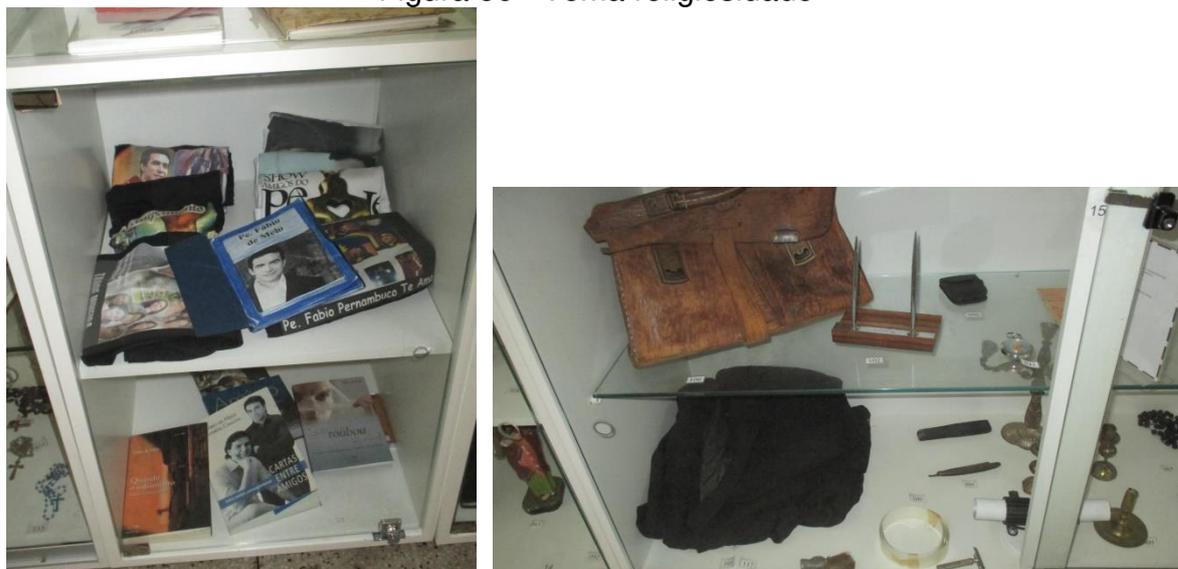


Figura 57 - Porta-retrato de acrílico bisotado com a imagem de São Camilo – santo devocional



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 58 - Santos devocionais de cabeceira



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 59 - Tema comunicação e fotografias, ampliador e redutor elétrico



Fonte: Elaborada pela autora.

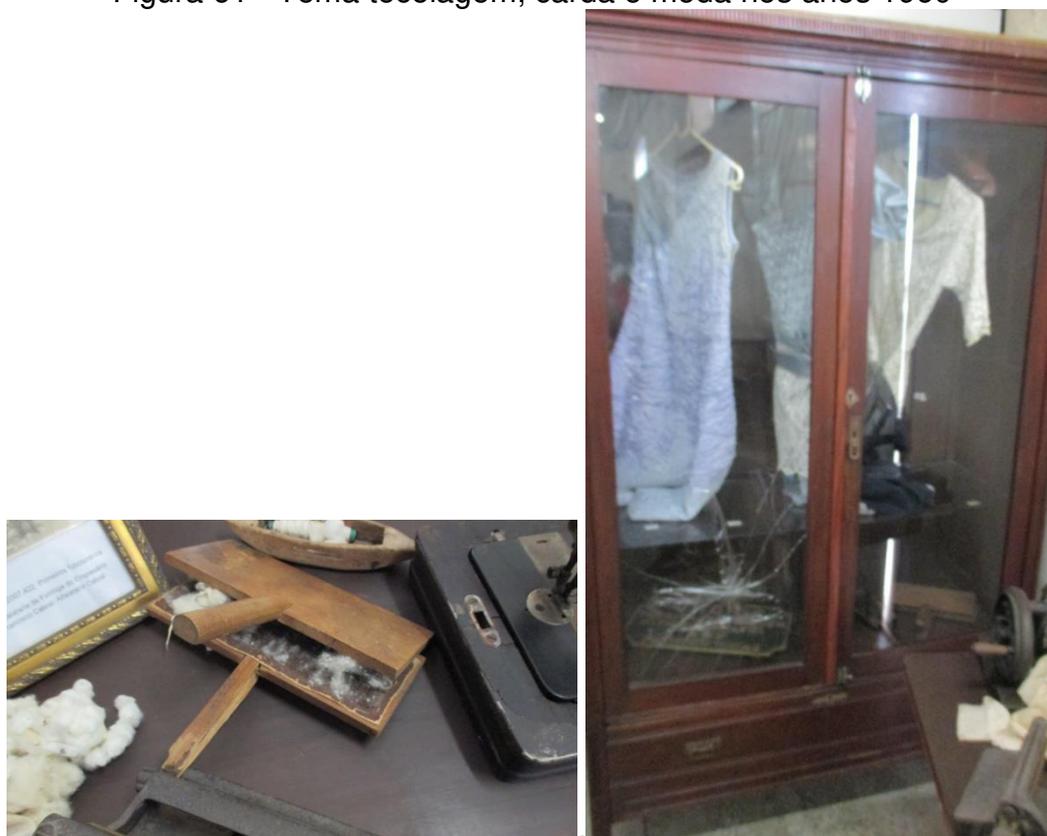
No tema música, há bateria e piano pertencentes ao Senhor Eunézimo Lima, patrono da Escola de Música da cidade. (Figura 60)

Figura 60 – Itens do Tema música



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 61 - Tema tecelagem, carda e moda nos anos 1960



Fonte: Elaborada pela autora.

Na Coleção de Miniaturas de materiais reciclados (Figuras 62, 63, 64, 65 e 66) está a coleção da Senhora Rita de Araújo Seixas. Dona Ritinha foi convidada pelo Sindicato dos Artistas Plásticos do Estado de Minas Gerais para expor em Belo Horizonte no ano 1995. Venceu no ano 1999 o Primeiro Prêmio da Maturidade Banco Real com o tema Presépio de talentos da maturidade. Faleceu em 2001, com 83 anos.

Figura 62 - Tema-artesanato – coleção Sra. Rita de Araújo Seixas



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 63 - Cena de baile, Coleção Sra. Rita de Araújo Seixas



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 64 – Miniatura de residência, Coleção Sra. Rita de Araújo Seixas



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 65 – Cena bucólica, Coleção Sra. Rita de Araújo Seixas



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 66 – Miniatura de residência, Coleção Sra. Rita de Araújo Seixas



Fonte: Elaborada pela autora.

No tema mobiliário (Figura 67), estão expostas cadeiras de balanço século XIX e XX, que foram doadas pela senhora Heloísa de Carvalho Calcagno, no ano de 2003.

Figura 67 - Tema-mobiliário



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 68 – Sala de exposição do museu



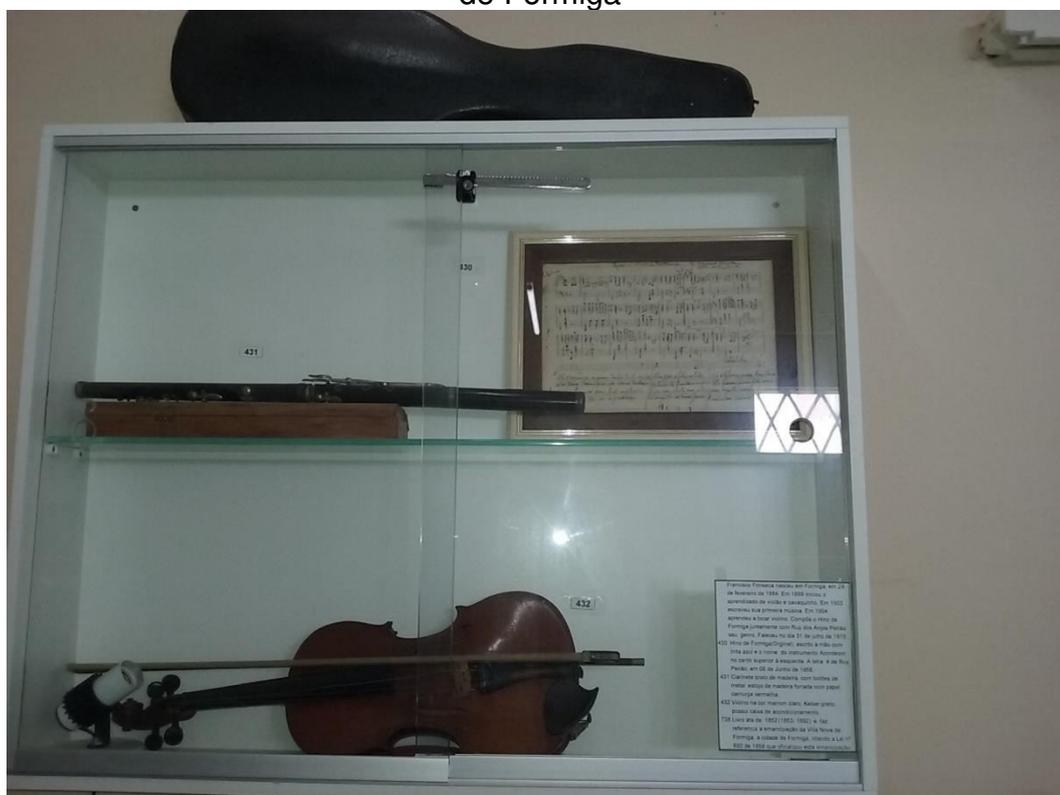
Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 69 – Tema Cinema – retroprojektor do Cine Glória



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 70 - Instrumentos musicais de Francisco Fonseca e partitura original do Hino de Formiga



Fonte: Elaborada pela autora.

Na temática específica vestimentas militares (Figura 71), estão coleções dos formiguenses Capitão Nunes e Alberto Montarroyos; e do austríaco Franz Stangelberger

Figura 71 - Temática específica-vestimentas militares



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 72 – Vagão ferroviário, vistas interna e externa



Fonte: Elaborada pela autora.

### 3.3 Complexidade artística, territorial e simbólica da arquitetura

Não obstante ao apresentado, antes de adentrarmos aos pressupostos teóricos e metodológicos da museologia, propomos alinhar a complexidade artística, territorial e simbólica da arquitetura, através dos conceitos desenvolvidos por Gombrich (2007), Malraux (2011) e da arquitetura na base existencial investigada por Carsalade (2014), a fim de compreender o estado da arte da arquitetura dos museus referenciais. Como pressuposto, há a existência das coisas, não como objetos inanimados, mas como possibilidades de uma experiência existencial (CARSALADE, p.57), que nos permite a consciência do mundo percebida, por meio do corpo como veículo do sujeito nesse mundo e apreendida pela experiência instantânea do sujeito como um ser impessoal (PONTY, 2006, 122-123).

A compreensão do fenômeno arquitetura diz respeito ao habitar humano, ou seja, a maneira como o homem se relaciona com o mundo, articulando-o segundo sua necessidade e possibilidade; e em última instância, a arquitetura, entendida como coisa, diz respeito ao espaço preenchido e articulado, percebido como lugar. À luz da fenomenologia, este, fenômeno total é constituído pela posição geográfica e pelas sensações e relações estabelecidas, construído, vivificado por meio de seus atributos formais e concretização da existencialidade. Portanto, a ideia deste espaço existencial se apresenta como um campo de possibilidades ao arquiteto/artista para dotá-lo de significado e concretizar as sensações e emoções por meio da arquitetura. (CARSALADE, 2014, p.59, 61)

Em complementariedade a esse ponto de vista da arquitetura, reconhecemos na obra *Arte e ilusão* (GOMBRICH, 2007) a tipologia voltada à estética analítica, prática filosófica que leva em conta o contexto simbólico da produção, como componente institucional da arte. A obra em questão discorre sobre arte primitiva, xilogravuras, idade média, renascimento, impressionismo, cubismo, e caricaturas sob o tópico das aparências, ou seja, o problema da representação. Para a pesquisa interessa a interpretação de Gombrich sobre os limites de semelhança, sobre o que é verdade ou não, sobre estereótipos e sobre o que o pintor ou o artista projetou em relação a um motivo e representou, segundo material<sup>47</sup> disponível, e os

---

<sup>47</sup>Segundo Theodor W. Adorno, em *Teoria estética*, de 1968, o material é aquilo que os artistas dispõem, o que está à disposição do artista, o que se apresenta a eles, cores, tons, palavras, sons, associações de todo tipo e procedimentos técnicos já desenvolvidos.

limites a que a arte está imposta. De maneira que, dentre o arcabouço desse material, também se encontram as formas tratadas sob o foco da questão do *esquema e correção*. *Arte e ilusão* é um exemplo de integração entre historiografia e de componentes teóricos que analisam a relação da perceptividade visual e como ela é construída.

Embora se refira prioritariamente às obras de arte, inferimos que o sentido manifesto em *Arte e ilusão* se estenda também à arquitetura, outros objetos e sobre a relação entre eles e o sujeito. A princípio, cumpre ressaltar que o mundo visível é passível de ilusão e de ambiguidades, pois não se apresenta neutro aos nossos olhos no processo da percepção visual. Pautado por atividade constante do observador, este processo de percepção se funda no mesmo ritmo que governa o da representação; qual seja, o esquema e a correção, tanto para o pintor ao executar uma obra, quanto para o observador ao vê-la. É aí que a *Arte* pode tomar uma situação, cuja validade será testada e experimentada.

A análise de Gombrich (2007) guia-nos pelo caminho da semelhança que configura um estímulo ao observador ou receptor: sondar, antecipar e projetar suas expectativas visuais num processo de construção que implicará em um mundo imaginário da ilusão. O processo “esquema e correção”, tratado também por autores como Ponty (2006) e Carsalade (2014), através da constância, e Gestalt utilizados na análise e reflexões sobre a percepção visual da arte, das formas, das cores e arquitetura. Vale lembrar que consideramos essa construção sob influência do *registro visual*, o qual parte do relativismo e de conceitos da realidade, portanto, é *conjetura condicionada pelo hábito e tradição*, articulados pelo mundo da nossa experiência.

Esse registro visual é capaz de construir semelhanças com elementos arquitetônicos, por meio da projeção simbólica, ideia que se coaduna com o *museu imaginário* (MALRAUX, 2011), cujo registro visual pode ser o fio condutor da arte na construção de uma imagem do “real”, pela interação entre mundo material e virtual. A base existencialista de Malraux, assim, possibilita ao museu imaginário um descolamento das obras, elementos arquitetônicos, objetos, em relação ao tempo do processo ou registro de sua seleção virtual; constitui-se, portanto em imaginário latente no indivíduo.

Segundo Lemos (2016), a arquitetura do Museu de Congonhas se abre pelo caminho do silêncio e se institui prospectivamente como um campo aberto para

escrituras diversas no espaço tempo, ou seja, campo de possibilidades ao arquiteto/artista para dotá-lo de significado e concretizar as sensações e emoções por meio da arquitetura. Inicialmente, nota-se o principal propósito do projeto por meio da implantação pautada pela discrição e neutralidade do edifício. O acesso pela Alameda Bom Jesus do Matosinhos materializa ponto de silêncio no caminho entre o abrigo dos devotos e o lugar máximo do sagrado no topo do morro, constituído pelo sacromonte. Assim como a devoção e o jubileu, a arquitetura configura um ritual, o qual *enuncia receptividade própria da “humilitas”, materializado na integração orgânica do artifício e a natureza.*

A edificação conjuga tecnologia construtiva contemporânea avançada aos *materiais integrados aos valores e técnicas do patrimônio artístico e arquitetônico local*, ou seja, aos materiais e a *arte de fazer*. De tal modo, a postura de finalizar a cobertura com jardim ratifica o uso da tecnologia e intensão de caráter orgânico com o terreno e paisagem evitando tensão com a sacralidade do entorno; os pisos das áreas internas em concrecor – manta de concreto monolítico, e os da área eterna em pedra de quartzito São Tomé, reafirmam a presença dialógica entre o contemporâneo e o tradicional. Isso também ocorre na apresentação do embasamento da edificação que concilia princípios técnicos atuais e tradicionais com a introdução da pedra de arenito lavrada e emparelhada, com continuidade na parte posterior ao acesso principal e no muro do anfiteatro. Os vãos ritmados na lateral côncava também ratificam, valorizam a espessura, intensificam a disposição das pedras e remetem ao ritmo e forma dos vãos da arquitetura tradicional local. Os rufos confeccionados em pedra sabão apicoada além da função técnica pertinente coroam a edificação compondo o edifício, além disso, seus desenhos e detalhes técnicos foram referendados nos topos dos muros e da cidade e da Basílica em questão. (LEMOS, 2016)

Na filosofia da representação, devemos considerar que, no campo do simbólico, as nossas mentes têm limites elásticos de definições. A razão se fixa na diferença, na classificação do que é real, que tem característica mais exígua, e o que é metafórico, mais amplo; a razão insiste na barreira entre imagem, cena do que está diante dos olhos, e realidade. Essa classificação utilizada por Gombrich é o processo da *projeção* na psicologia; quando tomamos consciência do processo da classificação interpretamos, quando não, apenas vemos. Este papel das projeções

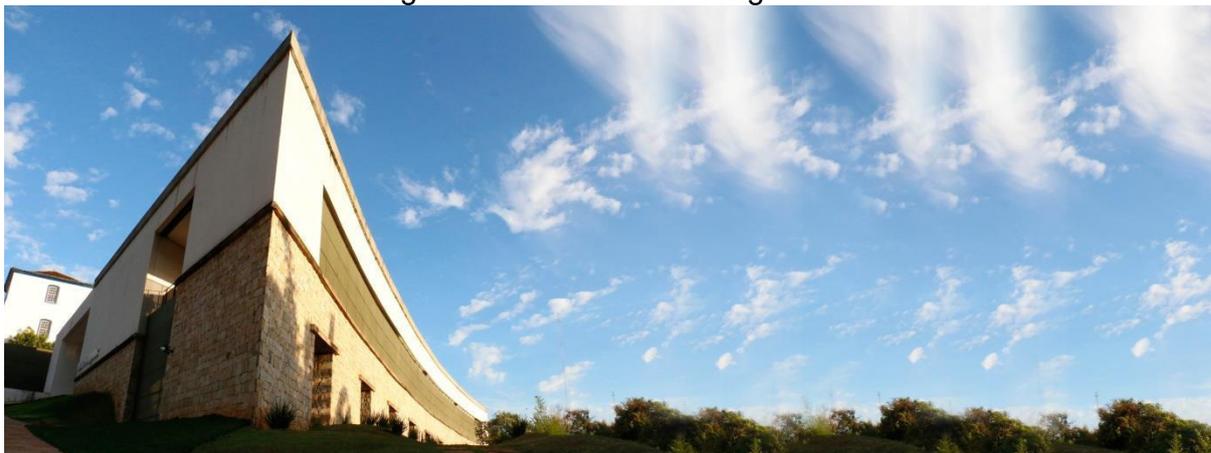
está na origem da arte, é uma ideia antiga, já mencionada no Tratado de Alberti, segundo o autor.

Voltamos ao início de *Arte e ilusão*, em que Gombrich anuncia, através das palavras de John Constable, autor de *Wivenhoe Park*, ano 1816, “[. . .] A arte agrada por recordar e não enganar”. (GOMBRICH, 2007, p.33). E, então, através de uma *transmissão sem código*, segundo Winston Churchill, *apud* Gombrich, a *Arte* tem o papel de sugerir. As formas da arte da arquitetura do museu em questão, assim, não podem ser duplicatas do que o artista tem em mente. São, antes, transcrições feitas com veículo adquirido pela tradição e habilidade do artista e do observador; espécie de relações básicas em que um simbolismo se fundamenta. Já que não há realidade sem interpretação, e não há *olho inocente*, compreende-se não o que é arte, mas que *quando há arte*, ela se comporta como espécie de chave à mente e ao mundo exterior.

Nossa mente testa e experimenta a todo o tempo o que é realidade e o que é ilusão. A semelhança, mesmo quando perfeita, gera a ambiguidade, posto que a construção do olhar reconheça as partes e as formas do registro visual no mundo visível da arquitetura do espaço onde se insere. O estímulo gerado nos leva à sondagem, às antecipações e projeções, na tentativa de classificações entre real e ilusão que gerem expectativas visuais, num processo de formação e de reconhecimento. Na construção da imagem dessa arquitetura, tentamos articular interpretações, por meio do hábito e tradição no nosso mundo de experiências.

A questão do esquema e da correção se torna o ritmo constante da atividade do observador. O prazer instigante que a construção do olhar dessas imagens nos oferece vem do ato de testar essas ilusões que foram estimuladas pelas imitações. Para isso, a conclusão da construção desse olhar tem de ser a de que ela não é reprodução perfeita, não é reconhecível ou não existe. De maneira que o Museu de Congonhas (Figura 73), pautado pela discricção, também tem uma certa dose de expectativa, na medida em que lança mão dos elementos de semelhança à arquitetura do lugar, quer sejam cores, materiais, elementos formais, linearidade e altimetria, representados na arquitetura contemporânea de Gustavo Penna e projetados, simbolicamente, no imaginário. Tal semelhança gera expectativa e certo prazer, através da projeção, ilusão e reprodução do mundo visível ao redor, como reação do observador, calcada no retorno do registro visual, gravado na memória sobre este mundo visível (GOMBRICH, 2007, p.185).

Figura 73 - Museu de Congonhas



Fonte: Museu de Congonhas.

Apreender como este lugar construído pelo homem se caracteriza, através do modo como ele se articula, se organiza e como essas relações propõem significados, nos possibilita conhecer a arquitetura dos museus referenciais. Vale ressaltar que, segundo Ponty (2006), o conhecimento equivale à capacidade de perceber o que nos cerca, aliado ao processo de significância do apreendido pelos sentidos, cujas conexões constroem o que entendemos por objetos, imagens, espaço e tempo.

### 3.3.1 Complexidade artística, territorial e simbólica da arquitetura ferroviária

O museu de Formiga ocupa edificação da estação ferroviária, que teve de ser adaptada para a função museológica. Ela pertence à linha operante da FCA-VLI<sup>48</sup> e, atualmente, está em comodato com a prefeitura. Os trilhos deste trecho da ferrovia pertenceram, a princípio, à Estrada de Ferro Oeste de Minas (EFOM). A edificação foi construída para ser o início da Estrada de Ferro de Goiás, em 1907. Portanto, era uma estação de entroncamento de duas potenciais ferrovias. Posteriormente, voltou a incorporar a EFOM. Seu modelo, estação unilateral, segue a maioria das tipologias das edificações ferroviárias brasileiras.

Para investigarmos a complexidade da arquitetura ferroviária, é importante discorrer sobre esse tipo de arquitetura e seu legado. A tecnologia ferroviária surgiu e se desenvolveu na Europa, no contexto da Revolução Industrial, visando ao transporte de matérias primas e à produção industrial. Sua implantação

---

<sup>48</sup> VLI é uma empresa que oferece soluções logísticas que integram portos, ferrovias e terminais.

no Brasil se deu na forma de “pacote” (projeto e construção das linhas com fornecimento de materiais, equipamentos, administração e edifícios para funcionamento do sistema); cujas primeiras experiências foram responsáveis pela formação dos técnicos brasileiros que, posteriormente, desenvolveram algumas importantes linhas no país. (FINGER, 2013)

Há de se acrescentar que a *modernidade*, preconizada pela Revolução Industrial, também trouxe o princípio da salubridade que embasou mundialmente reformas urbanas e modificou a arquitetura tradicional, com a possibilidade de abertura de grandes vãos, por meio dos novos materiais, como o vidro e o ferro, que permitiram maiores iluminação e ventilação naturais. Sendo assim, novas tipologias de edifícios e de equipamentos de infraestrutura surgiram sob a demanda da sociedade moderna e, com elas, intensa discussão a respeito do caráter da arquitetura. Obras relacionadas à produção e à comunicação surgem, como pontes, viadutos, fábricas, mercados, lojas de departamento e estações ferroviárias. A modernidade institui o sujeito moderno e o urbano. Ela traz consigo o fascínio do arquiteto pela tecnologia e a ambiguidade do fascínio pelo artificial, contraposta à nostalgia pelo natural.

Finger (2013) dispõe sobre a análise da arquitetura ferroviária no Brasil, no contexto de origem na Europa, através da apreciação das tecnologias e materiais com os respectivos efeitos na arquitetura. As Exposições Universais, “imensos festivais populares”, tiveram papel importante no aperfeiçoamento e na divulgação das novas tecnologias construtivas, em busca da qualidade e da constante superação. Corroboraram para a formação de um mercado competitivo no setor da construção, incluindo trabalhadores e fornecedores de materiais. Isto ocasionou insegurança nas classes trabalhadoras subordinadas às empresas de construção recém-criadas. De tal forma, os sistemas tradicionais para a construção, como a pedra e a madeira cederam espaço para o tijolo, no uso cotidiano. Este material se tornou popular em diversos países, devido à facilidade de sua obtenção e de seu transporte se comparado à pedra e à mecanização da sua produção. O emprego do cimento ganhou destaque no século XVIII, neste contexto, em 1824, surgia o cimento Portland.

No plano mundial, o transporte ferroviário gerou preocupação estética e discussões sobre o caráter da arquitetura ferroviária. De qualquer forma, os materiais industrializados utilizados, nas obras de arte de engenharia e em soluções

de cobertura e vãos das edificações, tornaram-se alternativas construtivas que, paulatinamente, foram incorporadas e popularizadas na arquitetura. Desde o início, a arquitetura ferroviária esteve ligada ao experimentalismo. Finger (2013) considera que a arquitetura ferroviária se desenvolveu a partir da comparação entre os exemplos construídos, que, aprimorados, atenderam às necessidades incorporadas pelas novas funções, pelo uso de novos materiais e pelas associações de técnicas nas sucessivas ampliações e reconstruções; que conduziram ao amadurecimento técnico e funcional.

Até mesmo a denominação dos edifícios e dos complexos sofreu adaptações ao longo do tempo<sup>49</sup>. A denominação comumente utilizada para designar os edifícios e suas partes, no Brasil, é: *estação* – edifício destinado às funções de passageiros, *gare* – estruturas de cobertura para vias e/ou plataformas, e *complexos* ou *pátios* – conjunto de edifícios com funções ferroviárias agrupados em um mesmo espaço. (FINGER, 2013)

A tipologia da arquitetura ferroviária da estação Formiga pode ser embasada na tese de Finger (2013), que examina a arquitetura ferroviária no Brasil no contexto de origem na Europa, através das tecnologias e materiais com os respectivos efeitos na arquitetura. Assim, há quatro aspectos a serem observados, que se destacam nesse tipo de arquitetura: programa de necessidades, estabelecimento dos partidos e principais tipologias, materiais e técnicas empregados, e discussões relativas ao caráter e à linguagem arquitetônica.

O programa de necessidades, assim, acena para a repetição do padrão europeu; diversamente a tecnologia ferroviária já se encontrava plenamente

---

<sup>49</sup> O termo francês *gare*, por exemplo, era frequentemente empregado para distinguir todo o complexo ferroviário.

Já Perdonnet utilizou o termo *gare* para se referir aos complexos terminais, e *station* para se referir aos complexos intermediários, mas utilizou por diversas vezes a expressão *gare de voyageurs* para se referir ao “edifício das salas de espera”, enquanto Cloquet<sup>570</sup> utilizou ainda o termo *halte* (equivalente a “parada”) para se referir os edifícios destinados aos serviços de passageiros situados em pequenas localidades e abrigando um número menor de funções. Segundo Kühn, graças ao crescimento e reequipamento de muitas *stations* com a agregação de novas funções, ou incorporação de outras antes dispersas em edifícios separados, os termos *gare* e *station* passaram a se equivaler. No Brasil, comumente se utiliza o termo “estação” para definir o edifício destinado às funções de passageiros, *gare* para designar a cobertura das plataformas, e “complexos” ou “pátios” para definir todo um conjunto de edifícios destinados ao atendimento das funções ferroviárias, que variavam segundo a localidade onde estavam inseridos. (FINGER, 2013, p.169)

consolidada, no caso brasileiro, e o transporte de passageiros manteve-se presente desde as primeiras linhas. Tal programa se encontrava dividido em quatro atividades distribuídas ao longo da linha, para otimizar a mão de obra empregada: transporte de passageiros (no caso, sem a presença dos hotéis, em contraposição à Europa), transporte de cargas, manutenção e operação e atividades administrativas. No caso de Formiga, povoada desde o século XVIII, teve a ocupação dinamizada pela ferrovia, que veio instituir o modo de vida urbano.

Da mesma forma que no modelo europeu, a importância em relação à linha férrea e aos serviços desenvolvidos configurava as estações brasileiras em terminais, intermediárias e de entroncamento; além de configurar oficinas de manutenção em áreas portuárias. Os serviços e funções eram diversos, em conformidade com a localidade. Pode-se estabelecer que a distribuição dos serviços, ao longo das linhas brasileiras, também seguiu o padrão europeu, conforme as categorias apontadas por Finger:

- complexos terminais - geralmente, estação central, nos centros das cidades e ponto inicial da linha, concentrava a estrutura administrativa da companhia;
- complexos intermediários - localidades de maior importância, com estações de porte médio, com parte da estrutura administrativa e armazéns/depósito de mercadorias, que concentravam a produção da região para embarque, ou produtos importados que chegavam pelas ferrovias. Em pontos de menor importância eram construídas estações de pequeno porte ou apenas paradas, para embarque e desembarque;
- os complexos de entroncamento - no cruzamento entre duas ou mais linhas, com necessidade de maior número de funcionários, também concentravam atividades administrativas ou de manutenção;
- as oficinas de manutenção - agrupadas em pátios em pontos estratégicos, como nas cidades maiores, junto a entroncamentos, ou em pontos chave para a operação das linhas e que já demandariam uma equipe técnica permanentemente instalada;
- Junto às áreas portuárias - podiam contar com armazéns para depósito de mercadorias, ou fazer uso das próprias estruturas do porto. (FINGER, 2013, p.345).

Os complexos intermediários conformam localidades de maior importância, com estações de porte médio, parte da estrutura administrativa e

armazéns ou depósito de mercadorias, que concentravam a produção da região para embarque, ou produtos importados que chegassem pelas ferrovias; como no pátio ferroviário de Formiga. Já nos pontos de menor importância, eram construídas estações de pequeno porte ou apenas paradas, como os *haltes* para embarque e desembarque. (FINGER, 2013)

A princípio, pátios pequenos, dentre outros equipamentos, com o aumento da demanda foram ampliados, reformulados ou mantiveram-se como tal. No caso da Estação Formiga, no entroncamento das estradas de ferro Oeste de Minas e Goiás (FINGER, 2013), a solução adotada foi de entroncamento unilateral. Devido às reconstruções, hierarquizações e classes pelas quais passaram as estações brasileiras, não foi possível encontrar, na literatura verificada, o estabelecimento de padrão dos ambientes internos entre as edificações brasileiras e as europeias. Pode-se considerar, porém, que houve nítida influência dos modelos europeus na configuração geral das linhas nacionais. Além disso, Finger (2013) percebeu que origens distintas, como as das empresas inglesas e belgas, mantiveram distribuição semelhante dos serviços e da hierarquização dos espaços, repetidas no Brasil.

Isso exposto, podemos inferir que o tema da ferrovia perpassa o da modernidade, promotora da mudança subjetiva profunda no sujeito e a instituição do urbano e da urbanidade, a dinamização das cidades e a aceleração do tempo. Cumpre ressaltar as mudanças profundas no modo de construir, que trouxe a rapidez, a economia de materiais e de tempo, visando ao objetivo do lucro e às influências na moda, arte, arquitetura, nas relações sociais e no modo de vida. Mudanças sem parâmetro rumo ao horizonte como futuro promissor, o tema ferrovia exerce fascínio ainda na atualidade. De tal maneira, a arquitetura da edificação, que o Museu Francisco Fonseca ocupa, constitui em conjunto com as demais edificações do pátio ferroviário, inclusive a casa do engenheiro, em primeira instância, o mundo visível do observador.

A semelhança entre a arquitetura ferroviária brasileira e o padrão europeu traz consigo o registro visual gravado na memória do mundo visível das ferrovias e a projeção simbólica do fascínio pela modernidade, pelo urbano, pelo artifício e pela técnica. No Brasil, há de se considerar que a sociedade era basicamente agrária; e a chegada da ferrovia trouxe a dinamização das velhas e novas povoações e a implantação do urbano ainda dependente do rural. O desejo

pelo modo de vida moderno e urbano europeu, materializado no sistema ferroviário, é contraposto a alguns elementos que remetem à natureza e aparecem, por vezes, em algumas arquiteturas como ambiguidade própria do sujeito moderno.

Nesse sentido, a edificação do Museu de Formiga integra o fio condutor do sistema ferroviário, como registro visual que será reinterpretado e aplicado em detalhes construtivos da arquitetura no contexto do ecletismo. A projeção simbólica atual dessa edificação remete à construção dos registros visuais outrora afetados pela modernidade, e, por se descolar do tempo que representa e materializa esse imaginário social e pela semelhança de função e da forma, cria prazer e expectativa de construção do “real” outrora vivido. Quando se checam as conjecturas do hábito e da tradição, abre-se um campo mental e surge no imaginário o fascínio emanado pela reinterpretação da imagem, que se apresenta atualizada em relação ao que deveria ter sido.

Por conseguinte, concluímos que, na arquitetura do Museu de Congonhas, a discrição e a eliminação de tensões com o espaço do sagrado são a tônica do projeto e são temperadas pela projeção do simbólico. Elas dão o toque do prazer e da expectativa, construídos a partir da percepção de elementos semelhantes aplicados. Em contrapartida, na arquitetura da estação ferroviária, a projeção simbólica é o próprio edifício que outrora pertenceu ao imaginário da população e se apresenta intrínseco à arquitetura local, disseminada pelo contexto do ecletismo e elementos afins. Nesse caso, a estação ferroviária e seu pátio constituem o próprio *museu imaginário* da arte ferroviária, da instituição do espaço urbano local e do modo de vida moderno.

## **4 O QUE ESTES MUSEUS PODEM FAZER PARA A CULTURA LOCAL**

O estado da arte dos museus referenciais nos permite um paralelo entre os conceitos e as reflexões dos museus de Congonhas e de Formiga. Traçar esse paralelo, aliado às linhas de atuação museológicas investigadas, nos permitirá atualizar as reflexões à práxis museal local.

### **4.1 A realidade dos museus e a aplicação dos pressupostos teóricos e metodológicos da museologia**

#### **4.1.1 Museus de história**

Para situarmos o campo de análise, devemos averiguar o tipo de museus que estamos pesquisando. É importante lembrar que, como disciplina acadêmica, a relação entre a história e o museu não ocorreu até o século XVIII. Assim, foi na segunda metade daquele século que foi incluída, timidamente, no museu de arte. A história contribuiu para melhor representação no museu de arte, por meio da sucessão temporal, porque a exemplaridade da arte é, de alguma forma, determinada pela sua posição no tempo e no espaço - prática museológica a princípio em países de língua alemã -, antes mesmo da França (POMIAN, 2004).<sup>50</sup>

Na Europa, os números de museus de história aumentaram a partir da segunda metade do século XIX e, geralmente, reuniam coleções arqueológicas e numismáticas, de artes aplicadas, de armas, de relíquias de personagens ilustres, de lembranças de eventos tidos como particularmente importantes. Contudo, esses museus nem sempre classificavam seus acervos por sucessão temporal<sup>51</sup>. Durante cerca dos últimos 100 anos, os museus de história dedicados a um evento ou período histórico, destacados por personalidade com papel público, ou ligados ao passado de um território, têm constantemente aumentado.

O período histórico privilegiado foi o século XX, quando a II Guerra Mundial, com a Resistência, a deportação, o desembarque; e, em menor medida, a I

---

<sup>50</sup> O primeiro museu a apresentar essa "história visível da arte" foi o Belvedere em Viena, e com a mesma abordagem com base na filosofia da história, no Museu de Artes em Berlim. Ao passo que no Louvre, a abordagem histórica das pinturas foi definitivamente introduzida apenas em 1848, após mais de cinquenta anos de sua abertura. (POMIAN, 2004)

<sup>51</sup> Nesse período, a proliferação dos museus de história está vinculada à dialética própria da modernidade, referendada no fascínio pelo artificial e pelos objetos que facilitam o cotidiano concomitante ao fascínio nostálgico pelo natural, capaz de despertar a sensação e risco iminente de perda devido às drásticas mudanças ocorridas à época desse período histórico. (POMIAN, 2003)

Guerra Mundial, cuja entrada para o museu, salvo algumas exceções, ocorreu tardiamente. Os museus se concentram sobre a história local, em geral, exibem objetos com o *status* de relíquias e que dão a sensação do passado, não à maneira da história acadêmica, mas à maneira da memória. (POMIAN, 2003)

Ao longo do século XX, segundo Pomian, houve uma democratização da história e da memória coletiva nos museus e também a abertura ao anonimato de personagens que ocuparam o lugar das personalidades de grandes méritos e talentos raros (do topo da hierarquia social). Atividades nobres, praticadas por indivíduos incomuns, belas coisas e festividades, atualmente, cedem aos temas relacionados ao trabalho, consumo, vida cotidiana e lazer coletivo. O museu da atualidade pode apresentar temas em que há atores desconhecidos e de importância local e, igualmente, rerepresentar eventos a partir de milhares de desconhecidos envolvidos<sup>52</sup>, como se verifica na adoção do tema devoção e fé no Museu de Congonhas. De tal forma, o que se vê nos últimos tempos é a volta dos museus ao passado, pela história acadêmica e, também, pela memória coletiva (POMIAN, 2003).

Na atualidade, quase todos os museus são, de certa forma, museus de história<sup>53</sup> e isso inclui os museus pesquisados nesta dissertação. Mesmo que em alguns casos o cientificismo possa incidir com maior protagonismo, todos mostram a vida através do tempo, como os museus de medicina, da ciência, de astronomia, dentre outros. Os museus explicitamente históricos são recentes e datam do último terço do século XX; portanto, se não percebermos que a relação entre a história e os museus não esteve sempre presente, é porque a sua relação está fortemente solidificada.

Há de se considerar que, atualmente, existem várias abordagens para que a história em si possa existir e igualmente uma diversidade da história como resultado da vida; por conseguinte, há diversos tipos de museus de história. Com vistas a sistematizar essa distinção, Mestre (2011) propõe uma classificação que leva em consideração o conceito ampliado de museus, incluindo os centros de interpretação e os monumentos musealizados. Sugerimos que esse método de

---

<sup>52</sup> Isso também se reflete no aparecimento de museus responsáveis por dar voz a vestígios de civilização agrária e que, desapareciam rapidamente, e que fizeram a primeira e segunda revolução industrial. (POMIAN, 2003)

<sup>53</sup> Sobre a questão ver Pomian (2004) e Mestre (2011).

análise seja utilizado para os museus referenciais da pesquisa, no qual indicamos as variáveis do espaço, da temática e da coleção na investigação.<sup>54</sup>

Com referência ao espaço, há museus cujo objeto de musealização e de conhecimento é o território. Enquadram-se nessa acepção os museus de história local da região, parque ou da cidade, como no caso do museu de Formiga. Os museus de sítio condizem com essa categoria, mas se diferem por estudar de maneira mais concreta o território, por meio do que lá se passou e os processos desenrolados, como o Museu de Congonhas.

Alguns museus, como o de Congonhas, podem apresentar um eixo cronológico fundamental ou conceitos de tipo temático trabalhados de forma transversal no tempo, o que lhes definiria uma estrutura cronológica ou temática. Quanto aos objetos que constituem uma coleção, há os museus de história baseados em robustas coleções e também os que se organizam a partir de objetos disponíveis, contudo, há o tipo que se fundamenta em determinadas coleções ou acervos, que pode, inclusive, ausentar-se. Tais museus, se bem conceituados, podem desenvolver-se fundamentalmente através de recursos expográficos diversos. Com referência à temática, há os museus da ciência, da história da arte, da medicina, do cinema. Eles são configurados pelo objeto de musealização que pode se relacionar ao espaço que ocupam sem, contudo, preconizarem a existência desse espaço; referem-se ao campo da museologia especial que se difere do objeto de pesquisa aqui realizado.

Embora o Museu de Congonhas não seja tradicional como é o Francisco Fonseca, nele é aparente o vínculo com a história, pois, tem na história local o objeto de musealização. O primeiro se refere a um museu de sítio, cujo foco se direciona a um espaço peculiar bem definido, a área do Santuário de Bom Jesus do Matosinhos e as capelas. Visa a trabalhar a história e a memória local a partir dos elementos do sítio, à maneira da história acadêmica (história e estudo da arte), concomitantemente, à memória coletiva, tema devoção e fé. Já o segundo museu apresenta os artefatos doados à instituição e o próprio edifício como elemento de vestígios da história de um passado. A princípio, o primeiro leva em consideração a variável do espaço e, através dele, trabalha as temáticas da devoção, fé e do fazer humano, por meio da arte, que constituem o eixo cronológico fundamental e os

---

<sup>54</sup> Sobre essa classificação dos museus ver Mestre (2011, p.99-113).

conceitos desenvolvidos de forma transversal no tempo. O segundo, apesar de ocupar um espaço específico, o pátio ferroviário, foca a história dos objetos, agrupando-os em temáticas específicas que os contextualizam temporalmente e funcionalmente, à maneira da história local e da memória.

Qualquer investigação a respeito de definições que distingam um museu deve considerar o processo histórico que o determina. Assim, cumpre lembrar que o museu de Formiga é anterior ao de Congonhas e passou por diversas alterações do local de instalação à legislação de criação. A investigação da pesquisa indicou seus primórdios no final da primeira década do século XX, poucos anos após a construção da edificação que atualmente ocupa – Estação Ferroviária de Formiga. Verificou-se que a instituição não chegou a ser implantada nesse primeiro momento, contudo, como não foi possível confirmar a existência dessa lei de criação me parece importante assinalar o pioneirismo da sociedade formiguense, se considerarmos a veracidade da referida lei<sup>55</sup>. Além disso, a ferrovia trouxe a complexificação de relações sociais e da economia, o desenvolvimento urbano e mudanças na ordem social, cujo trabalho ferroviário traria alterações sociais, bem como elevaria o *status* de trabalhadores descendentes da escravidão. Assim, a implantação desse equipamento cultural ratificaria o *status* da aristocracia formiguense junto às novas alterações sociais incrementadas pelas classes de engenheiros e comerciantes, trazidos pelo mundo de possibilidades da questão ferroviária.

A década de 1980 compreende o segundo momento no ideário de museu formiguense, que teve no contexto histórico a renovação e museificação de centros históricos, a ascensão dos ecomuseus ou museus de sociedade, e a ascensão do patrimônio ao redor do mundo. Como mencionamos, o Museu de Formiga insere-se timidamente nesse contexto, acompanhando a tendência, portanto, mesmo que não efetivada na prática. Ele teve a intencionalidade fundada na ideia de Museu Integral. Cumpre ressaltar que o conceito de Museu Integral

---

<sup>55</sup> Os primeiros anos da República dão seguimento à tendência, pré-existente no período Imperial, da constituição dos museus provinciais (depois, estaduais). Em 1892, cria-se o Museu Paulista e em 1903, o Museu Júlio de Castilhos no Rio Grande do Sul. (GUARNIERI, 1979, p.89) Porém, não há culturalmente mudanças significativas, a elitização permanece e adquire novas feições. À elite do ambiente, do local, e da própria exposição vai se juntar; a dos funcionários de museu. A elitização adquire forma de um longo processo com raízes no Brasil Colonial. (GUARNIERI, 1979, p.93)

adotado na investigação está embasado na possibilidade de musealização do espaço vivido. Segundo Scheiner (2012), tal musealização tem, intrinsecamente, a capacidade de estabelecer relações entre o espaço, o tempo e a memória, através das distintas tipologias de museu ou do fenômeno que o constitui, concomitante, à musealização do patrimônio integral de um território. O Museu Integral também pode atuar diretamente junto a determinados grupos sociais e na distinção do trabalho comunitário. (SCHEINER, 2012)

De criação recente, o Museu de Congonhas está para além de ser um dispositivo de conhecimento capaz de explicar o sítio pelo trabalho da história, da memória e de seus desafios. Alinhado às missões contemporâneas dos museus, ele atua na tentativa de estabelecer condições culturais, por meio da construção de espaços mentais para o sujeito, de modo a promulgar o reconhecimento cultural necessário a existencialidade da vida humana.<sup>56</sup>

As reflexões museológicas pesquisadas nos levam a afirmar que não há dicotomia entre os museus tradicionais e os ecomuseus, pois, desde meados do século XX, existem museus tradicionais alinhados às premissas de ação comunitárias defendidas pelo ICOM desde 1958<sup>57</sup>. Por outro lado, há ecomuseus, onde a ação se perde no âmbito do debate político partidário ou é cooptada pelo estado ou grupos dominantes. O museu tradicional e o ecomuseu ou o museu comunitário são representações do *fenômeno museu*, adequados aos modelos de prática museológicas vigentes de cada época. O que podemos ter em mente é: na atualidade, se alguns museus não modernizaram suas práticas, isto se deve mais a um problema de gestão do que a uma classificação tipológica. Acreditamos, assim como Scheiner (2012), que a inovação dos ecomuseus está na relativização do poder do especialista, mitigado com as ações e decisões comunitárias, o que pode ser colocado em prática que segue os conceitos desenvolvidos no Museu Integral.

#### 4.1.2 A narrativa histórica no museu – conhecimento, memória e representação

---

<sup>56</sup> O relato de Machado (2017) a respeito da experiência do museu de Congonhas deixa claro essa missão contemporânea do museu de sítio e que pode ser aplicada a qualquer museu tradicional ou não. Além disso, essa ideia se coaduna com o conceito de Museu Integral.

<sup>57</sup> A respeito das considerações sobre museus tradicionais, ecomuseus e as fragilidades deste último, ver Scheiner (2012).

No processo histórico de constituição da museologia, a consolidação do pensamento pós-moderno ocorreu por meio da ampliação do entendimento da museologia e suas definições e da ampliação da própria ideia de museu. Na atualidade, esse processo aponta para um paralelismo entre posições passadas e atuais, como o indissociável binômio *nova museologia* e museologia crítica (LORENTE, 2012). Vale ressaltar que, no pensamento pós-moderno do museu, há o entendimento de que não há pensamento ou verdade absoluta; logo, narrativas e abordagens dos museus atualizadas a essas reflexões museológicas pós-moderna também são exercícios críticos.

A investigação da dissertação como exercício crítico do próprio museu segue também a tendência anglo-saxônica dos estudos de museus ou *museum studies*, que o distingue de lugar de experimentação a objeto de estudo. Igualmente, explora a tendência latino-americana em que a teoria museológica oficialmente está fundamentada no conceito de Museu Integral. Entre as possíveis estratégias de abordagens museológicas investigadas, admitem-se as consideradas por Scheiner, a partir do estímulo a uma nova percepção do patrimônio, ao articular experiências que possibilitem reflexões e críticas abrangentes das realidades vivenciadas; o que prevê a articulação de diversos atores e campos de conhecimento, com objetivo de valorização das referências que conferem o sentido de pertença (SCHEINER, 2012).

Para investigarmos a abordagem histórica dos museus referenciais, é importante ressaltar como ponto de inflexão a narrativa histórica pelo viés da memória coletiva (e individual no caso de Formiga). No Museu de Congonhas, a narrativa dos objetos é aprofundada no viés histórico e da sensibilidade que, por sua vez, é potencializada pelas sensações e emoções de papel fundamental no processo de rememoração e de conhecimento, como investigado no capítulo II da dissertação. A narrativa abre um campo motivador de uma nova percepção do patrimônio, ao articular experiências que possibilitem reflexões e críticas abrangentes das realidades vivenciadas em Congonhas.

Como já investigado no capítulo II, o conhecimento equivale à capacidade de perceber o que nos cerca, em conjunto com o processo de significância do apreendido pelos sentidos, cujas conexões constroem o que entendemos pelos objetos, imagens, espaço e tempo (PONTY, 2006). Nesse sentido, a possibilidade de conhecimento histórico no Museu de Congonhas é facilitada por convenções sistematizadoras da visibilidade e motivadoras de um

processo de imersão. O museu atua como lugar de memória e, portanto, de trabalho e construção e reconstrução dela, e não da “preservação” dela como algo pronto e acabado. Ideia que se aproximaria muito mais de uma petrificação de um momento vivido e que fosse contra a realidade do processo histórico cultural do sítio do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos.

Nessa perspectiva, a exposição museológica mostrou-se capaz de atuar na promoção da imersão do sujeito num campo virtual ou imaginário<sup>58</sup>, principalmente, a partir da apreensão e da condução, por meio do sentido das sensações que fundamentam o processo de percepção<sup>59</sup>. A narrativa do Museu de Congonhas utiliza os sentidos visuais e sonoros, a título de gerar intencionalidade no sujeito, que é necessária para a percepção efetiva do seu principal acervo, o Santuário e a sua imaterialidade, quer sejam a emoção, a devoção, a fé, a arte, a técnica, a fim de promover a percepção da existencialidade como reconhecimento e ressignificação do próprio sujeito e da vida.

A narrativa histórica deste museu pode ser interpretada como uma maneira de indução da experiência integrada e integral do sujeito. Embora as contribuições sensoriais não sejam possíveis de mensurar distintamente, admite-se que a utilização sutil do som conforme a tônica da expografia tenha a capacidade de promover a apreensão do sujeito; e a percepção visual expográfica seja capaz de motivar um gesto de designação na experiência museal. Consideramos que é por meio das sensações que realizamos, através do corpo e de sua espacialidade, o fenômeno da percepção. Portanto, a narrativa histórica deste museu institui um campo perceptivo evocado pela recriação da memória, em que a experiência museológica propicia o ato de captação ou expulsão do sujeito. Deste modo, configura-se um campo mental para a representação e o reconhecimento do sujeito com o espaço vivido do sítio.

Devemos considerar, no entanto, que a experiência integral é completada apenas no sítio do Santuário, pois ele é onde o sujeito tem a capacidade de ser o protagonista da experiência efetiva do lugar, onde o passado se torna passado e os objetos deixam de ser semióforos, se só então concluir sua percepção.

---

<sup>58</sup> Ou na promoção do movimento abstrato, possível pela função de evocação ou projeção, no sentido de fazer aparecer um ausente. (PONTY, 2006, p.164)

<sup>59</sup> Imaginário museográfico não é “imagem de “ e sim recriação incessante que pode referir-se a algo, onde o imaginário tem desejos a projetar e também a elaborar mediante o simbolismo. (MORENO, 2015)

A exposição do museu é, portanto, um preparativo para a experiência museal do sítio.

Não podemos deixar de sublinhar que o Museu de Congonhas realiza trabalho de construção e de reapresentação da memória e não de resgate dela. Se esse último fosse admitido, seria uma ilusão, já que devido à heterogeneidade da memória individual e coletiva<sup>60</sup> ela não é algo pronto e acabado, petrificado e esquecido. De forma a ser resgatada, ela é, antes, um processo.

É mais complexo investigar a abordagem da narrativa histórica do Museu Francisco Fonseca, pois como não há eixos estruturadores que perpassam as temáticas desenvolvidas, há a tentativa de sistematizar uma heterogeneidade de objetos por meio de diversas temáticas que visam à narrativa histórica e à preservação da memória<sup>61</sup>. A investigação dessa narrativa aponta a carência de meios que sejam capazes de designar um espaço mental para a realização do movimento abstrato ou campo perceptivo. Apontamos como fatores que contribuem para a fragilidade dessa narrativa: a ausência da função de pesquisa do museu e o registro adequado do acervo, com conseqüente insuficiência de informações sobre a musealia, inclusive a distinção por imagens, a ausência de um plano museológico que fundamente a narrativa e a ausência de projeto museográfico voltado ao recorte patrimonial.

A possibilidade de (re) conhecimento neste museu, portanto, fica limitada às poucas informações imediatas sobre os objetos e à curiosidade. Exceto para os sujeitos que tenham laços imediatos com o acervo, por meio da memória individual, a projeção e a evocação para a maior parte do público também são dificultadas.

#### 4.1.2.1 O recorte patrimonial dos museus referenciais e sua abordagem

Os museus referenciais da dissertação são instituições que trabalham uma narrativa histórica local de um espaço e tempo vividos. Na narrativa museológica congonhense, os processos de patrimonialização e museificação

---

<sup>60</sup> Sobre a ilusão do resgate da memória ver Meneses (1992).

<sup>61</sup> Apesar da caracterização da memória como mecanismo de registro e retenção, depósito de informações, conhecimento e experiências, ela é um processo permanente de construção e reconstrução, ou seja, “um trabalho”. (MENESES, 1992)  
Segundo Ecléa Bosí (1994), memória é trabalho, no sentido de construção, narrativa, reapresentação de uma obra vivida, trabalhada.

encontram-se definidos pelo recorte patrimonial dos eixos da mineralogia, devoção, fé e patrimônio (material, arte e fazer humano). Este museu é um dispositivo de mediação cultural, por meio das narrativas e interlocuções com outros dispositivos pulverizados pelo território, além do sítio e de ações que envolvam patrimônios diversos. Nesse sentido, na complementariedade de suas funções, ele também aspira ao patrimônio integral e à integração.

Em paralelo, a investigação sobre a legislação de criação do museu formiguense e sobre as práticas de captação do seu acervo apontou para o sentido de sua existência como intenção de preservação do patrimônio integral municipal. Por este motivo, embora não haja um recorte patrimonial definido, a utilização de alguns eixos estruturadores poderia contribuir para a instrumentalização da instituição à luz de reflexões atualizadas da museologia. Poderiam ser estruturados, por exemplo, o eixo de “passagem” que designasse os primórdios da região, por meio dos temas do transporte dos tropeiros (picadas), nos séculos XVIII e XIX; o eixo da fixação do povoado e de sua instituição oficial, através da construção da capela e Matriz de São Vicente de Ferrer (temas como religiosidade, comércio e negócio poderiam ser trabalhados); e o eixo da virada do século XX, com a complexificação das relações sociais e econômicas, a partir da ferrovia da urbanização e modernização.

Em todos esses eixos podem ser desenvolvidos temas do fazer humano e do cotidiano, das festas, das comemorações, da religiosidade, enfim, um universo de oportunidades de expansão dos objetos do seu acervo, os quais também podem integrar-se aos demais patrimônios formiguenses e suas aberturas para reflexões atualizadas, no tocante à ampliação das atuações dos museus e do domínio patrimonial.

#### 4.1.2.2 O perfil dos doadores/colecionadores do Museu de Formiga e o significado desse acervo

Apesar de não haver um recorte patrimonial, a pesquisa nos inventários e registros deste acervo de objetos elucidou doações que, em sua maioria, podem ser categorizadas em dois grupos. Num primeiro, as realizadas por ocupantes de cargos em órgãos públicos e membros de família tradicionais. Como exemplo, podemos citar os doadores Heloisa Carvalho C. e Dr Afonso Braga, diretor

da Santa Casa, casado com Eunice Braga, professora de geografia do Colégio Antônio Vieira, como elite intelectual e com compromisso com a cidade; Dr. “Filinho”, Dr. Vicente Vaz, médico pertencente à tradicional família Vaz, foi casado com a Sra. Olívia, ambos personagens de destaque na sociedade formiguense. E num segundo grupo, pessoas cuja formação motivou a apreensão da noção do conceito de museu, como o caso da professora Inês Maria de Sousa. Tais doações, em sua maioria, confirmam compromissos social e político.

O reconhecimento dessas peças como musealia e a doação pela população podem significar um sentido na percepção da realidade e dos objetos, por meio do valor cultural potencializado pelo emocional. Essa atitude figura na esfera pessoal e da tradição familiar, com intuito de tirar as peças do anonimato e torná-las reconhecidas - desejo de musealização das peças doadas.

Na pesquisa, investigamos as funções de projeção e evocação promovidas por vestígios do passado que abrem um campo perceptivo do sujeito e da memória. Nesse sentido, admitimos que os museus referenciais tenham potencial de desvelar, por meio do conhecimento, a consciência histórica do mundo racional e de despertar as sensibilidades, com intuito de abrir o campo perceptivo do sujeito para a percepção do mundo vivido.

Os artefatos ou objetos museológicos são tanto produtos quanto vetores de relações sociais. O conhecimento das qualidades dos objetos, ou seja, de suas qualidades concretas e curiosidades, e o conhecimento do sentido de sua existência fazem-se necessários. Nesse sentido, o acervo como mediador na relação sujeito, passado, memória e tempo, como fenômeno museal, a partir da base existencialista, capaz de (re)significar relações culturais locais e do próprio sujeito, tem como significância a continuidade da tradição, por meio do suporte material valorado individual ou coletivamente pelo trabalho de rememoração/comemoração e do emocional (autenticidade emocional).

O interesse pelo patrimônio para além de uma coleção, segundo Chagas, se justifica conjuntamente pelo seu vínculo com o passado e pelas conexões com os “problemas fragmentados da atualidade, com a vida dos seres em relação aos outros seres, coisas, palavras, sentimentos e ideias” (CHAGAS, 2009, p.53).

## 4.2 Atualizações à luz das reflexões museológicas contemporâneas e contribuições práticas para a análise crítica

Após investigar as reflexões museológicas contemporâneas, podemos afirmar que a ampliação das atuações dos museus contribui, reciprocamente, para a ampliação do domínio do patrimônio, de tal forma, que a proximidade dos processos de musealização e patrimonialização, muitas vezes, se confundem. A importante obra de André Malraux, *O Museu Imaginário*, trata essa discussão a respeito da dilatação dos domínios do patrimônio e do museu a partir da possibilidade *do museu imaginário*, fundamentado na base existencialista. Na perspectiva de ser capaz de descolar as obras, os elementos arquitetônicos e objetos do seu tempo de processo ou registro de sua seleção virtual de forma a constituir o museu imaginário, ou seja, o imaginário latente no indivíduo.

Nesse sentido, quando se trata da possibilidade de afirmação de si ou do grupo, fica claro que o papel de mediação dos acervos museológicos adquire destaque, por meio do imaginário latente no indivíduo com vistas à construção dos valores e da institucionalização de acervos biográficos, etnográficos, históricos, artísticos, e outros elevados à categoria de patrimônio cultural. Portanto, na maioria dos museus, como o Francisco Fonseca, a diversidade dos objetos musealizados não deve ser interpretada como mera ação acumulativa. Segundo Chagas (2009), esses objetos heterogêneos chamados *inutensílios*<sup>62</sup> forçam a ampliação dos domínios patrimonial e museal e, ao mesmo tempo, afirmam-se como aberturas nos museus.

Para complementar a investigação dos museus referendados na pesquisa, apresentamos algumas vertentes e práticas museais aplicadas para atualização destes dispositivos na mediação cultural, como contribuição para que se tornem referência promissora nas (re)significações das relações culturais locais e do próprio sujeito.

---

<sup>62</sup> São artefatos acumulados nos espaços museológicos e que já não cumprem mais sua função de uso, ou seja [. . .] “materiais coletados (sejam pregos, agulhas, dedais, caixas de ferramentas e de costura, cipós, leques, broches de propaganda política, rótulos de cigarro e de cachaça, máscaras mortuárias, canhões e espadas de guerra, flechas, facas de ponta, joias de arte plumária e outras joias, panelas de barro, [. . .] medalhas, moedas, cédulas e um infinito de coisas)”. (CHAGAS, 2009, p.42)

Ao tratar as questões das sensibilidades em relação ao objeto a ser exposto, encontramos na obra de Guimarães (2002) a visão freudiana que distingue a importância de se evitar a melancolia, como conotação narcisista evocadora do sentimento de perda, e propõe trabalhar o luto consciente da experiência de perda de sentido do mundo como refiguração dos sentidos para a vida. De tal modo, objetos, exposições e comunicações não se encontram nos museus apenas para informar, mas também para motivar a realização do movimento para a vida, para o mundo, para os outros, por meio de experiências como a dor, a finitude, o afeto e a emoção.

A expansão do objeto pela cultura material e também pelo patrimônio emocional, assim, é capaz de criar um campo mental perceptivo ou um movimento abstrato, que figura um novo entendimento sobre o papel pedagógico dos museus, através de novas práticas museológicas, e também que sublinhe o valor emocional na construção da patrimonialização ou museificação das coisas, na seleção de objetos e no alargamento do domínio patrimonial.

Ao investigarmos o sistema de valores no contexto mencionado, percebemos que os valores emocional e cultural são os enfatizados na escala de preferência e de importância, cuja matriz de relacionamento possui diversos atores envolvidos no processo de decisão, seleção e preservação dos museus pesquisados. Pensar o fenômeno museu trata-se de pensar como vemos o outro, como vemos a nós mesmos no passado e como queremos que este passado seja visto hoje<sup>63</sup>. Trata-se, então, de como vemos o presente e o que queremos que seja passado a um futuro. Portanto, segundo Macdonald (2015), trata-se de “como e do que” esperamos para nós num futuro escolhido aqui, agora, no presente.

A emoção e o afeto não foram pesquisados com aprofundamento até o século passado, pois apenas a partir da primeira década século XXI que, recentemente, identificamos tais conceitos que afetam as ciências sociais e as neurociências (CAMPBELL, 2015). Os museus são lugares emocionais<sup>64</sup> (MUNRO, 2014), contudo, são recentes a linha de pesquisa e a aproximação das emoções às questões do museu e do patrimônio. O autor afirma que os museus são lugares emocionais, pois neles encontramos emoções nas interações entre visitantes

---

<sup>63</sup> Ver Macdonald (2015) e Witcomb (2013) para aprofundamento sobre seleção dos acervos e seu relacionamento com o público.

<sup>64</sup> Sobre os museus como lugares emocionais e sobre o trabalho emocional ver Munro (2014).

enquanto se movem, discutindo mostras e exposições, ou conversam sobre o café no café do museu, portanto são locais de prática da intersubjetividade. Também encontramos emoções nas interações entre os visitantes e os próprios objetos do museu - muitas vezes falamos de "ter amado" certas exposições, enquanto "ter odiado" outras. Emoções também estão presentes em áreas de bastidores, em que curadores e conservadores "cuidam" de objetos com os quais, muitas vezes, se preocupam profundamente. No entanto, exatamente como as emoções se encaixam na nossa compreensão dos museus está, até agora, longe de ser clara.

Na investigação das reflexões museológicas atualizadas e experiencições que contribuam para a prática museal, encontramos um campo de pesquisa em desenvolvimento a respeito do assunto<sup>65</sup>, que confere à *poesis*, ou vertente da linha das emoções, linha do afeto, das sensibilidades, uma forma de abordagem e contribuição na expansão do objeto museal. Esta contribuição visa a aplicabilidade da própria ideia conceitual do Museu, possibilidade da experiência integral do sujeito e à ideia do fenômeno museu, defendida por Gregorová e Stransky.

Como as sensibilidades são capazes de tocar o núcleo primitivo de percepção e tradução da experiência humana no mundo, parafraseando Pesavento (2003), afirmamos que sua investigação e atualização na práxis museal pode contribuir para o engajamento do público nas reflexões críticas, por meio da sua sedução em busca do (re)conhecimento. Contribuem para este processo o trabalho da memória, a construção da identidade, a alteridade e a autenticidade emocional. Smith e Campbell (2015) citam a análise de entrevistas de visitantes no (Wigan Pier, em Wigan, e no Museu de Ciência e Indústria de Manchester), realizadas pela socióloga Gaynor Bagnall, nas quais se identificou a "autenticidade emocional" como elemento-chave no engajamento de visitantes com patrimônio e museus. O viés central da pesquisa é que a autenticidade das emoções geradas pela interação das pessoas com o lugar, enquadradas por contextos e biografias sociais e individuais, foi significativa para o grau de envolvimento dos visitantes no sítio ou na exposição. (SMITH; CAMPBELL, 2015)

A falta de reconhecimento do afeto e da emoção como constituição essencial dos elementos da construção patrimonial, para Smith e Campbell (2015), é

---

<sup>65</sup> Ver Smith e Campbell (2015); Witcomb (2013); Munro (2014) e Teather (2012).

latente na construção do patrimônio autorizado<sup>66</sup>, ou oficial; para a dissertação, sua negação inviabiliza a experiência integrada e integral apontada como fundamento e intensão conceitual dos museus referenciais da pesquisa. Os autores citados têm como ponto de inflexão o reconhecimento da urgência de aprofundamento de pesquisas a respeito do trabalho emocional nos museus em relação aos visitantes, sua experiencição e a autenticidade emocional, bem como sobre o trabalho emocional da própria equipe técnica.

Segundo Smith e Campbell, a compreensão do afeto e das emoções se fundamenta em dois tipos de reconhecimento dos quais devemos partir: o primeiro é o reconhecimento da importância das estruturas ou contextos sociais, culturais e políticos em que vivemos. Já o segundo é o reconhecimento da implicação do afeto e emoção em consequências materiais, individuais e sistêmicas sobre os contextos em que vivemos, ou seja, sobre o espaço, o mundo e o tempo vividos. Existe, agora, uma literatura substantiva que argumenta que o raciocínio, a cognição e a memória dependem da emoção (SMITH; CAMPBELL, 2015)

Quando Munro (2014) afirma que os museus são lugares emocionais, é porque encontramos emoções nas interações entre visitantes, no percurso das exposições, onde discutem sobre as mostras ou onde, simplesmente, conversam no café, portanto, são locais de prática da intersubjetividade. Encontramos emoções mesmo quando o sujeito espectador encontra-se sob determinado impasse, sentimento de repulsa ou expulsão; pois, de fato, podemos amar ou odiar determinados objetos ou exposições. Essas intersubjetividades também se mostram presentes nos bastidores dos museus, desde sua concepção museológica até o cuidado na conservação dos objetos.

---

<sup>66</sup> A noção de patrimônio autorizado é desenvolvida por Smith em 2006 em seu livro *Uses of Heritage*, no qual afirma que o patrimônio é uma performance cultural incorporada de construção de significado, que tem consequências importantes para o reconhecimento social e depende, fortemente de reivindicações de *autenticidade emocional*.

## 5 CONCLUSÃO

A investigação do caráter fenomênico dos museus de Formiga e de Congonhas, por meio de reflexões teóricas embasadas na fenomenologia indicou o complexo do museu como série de fenômenos não apenas do domínio patrimonial, mas da relação entre sujeito e a realidade.

Os pressupostos teóricos à luz da museologia contemporânea em suas diversas vertentes abordadas na pesquisa mostraram-se aptos à aplicação nos pequenos museus históricos municipais, com vistas à atualização da instituição. A investigação das reflexões museológicas atualizadas indicou que a atuação dos museus está cada vez mais focada na experiência museológica e na relação entre sujeito e o acervo. Percebemos, claramente, que o museu de Congonhas atua preponderantemente nessa vertente. O museu é capaz de preparar o sujeito para a experiência integral e a percepção do sítio respectivo; e tem delineado suas ações extramuros da instituição, alcançando e integrando equipamentos culturais e patrimônios. Isso torna a experiência do sujeito pelo museu integrada ao restante do domínio patrimonial e, inversamente, traz ao museu novas relações e experiências, que ampliam seu domínio e atuação. Ganha-se em intersubjetividade e sustentabilidade e são ampliados os dados para pesquisas que podem ser reaplicados na práxis museal.

Pode-se dizer que o museu atua a partir dos três eixos estratégicos: intersubjetividade, sustentabilidade e pesquisa, que aliam reflexões e práxis museais. A instituição revela-se atenta às relações interpessoais dos visitantes e deles com a equipe. Tanto a equipe de mediadores do museu quanto narrativa expográfica atuam na realização do trabalho emocional, da emoção e afeto, o que ocorre desde a representatividade da diversidade do quadro de pessoal da equipe, seu treinamento para o acolhimento do visitante, até o momento da escolha do mediador, responsável pelo percurso do visitante, pela empatia.

A narrativa, o percurso e a mediação do museu de Congonhas constroem uma preparação do sujeito para a experiência integral do sítio de Bom Jesus de Matosinhos. Concluímos que a percepção do museu e de seu respectivo sítio é também uma construção social que envolve não apenas a existência do sítio, acervos e espectador, mas a proposição, a mediação e a recepção que constroem o caminho da obra ao público. É possível notar que, na construção desse caminho, a

recepção do espectador pode ser de assimilação ou de rejeição. O que interessa é a atuação do museu como mediador para a abertura da experiência integral do sujeito que, obviamente, envolve a subjetividade e as emoções individuais de cada espectador e seu momento de vida.

Compreendemos, assim, que os museus e o espaço que ocupam podem contribuir para o conhecimento do espaço e do tempo vivenciado, o (re) conhecimento do próprio sujeito e dele com o outro. O museu de território, sítio, ou de cidade, é uma possibilidade para a atualização e atuação dele visando ao resgate e ao desenvolvimento da comunidade onde se insere. Contudo, é bom mencionar que as reflexões museológicas pesquisadas nos levam a afirmar que não há dicotomia entre os museus tradicionais, como o Francisco Fonseca e os museus de sítio, como o de Congonhas. O que se pode afirmar é que, na atualidade, alguns museus não modernizaram suas práticas. Segundo Scheiner (2012), isso se deve mais a um problema de gestão. Acreditamos, assim como Scheiner, que a inovação está na relativização do poder do especialista, mitigado com as ações e decisões comunitárias, o que pode ser colocado em prática seguindo os conceitos desenvolvidos no Museu Integral e na integração do museu aos outros patrimônios e equipamentos culturais, além de ações pulverizadas na comunidade local.

A investigação apontou que os museus referenciais podem se fundamentar na noção de museu integral, porém, para além da intenção da ideia total, necessitam da visão integrada do patrimônio, de ações e atuações em paralelo com outras instituições e patrimônios locais. O paralelo entre os museus pesquisados indicou que Congonhas tem gestão estruturada e plano museológico, com a participação ativa dos gestores dos demais museus da cidade e tem pulverizado suas ações, atingindo outras instituições. A narrativa, a escolha e o treinamento da equipe de trabalho no museu incluem o trabalho emocional. A pesquisa indicou que essas observações podem contribuir para a atualização da práxis museal de Formiga.

Sobre a heterogeneidade do acervo museológico dos pequenos museus históricos municipais, a pesquisa demonstrou que eles não são meros acúmulos de objetos sem utilização (*inutensílios*). Essa heterogeneidade não impede que sejam traçados eixos estratégicos de atuação, como a intersubjetividade, a sustentabilidade e a pesquisa. Afirmamos que esse acervo se configura, antes, como chave na abertura do museu e não como problema, na

medida em que pode propiciar experiência do mundo musealizado de forma a promover o engajamento do público pela rememoração como se vividas num tempo atual.

Essa experiência pode se dar, principalmente, através de narrativas que contribuam para a construção da percepção da realidade re-apresentada pelo acervo, num exercício crítico de pensar e apresentar questões atuais das localidades. Isso se aplica tanto ao museu de Formiga, quanto ao de Congonhas. Para tanto, afirmamos que a função de pesquisa dos museus vai para além das informações diretas e históricas e de reapresentação da memória dos objetos. O museu cumpre a importante função de entender a emoção, bem como a variedade de compromissos emocionais com o patrimônio que as entrevistas com os visitantes podem revelar, por meio da pesquisa com o público.

A pesquisa realizada por Munro (2014) relatou que há efeitos duradouros sobre o bem-estar dos indivíduos a partir do envolvimento com museus. Ela indica que há um grande trabalho que procura investigar o impacto das atividades culturais sobre a autoestima e autoconfiança dos indivíduos. Esse fortalecimento do sujeito contribui para o bem-estar, a saúde e a integralidade da experiência do sujeito, por meio da atuação integrada dos museus e da ampliação do domínio patrimonial. Portanto, sugerimos que além dos estudos da pedra e da acessibilidade universal, a instituição congonghense possa aproveitar sua excelência de gestão e estrutura a fim de contribuir com as pesquisas e as reflexões relativas ao afeto e à emoção, a partir das relações entre o museu e o patrimônio.

Se o tema da acessibilidade, atualmente abordado, for uma maneira de inclusão social e vise o bem-estar do sujeito, então não se pode negar a presença do afeto e da emoção nessa relação entre o museu e o patrimônio. Sugerimos aos museus pesquisados que considerem a investigação do trabalho emocional sob a perspectiva tratada na dissertação, com atenção às relações interpessoais que podem ser forjadas nas configurações de compromisso da comunidade, como indicado por Munro (2014). Para isso, sublinhamos o papel da equipe do museu nas configurações de engajamento da comunidade. Cumpre ressaltar que Munro afirma que ainda não compreendemos, claramente, como as emoções se encaixam exatamente na concepção dos museus. (MUNRO, 2014)

A investigação dos conceitos museológicos do Museu Francisco Fonseca indicou intencionalidade ao patrimônio integral na sua concepção. Porém,

apesar do museu apoiar e realizar algumas ações externas, ele não propicia sua integração e a experiência integral do sujeito. Repensar a narrativa, com vistas a preparar o campo mental do espectador, pode partir de ações de (re) conhecimento do espaço do pátio ferroviário, inclusive a Casa do Engenheiro, como parte do seu acervo e representação no universo simbólico formiguense, por meio do conhecimento de suas histórias e emoções.

Os museus devem estar abertos tanto a dar importância às pessoas quanto a ouvi-las, uma vez que os objetos deles são carregados de subjetividades, pois eles são advindos, principalmente, de doações pessoais, e, assim, carregam em si autenticidade emocional e “retêm atributos pessoais do doador” (MENESES, 1998, p.96).

Segundo Meneses (1998), os objetos são vetores de construção da subjetividade e seu entendimento perpassa seu contexto performático. Resgatar uma prática outrora utilizada no museu pode contribuir para a práxis atualizada às reflexões pesquisadas. Segundo o mediador Gervano Silva<sup>67</sup>, o museu promovia encontros em que pessoas traziam artefatos a serem expostos por uma noite. Nesta iniciativa, havia interação social a fim de promover a divulgação. A extinção desta ação se deu devido ao exibicionismo narcisista que redundava no excesso de exposição do subjetivo. Portanto, a retomada dessa ação implica no estudo das subjetividades do objeto e na qualificação da equipe para realização do trabalho da emoção e do afeto necessário à mediação nesse tipo ação. Inversamente, a ideia de exposição dos objetos e memórias individuais retiradas de tesouros pessoais pode nomear tal ação como *sarau do acolhimento*, em que a narrativa demandará acolhimento da demanda pessoal, interpessoal e o agenciamento dos significados do objeto e da sua relação com o público.

As principais carências do Museu Francisco Fonseca se referem à ausência de plano museológico, pesquisa da materialidade do acervo e da sua relação com o público que o doou e o público que o experiencia. Urge a atualização dos seus registros, de maneira mais detalhada e aprofundada; urgem a diversificação e qualificação de sua equipe de trabalho. Nas investigações sobre as reflexões museológicas, fundamentadas na abordagem fenomenológica que estuda

---

<sup>67</sup> ARAÚJO, Gervano Silva. Formiga, Minas Gerais, 19 abr. 2017; 21 jun. 2017. Entrevista presencial concedida à autora.

a essência do sentido dos objetos pessoais expostos nos espaços públicos e nas investigações acerca da sua heterogeneidade, ficou claro que este acervo construído por doações é também uma construção social. Isto também pode apresentar um campo de resignificação dos conceitos patrimoniais locais e museológicos. Segundo Meneses (1998), não é a transferência do objeto pessoal para o espaço público que seja relevante, mas a investigação deste significado.

Finalizamos a pesquisa, assim, e nos tornamos conscientes de que o fenômeno museu inclui formas tangíveis diversas, expressões culturais - material e imaterial -, e nos comprometemos a corrigir nossas definições dos museus e ampliar nossas discussões sobre seus papéis e propósitos

## REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- AZEVEDO, Flávia Lemos Mota de, *et al.* **Cidadania, memória e patrimônio: As dimensões do museu no cenário atual**. Belo Horizonte: Crisálida, 2009.
- BENEVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna**. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- BITTENCOURT, José Neves. As coisas dentro da coisa: observações sobre museus, artefatos e coleções. In: AZEVEDO, Flávia Lemos Mota de *et al.* **Cidadania, memória e patrimônio: As dimensões do museu no cenário atual**. Belo Horizonte: Crisálida, 2009. p.17-31.
- BOLLNOW. Otto Friedrich. **O homem e o espaço**. Curitiba: Editora UFPR, 2008.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos**. 3. Ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- BOTELHO, Thiago de Pinho. Congonhas e a devoção ao Senhor Bom Jesus de Matosinhos. In: CAMPOS, Yussef Daibert Salomão de (org.). **Gestão do Patrimônio Cultural**. Juiz de Fora: Editar Editora Associada, 2015.
- BOTELHO, Thiago de Pinho. **Milagre que se fez...** Um estudo dos 36 ex-votos ofertados ao Senhor Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas MG. 2013. 153f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: file:///C:/Users/User/Downloads/disserta\_\_o\_pdf.pdf. Acesso em: 21 fev. 2018.
- BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF; Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.
- BRASIL. Lei 8.313/91 (Lei Rounet) do dia 23 dezembro de 1991. Brasília (DF): Ministério da Cultura. Disponível em: <http://rouanet.cultura.gov.br/>
- BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. **Diário Oficial da União**. Brasília, 15 jan. 2009. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm)>. Acesso em: 08 set. 2017.
- BREFE, Ana Cláudia Fonseca. Os primórdios do museu: da elaboração conceitual à instituição pública. **Projeto História**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento História. PUC-SP, Ed. 17, nov. 1998. p.281-315. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br//index.php/revph/article/view/11178>. Acesso em: 2018

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Funções dos museus em debate: preservação. **Cadernos de sociomuseologia**. v. 10, nº 10, 1997. p. 23-34. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia>>. Acesso em: 5 maio 2016.

CABRAL FILHO, José dos Santos. Estratégias do olhar - nova visibilidade e incerteza. In: SEMINÁRIO DE COMPUTAÇÃO GRÁFICA: PESQUISAS E PROJETOS RUMO À EDUCAÇÃO PATRIMONIAL, 2008, São Paulo. Computação gráfica: pesquisas e projetos rumo à Educação Patrimonial. São Paulo: ARQUIAMIGOS. Disponível em: <<http://www.arquiamigos.org.br/seminario3d/pdf/cabral-estrategias.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

CABRAL FILHO, José dos Santos. O paradigma perspectivo na arquitetura e as teorias flusserianas sobre a imagem técnica. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS SOBRE CULTURA MUDIÁTICA, 1, 2012, Natal. **Do conceito à imagem - a cultura da mídia pós-Vilém Flusser**. V. 1. Natal: Editora da UFRN, 2012. p. 25-28.

CAMPBELL, Laurajane Smith and Gary. The elephant in the room: heritage, affect and emotion. Australian National University. In: W. LOGAN, M NIC CRAITH, U. KOCKEL. **A Companion to Heritage Studies**. Wiley-Balckwell, 2015.

CARSALADE, Flávio de Lemos. **Desenho contextual: uma abordagem fenomenológico-existencial ao problema da intervenção e restauro em lugares especiais feitos pelo homem**. 2007. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura, Salvador, 2007. 475f.

CARSALADE, Flávio de Lemos. **A pedra e o tempo: arquitetura como patrimônio cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CARVALHO, Luciana Menezes de. Waldisa Rússio e Tereza Scheiner –dois caminhos, um único objetivo: discutir museu e Museologia. **Museologia e Patrimônio**. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio|MAST – v.4 nº2, 2011. p.147-158. Disponível em: <[revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/download/.../171](http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/download/.../171)>. Acesso em: 21 fev. 2018.

CHAGAS, Mário Souza. **A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação liberdade/Editora UNESP, 2001.

CHOISY, Auguste. **Histoire de l'architecture**.. T. 2Paris: Gauthier-Villers, Imprimeur Libraire 1899.

CONGONHAS CIDADE DOS PROFETAS. **Museu de Congonhas é inaugurado em sítio do patrimônio mundial**. Disponível em:

<<http://www.congonhas.mg.gov.br/detalhe-da-materia/info/museu-de-congonhas-e-inaugurado-em-sitio-do-patrimonio-mundial/47827>>. Acesso em: 14 abr. 2017.

DESVALLÈES, A. *et. al.* **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DUARTE, Alice. Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. **Museologia e Patrimônio**. v. 6 nº 1, 2013. p. 99-117. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/issue/view/16/showToc>. Acesso em: 21 fev. 2018.

ESTAÇÕES FERROVIÁRIAS DO BRASIL. **E. F. Oeste de Minas (1905-1931) Rede Mineira de Viação (1931-1965) V. F. Centro-Oeste (1965-1975) RFFSA (1975-1996) Município de Formiga**. Disponível em <[http://www.estacoesferroviarias.com.br/rmv\\_tronco/formiga.htm](http://www.estacoesferroviarias.com.br/rmv_tronco/formiga.htm)> Acesso em: 20 jul. 2016.

FINGER, Anna Eliza. **Um século de estradas de ferro: arquiteturas das ferrovias no Brasil entre 1852 e 1957**. 2013. 465f., il. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/texto\\_especializado\\_anna\\_finger\\_tese\\_doutorado\\_com\\_capa.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/texto_especializado_anna_finger_tese_doutorado_com_capa.pdf). Acesso em: 21 fev. 2018.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GLANVILLE, Ranulph. Second-Order Cybernetics. In: PARRA-LUNA F. (ed.) **Systems Science and Cybernetics, Encyclopedia of Life Support Systems, developed under the Auspices of the UNESCO**. EoLSS Publishers, Oxford: electronic. 2003. Disponível em: <[http://www.pangaro.com/glanville/Glanville-SECOND\\_ORDER\\_CYBERNETICS.pdf](http://www.pangaro.com/glanville/Glanville-SECOND_ORDER_CYBERNETICS.pdf)>. Acesso em: 20 ago. 2016.

GOMBRICH, E.H. **Arte e Ilusão**. Um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GREGOROVÁ, Ana. A discussão da museologia como disciplina científica. In: **Cadernos Museológicos**, Rio de Janeiro, v.3, p. 45-49, 1990.

GREGOROVÁ, Ana. La muséologie: science ou seulement travail pratique du musée. **MuWoP- DoTraM**, v.1, p.19-21, 1980.

GUARNIERI, Waldisa Rússio. Existe um passado museológico brasileiro. In: BRUNO. Maria Cristina Oliveira (coord.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri**:

textos e contextos de uma trajetória profissional. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010. v.1. p. 86-95.

GUIMARÃES, Manuel Luís Salgado. Expondo a História: imagens construindo o passado. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v.34, p.71-86, 2002.

HARTOG, F. Memória, história, presente. In: HARTOG, F. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. Cap.4, p.131-191

HERNÁNDEZ, Francisca. H. El estatuto epistemológico de La Museología. In: HERNÁNDEZ, F. H. **Planteamientos teóricos de la museología**. Gijón: Ediciones Trea, 2006. p.71-123.

HOFFMAN, Felipe Eleutério. **O espaço construído na produção de lugares de memória Reflexões sobre museus e lugares de memória do trauma, estudos de caso em Belo Horizonte**. 2015. 188f. Dissertação (Mestrado Arquitetura) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

HUCHET, Stéphane, A história da arte como multiplicidade. Colóquio do Comitê brasileiro de História da Arte, 22. **Anais**. Porto Alegre: PUC/RS, 2002. Disponível em: <[http://www.cbha.art.br/coloquios\\_antteriores.html](http://www.cbha.art.br/coloquios_antteriores.html)>. Acesso em: 21 fev. 2018.

HUYSSÉN, Andreas. Escapar de la amnesia: El museo como medio de massa. In: **El Pascante**, Madrid, v.23-25, p.56-79, 1995.

ICOM. **MuWop**. Museological working paper. Nº2, 1981 (L'interdisciplinarité en muséologie) Icofom. Disponível em: <[http://www.icofom2.com.ar/archivos/archivos/MUWOP%20-%20DOTRAM/MuWoP%202%20\(1981\)%20Fre.pdf](http://www.icofom2.com.ar/archivos/archivos/MUWOP%20-%20DOTRAM/MuWoP%202%20(1981)%20Fre.pdf)>. Acesso em: 24 fev. 2018.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS. **Dossiê de Tombamento Túnel da Mantiqueira**. Belo Horizonte. 2016.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Bens do Patrimônio Cultural Ferroviário**. Disponível em: <[portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/503](http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/503)>. Acesso em: 14 abr. 2017.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Lista do Patrimônio cultural ferroviário (15.12.2015)**: Bens declarados valor histórico, artístico e cultural nos termos da Lei nº 11.483/07 e da Portaria IPHAN nº 407/2010. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista\\_patrimonio\\_cultural\\_ferrov%C3%A1rio\\_dez\\_2015.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista_patrimonio_cultural_ferrov%C3%A1rio_dez_2015.pdf)>. Acesso em: 14 abr. 2017.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a história do museu. In: **Caderno de Diretrizes Museológicas**. 2.ed., 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, v. 1, p.19-32, 2006.

KIEFER, Flávio. Arquitetura de Museus. **ARQTEXTO**: Interfaces, Porto Alegre, n.1, p.12-25. 2001.

KNAUSS, Paulo. O desafio de construir a História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v.8, n.12, p. 97-115, jan-jun. 2006.

KOSELLECK, Reinhart. Espaços de experiência e horizonte de expectativa: duas categorias históricas. In: KOSELLECK, R. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006, p.306-327.

KOSELLECK, Reinhart. Modernidade: sobre a semântica dos conceitos de movimento na modernidade. In: KOSELLECK, R. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006, p. 267-303.

LACERDA, Norma. Os valores das estruturas ambientais urbanas: considerações teóricas. In: ZANCHETTI, Silvio *et al.* **Gestão do Patrimônio Cultural Integrado**. Recife: Editora universitária UFPE, 2002. p. 59-64.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura, um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

LEMOS, Celina Borges. Aulas de projeto. Museu de Congonhas, de Gustavo Penna. **Revista aU- aU Educação**. Ed. 264 - São Paulo. Março/2016, p. 35-36.

LORENTE, Jesús Pedro. **Manual de história da la museología**. Gijón: Ediciones Trea, 2012.

MACDONALD, Sharon J. Sharon Jeanette Macdonald - Alexander von Humboldt Professorship 2015 (EN) **YouTube**, 5 maio 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=voiJzdIXfsl>. Acesso em: 13 maio 2017.

MACHADO, Jurema de Sousa. **Museu de Congonhas**: relato de uma experiência. Brasília: UNESCO, 2017.

MALRAUX, André. **O Museu imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2011.

MAROEVIC, Ivo. Museological functions. In: **Introduction to museology** - The European approach. Vlg. Dr. C. Müller-Straten, 1998. p. 222-333.

MARQUES, Joana Ganiho H. **Discursos dos museus**: uma perspectiva transdisciplinar. 2011. 137f. Dissertação (mestrado em Educação Artística) – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011. Disponível em: [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/5057/2/ULFBA\\_TES454.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/5057/2/ULFBA_TES454.pdf). Acesso em: 20 ago. 2016.

MENESES, Ulpiano. T. Bezerra de. A história cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais. **Revista de Estudos Brasileiros**. USP. São Paulo, n.34, 1992.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A problemática das identidades culturais nos museus: de objeto (de ação) a objetivo (de conhecimento). **Anais do Museu Paulista**, n. 1, 1993. (Nova Série).

MENESES, Ulpiano. T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v.2, n.2, p.9- 42, jan.-dez. 1994 (Nova Série).

MENESES, Ulpiano. T. Bezerra de. Memória e Cultura Material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998.

MENSCH, Peter Van. **Towards a methodology of Museology**. 1992. Tese (PHD) – Universidade de Zágreb, Zágreb, Croácia, 1992. Disponível em: <http://www.emuseum.cz/admin/files/Peter-van-Mensch-disertace.pdf>. Acesso em 18 fev.2018.

MENSCH, Peter van. **O objeto de estudo da museologia**. Rio de Janeiro: UNI-RIO: UGF, 1994.

MESTRE, Joan Santacana; CARDONA, Francesc XAVIER Hernandez. **Museos de história: entre lataxidermia y el nomadismo**. Gijon, Espanha: Trea, 2011. p. 43-56; 99-113.

MONDZAIN, Marie José. **Homo Spectator** – ver > fazer ver. Portugal: Orfeu Negro, 2015.

MORENO, Luís Geraldo Morales. Museología subalterna (sobre las ruinas de Moctezuma II). **Revista de Índias**, v. LXXII, n. 254, p. 213-238, 2012.

MORENO, Luis Gerardo Morales. Tendências do pensamento museológico na América Latina. La mediación cultural subalterna de los museos em Brasil, Colombia y México. Simpósio Internacional de pesquisa em museologia, 1, set. 2013. **Forum Permanente**. Disponível em: [http://www.forumpermanente.org/event\\_pres/simp\\_sem/i-simposio-pesquisa-em-museologia/relatos/mediacao-cultural](http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/i-simposio-pesquisa-em-museologia/relatos/mediacao-cultural). Acesso em: 21 fev. 2018.

MORENO, Luis Gerardo Morales. Tendências do pensamento museológico na América Latina. La mediación cultural subalterna de los museos em Brasil, Colombia y México. I Simpósio Internacional de Pesquisa em Museologia. **Caderno de Resumos**. Programa de Pós Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, set. 2013. p. 5-8.

MORENO, Luis Gerardo Morales. La mediación cultural del museo. In: **Tendencias de la museologia em América Latina**. Publicaciones Digitales ENCRYM - INAH.

México, 2015. p. 120-132. Disponível em: <http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2016/01/SePMAL-2>. Acesso em: 21 fev. 2018.

MUNRO, Ealasaid. Doing emotion work in museums: reconceptualising the role of community engagement practitioners. In: **Museum & Society**, 2014, 12(1), p.44-60.

MUSEU DA IMAGEM E MEMÓRIA. “**Prosa na janela**” **abrirá a semana de museus na noite desta segunda-feira**. Congonhas: Indicador Congonhas, 15 maio 2017. Disponível em: <<http://www.indicadorcongonhas.com.br/eventos/item/4081-prosa-na-janela-abrira-a-semana-de-museus-na-noite-desta-segunda-feira>>. Acesso em: 20 set. 2017.

NORA, Pierre. **Les lieux de la mémoire**. 3 v. Paris: Gallimard, 1997.

OLIVEIRA, J. Gonçalves de. **Traçado das estradas de ferro no Brazil**. 2.ed. São Paulo: Casa Vanorden, 1912.

PASSOS, Francisco Pereira. **Caderneta de Campo para uso dos engenheiros incumbidos de trabalhos de Estrada de Ferro**. Rio de Janeiro: Typ. E lith. De Olympio de Campos & C, 1912.

PERDONET, Auguste, POLONCEAU, Camile. **Porefeuille de l'ingénieur des chemins de fer**. 2 ed., Paris: Librairie Scientifique, Industrielle et Agricole de E. Lacroix, 1861. 3v.

PERDONET, Auguste. **Traité élémentaire de chemins de fer**. 3 ed, Paris: Garnier Frères, 1965. 4v.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PIMENTA, Demerval José. **As ferrovias em Minas Gerais**. Belo Horizonte: SESC/MG, 2003.

POMIAN, Krzyztof. Contemporary Historiography & contemporary museums. In: SOLDATJENKOVA, T.; WAEGEMANS, E. (Ed.). **For east is east**. Liber Amicorum Wojciech Skalmowski. Leuven, Paris, Dudley, Uitgeverij Peeters: Departement Oosterse Studies, 2003. (Orientalia Lovaniensia Analecta, 126). p. 367-378.

POMIAN, Krzyztof. Le musée face à l'histoire. In: POMIAN, Krzyztof. **L'Histoire au Musée**. Actes du Colloque L'Histoire au Musée. Château de Versailles: Actes du Sud, 2004.

PONTY, Maurice Merleau. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

REDE, Marcelo. História a partir das coisas: tendências recentes nos estudos de cultura material. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, n.Sér., v. 4, p. 265-282, jan./dez. 1996.

RIEGL, ALOIS. **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem.** São Paulo: Perspectiva, 2014.

RIEGL, A. **El culto moderno a los monumentos.** Madri: Visor, 1987.

SANTOS, Gracie. Congonhas/MG, 2017 Release **Museu de Congonhas lança coleção de joias inspirada na obra do mestre Aleijadinho.** Entrevista concedida à Etc comunicação.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **A escrita do passado em museus históricos.** Rio de Janeiro: Garamond; MinC IPHAN, DEMU2006.

SCHEINER, Tereza Cristina. Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 7, n. 1, p. 15-30, jan.-abr. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v7n1/a03v7n1>>. Acesso em: 21 fev. 2018.

SMITH, Laurajane; CAMPBELL, Gary. The elephant in the room: heritage, affect and emotion. In: Logan, W; Craith, M Nic; Kockel, U. **A Companion to Heritage Studies.** Austrália: Wiley-Balckwell, 2015.

SOARES, Bruno C. Brulon. **Quando o museu abre portas e janelas: o reencontro com o humano no museu contemporâneo.** 2008. Dissertação (Mestrado Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp098941.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2017.

SOARES, Bruno C. Brulon. A experiência museológica: Conceitos para uma fenomenologia do Museu. **Museologia e Patrimônio.** Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST - vol. 5 no 2, 2012. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/216/200>. Acesso em: 21 fev. 2018.

SOLA, Tomislav. Contribuição para uma possível definição de museologia. In. **Cadernos Museológicos.** Rio de Janeiro: Coordenadoria de Comunicação e Educação: Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos: IBPC. 1990. p. 73-77. v.3.

STRÁNSKÝ, Zbynek Z. [sem título]. In: SOFKA, Vinos (Org./Ed.). **Museology – Science or just practical museum work?** Estocolmo: ICOM/ICOFOM; Museum of National Antiquities, 1980. p. 42-44.(Museological Working Papers/Documents de Travail en Muséologie, v. 1). Trad.: T. Scheiner (2008). Tradução e publicação autorizados pelo autor e pelo editor (ICOFOM) dez. 2008.

STRÁNSKY, Zbynek. Z. La muséologie est-elle une conséquence de l'existence des musées ou les précède-t-elle et détermine [-t-elle] leur avenir? In: **ICOFOM Study Series**, v. 12, n. 295, 1987.

STRÁNSKY, Zbynek. Z. Sobre o tema Museologia – ciência ou apenas trabalho prático? (1980). **Museologia e Patrimônio**. Revista Eletrônica de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. Vol., 1, n 1, jul/dez. 2008. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/10/5>. Acesso em: 21 fev. 2018.

TEATHER, Lynne. Transforming the Muse: Museological Considerations for Working with Pluralism. In: **Cultural Diversity Book**. Ottawa: David Goa, 2000.

TEATHER, Lynne. Museum Studies Borderlands: Negotiating Curriculum and Competencies. **Cadernos de Sociomuseologia**. América do Norte, nº 43, abr.2012. p. 63-100. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/2860>> Acesso em: 10 jun. 2016.

TELLES, Pedro Carlos da Silva. **História da engenharia ferroviária no Brasil**. Rio de Janeiro: Notícia & Cia., 2011.

UNESCO. **Museu de Congonhas será inaugurado em sítio do patrimônio mundial**. Brasília: UNESCO, Office in Brasilia, 2 dez. 2015. Disponível em: <[http://www.unesco.org/new/pt/brasilia/about-this-office/single-view/news/congonhas\\_museum\\_will\\_be\\_inaugurated\\_at\\_world\\_heritage\\_site/](http://www.unesco.org/new/pt/brasilia/about-this-office/single-view/news/congonhas_museum_will_be_inaugurated_at_world_heritage_site/)>. Acesso em: 20 set. 2017.

WIENER, N. **Cybernetics: or control and communication in the animal and the machine**. Paris. Cambridge: Librairie Hermann & Cie/MIT Press, 1948.

WITCOMB, Andrea. Understanding the role of affect in producing a critical pedagogy for history museums. **Museum management and curatorship**, vol. 28, no. 3, p. 255-271, 2013. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09647775.2013.807998>. Acesso em: 21 fev. 2018.