

RAFAEL DA SILVA ALVES

O MUSEU DA INCONFIDÊNCIA:
JOGO DE ESPELHOS ENTRE A HISTORIOGRAFIA E A MUSEOGRAFIA

Mariana
Instituto de Ciências Humanas e Sociais / UFOP
2009

RAFAEL DA SILVA ALVES

O MUSEU DA INCONFIDÊNCIA:
JOGO DE ESPELHOS ENTRE A HISTORIOGRAFIA E A MUSEOGRAFIA

Monografia apresentada ao Curso de História do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em História.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Eduardo de Andrade.

Mariana
Instituto de Ciências Humanas e Sociais / UFOP
2009

Ao meu pai e minha mãe

AGRADECIMENTOS

Várias pessoas tornaram esse sonho possível.

Inicialmente, agradeço ao meu orientador Dr. Francisco Eduardo de Andrade, que pacientemente guiou minhas reflexões e apresentou caminhos para tornar esta monografia um projeto possível de ser executado.

Também gostaria de deixar meus profundos agradecimentos àqueles professores que, mesmo indiretamente, contribuíram de forma tão importante para a concretização dessa monografia: primeiramente ao professor Dr. Valdei Lopes de Araujo, pela oportunidade na iniciação científica, a qual despertou em mim um interesse pela pesquisa acadêmica. Ao professor de História da Arte José Arnaldo, pelo convite de ministrar uma aula no curso de Museologia e apresentar minha pesquisa aos alunos. À professora Isis Pimentel, que com tamanha boa vontade e confiança emprestou-me seus livros para iniciar as primeiras leituras sobre o tema. E ao professor Fernando Nicolazzi, por se dispor a me enviar alguns textos que se tornaram fundamentais para as conclusões deste trabalho.

Não poderia deixar de agradecer à Dona Geralda, funcionária do ICHS que tanto contribuiu durante os quatro anos em que estive na graduação.

Serei eternamente grato às duas pessoas mais importantes da minha vida pela confiança, apoio e dedicação: meu PAI e minha MÃE. Sem a força de vocês a universidade talvez não tivesse passado de um grande sonho. Por isso, a cada desafio e dificuldade pensava neles e nos momentos de maior alegria, agradecia a eles. E é aos dois que dedico este trabalho. Amo vocês!

Aos meus irmãos Roy, Sandinha, Gão, Dé e Fubá por acreditarem em seu irmão mais novo. Orgulho-me de cada um.

À Talita, pela companhia e ensinamentos que me tornam cada dia maior. Você foi a pessoa mais importante em Ouro Preto, minha maior força e meu maior apoio.

E a todos aqueles que me fazem felizes: república SEM DESTINO (que me mostrou o mundo e verdadeiramente me ensinou a viver nele), rep. Minas Novas (não há como explicar o carinho que sinto pela Aninha, Débora, Lívia e Marina – irmãs que fiz em Ouro Preto e levo pro resto da vida), rep. Pecado Original, Isabela (uma das pessoas mais incríveis que alguém pode conhecer) e aos amigos de Cláudio (Los Coquitos), especialmente ao Álvaro e ao Dé.

A todos vocês, meu muitíssimo obrigado.

“Não há acontecimentos felizes, são sempre catástrofes”
Pierre Nora

“Há uma veia poética pulsando nos museus”
Mário de Andrade

RESUMO

O Museu da Inconfidência foi criado em 1938, por decreto do então presidente da república Getúlio Vargas e coordenado pelo antigo SPHAN, com o intuito de reunir objetos e documentos sobre a Inconfidência Mineira e seus protagonistas, além de obras de arte e de valor histórico. Apoiado em perspectivas nacionalistas, Vargas solicita o repatriamento dos restos mortais dos participantes do movimento de 1789, mortos no exílio na África, idealizando um monumento em homenagem a eles e que abrigasse seus despojos. Assim o Panteão dos Inconfidentes, monumento repleto de sacralidade e que deu origem ao museu, foi inaugurado em 1942 e o museu em 1944. O objetivo desta pesquisa é analisar o Museu da Inconfidência a partir de certos conceitos, como “museu de cidade”, “museu-histórico”, “museu-memória” e “museu-narrativa”, além de tentar traçar o discurso histórico criado por esta instituição através de sua museografia. Assim, pretende-se estabelecer algumas distinções e aproximações possíveis entre as perspectivas e métodos de análise e transmissão de conhecimento do passado entre a historiografia e a museografia.

ABSTRACT

The Inconfidência Museum was created in 1938 by decree of the current President of the Republic Getúlio Vargas and coordinated by former SPHAN in order to collect objects and documents about Inconfidência Mineira and its protagonists, as well as artwork and historical value. Supported by nationalist perspective, Vargas requests the repatriation of remains of the labor movement in 1789, killed in exile in Africa, idealizing a monument to them and that kept his remains. So the Pantheon of Inconfidentes, monument filled with sacredness and that led to the museum, opened in 1942 and the museum in 1944. The subject of this research is to analyze the Inconfidência Museum from a few concepts, such as "museum city", "museum-history", "museum-memory" and "museum-narrative" and attempting to trace the historical discourse created by the institution through its museography. Then, the intention is to establish some distinctions and approximations to the perspectives and analysis methods and knowledge transmission from the past between historiography and museography.

SUMÁRIO

Introdução.....	8
1. O surgimento dos museus: verdadeiros lugares de memória..	11
1.1. Os lugares de memória e história.....	11
1.2. A formação dos museus nacionais na Europa.....	13
1.3. A construção dos museus no Brasil.....	17
2. Formação e classificação do Museu da Inconfidência.....	24
2.1. A construção do Museu da Inconfidência: choque entre política, religiosidade e identidades.....	24
2.2. Classificando o Museu da Inconfidência: museu de cidade, museu-histórico, museu-memória e museu-narrativa.....	31
3. Exposição do Museu da Inconfidência: entre a historiografia e a museografia.....	40
3.1. Os objetos como acervo museológico.....	40
3.2. A narrativa histórica no Museu da Inconfidência.....	43
3.3. Confronto entre as metodologias, concepções e objetivos da historiografia e da museografia.....	48
Considerações finais.....	59
Referências Bibliográficas.....	63

INTRODUÇÃO

Os museus já não são mais identificados como espaços onde prevalecem o silêncio absoluto, o objeto intocável, próprio para ser visitado em um dia de domingo chuvoso. Desde sua fundação, em finais do século XVIII, os museus estiveram ligados a saberes que envolviam a interdisciplinaridade. Nélia Dias entende que nessas instituições:

Os objetos materiais concebidos como evidências desempenharam um papel central na consolidação e institucionalização dos novos campos de investigação. Se o século XIX é por excelência o século dos museus e dos museus ligados a campos disciplinares, essa instituição não é apenas um mero espaço de vulgarização do saber. Pelo contrário, o museu é pensado como um espaço de construção do saber, e os objetos nele contidos são instrumentos de conhecimento que participam ativamente na produção do saber ao nível dos conceitos, dos temas de estudo e das ferramentas metodológicas. Isso porque os objetos, concebidos como testemunhos, contribuem para a verificação da prova – existência de antigas civilizações, de povos primitivos.¹

Levando em consideração que os museus são espaços de atuação de historiadores e que a própria instituição em si pode perfeitamente ser um objeto de estudo e releitura para estes profissionais, surgiu em mim uma vontade de desenvolver um projeto de pesquisa tendo os museus como foco central de análise. Mas faltava definir um museu específico para ser estudado.

Ouro Preto, cidade declarada patrimônio mundial pela UNESCO, por si só um museu a céu aberto, oferecia algumas opções interessantes para executar tal projeto. Mas uma em específico chamou minha atenção pelo seu caráter explicitamente nacional: o Museu da Inconfidência. O interesse por esta instituição surgiu quando eu ainda estava no segundo período da graduação, numa aula de História da Arte ministrada pelo professor José Arnaldo. Numa das aulas em que o tema era justamente os museus, o professor fez uma indagação que despertou meu interesse: por que o Museu da Inconfidência teria esse nome se sua exposição não se referia unicamente a este fato histórico? A partir de então, minha vontade de entender um pouco mais sobre esta instituição cresceu cada dia mais e vi no projeto de monografia de conclusão do curso uma ótima oportunidade para isso.

¹ DIAS, 2007. p. 128.

Aí começavam os desafios: o que analisar neste museu tão importante não só para Minas Gerais, mas para o Brasil? Qual recorte impor para a pesquisa?

Inicialmente a idéia era transportar uma produção historiográfica específica sobre Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX (talvez *O Manto de Penélope*, de João Pinto Furtado ou Kenneth Maxwell com sua *A Devassa da Devassa*) para dentro do museu, procurando apontar se as posições dos autores estavam também presentes na narrativa histórica concebida pelo museu. Ou seja, desvendar se a narrativa do Museu da Inconfidência apresentava uma nova interpretação e leitura desse passado ou se ela mantinha presente as concepções, digam-se, tradicionais seria a principal finalidade da pesquisa. No entanto, já estavam evidentes as respostas para estas questões, o que me fez perceber que toda a pesquisa seria desenvolvida sem apresentar algo novo, o que certamente diminuiria o valor do trabalho. Eu precisava sair do óbvio.

Numa de minhas conversas com o orientador, professor Dr. Francisco Eduardo de Andrade, que tanto me fez amadurecer como pesquisador ao longo do processo de construção dessa monografia, chegamos a uma possibilidade interessante para analisar o Museu da Inconfidência: fazer uma espécie de confronto entre a historiografia e a museografia, a fim de tentar perceber onde as duas disciplinas se aproximariam e onde elas se distanciariam em pontos como metodologias, objetivos e na forma de narrar o passado. E a nova exposição permanente do Museu da Inconfidência, concluída em 2006, seria uma das fontes fundamentais para a análise pretendida. Definido a que fazer surgiu o que considerei o maior dos desafios desse trabalho: entrar em campo particular da Museologia. Meu conhecimento sobre ela e suas finalidades científicas eram consideravelmente mínimas e, por isso, precisava me aprofundar bastante nessa área. Logo, a reunião de uma bibliografia específica e intensa leitura sobre o assunto se fizeram essenciais para amadurecer as reflexões desse projeto que apresenta uma proposta consideravelmente pouco discutida no meio acadêmico. Confiei na capacidade de análise e de crítica, essenciais na formação de historiadores, para conseguir compreender certos conceitos da Museologia, principalmente a museografia.

Assim, a principal metodologia utilizada nesse trabalho foram leituras interpretativas de periódicos, artigos e livros de autores importantes, como Pierre Nora, Jacques Le Goff, Maurice Halbwachs, Ulpiano Bezerra de Meneses, Myrian Sepúlveda dos Santos, Regina Abreu, Mariza Veloso, Ana Maria Machado, Manoel Luiz Salgado Guimarães, Letícia Julião, Antoine Prost, João Pinto Furtado, Mário Chagas, Rui Mourão (diretor do museu)

entre outros não menos importantes, além também da análise de alguns anuários do Museu da Inconfidência e visitadas orientadas pela área pedagógica no mesmo.

E ao procurar fazer uma relação entre a historiografia e a museografia, fim último deste trabalho, tornou-se necessário e essencial também discutir determinados conceitos, como memória, história, acervo museológico, narratividade e análise de algumas salas específicas do Museu da Inconfidência, como por exemplo, o Panteão.

1. O SURGIMENTO DOS MUSEUS: VERDADEIROS LUGARES DE MEMÓRIA

1.1. Os lugares de memória e história

A aceleração do tempo na sociedade moderna acarretou o fim do que ficou conhecido como história-memória. Tal acontecimento específico fez surgir a necessidade de criação dos chamados lugares de memória, concretizando-se em instituições como os museus, arquivos e monumentos, tal como coloca Pierre Nora. Este acredita que o fim da memória na modernidade fez surgir os lugares próprios responsáveis por mantê-la viva, cuja função é “parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial para (...) prender o máximo de sentido num mínimo de sinais (...)”.² Assim, na sua concepção, como na sociedade deixou de existir as lembranças transmitidas de geração para geração, fez-se necessário criar instituições de memória, as quais passam a ter a função de fazer uma ligação entre o presente e o passado.

Os museus de história acabam sendo espaços destinados a fazer viver a memória coletiva nesses tempos de individualismo e de fragmentação do tempo. Tal como analisou Walter Benjamin, a modernidade “excluiu a tradição, a experiência estética coletiva e transformou os rituais de rememoração em rituais de esquecimento, em rituais de distração, de puro entretenimento”.³ A memória comum e a experiência coletiva, que estão fundadas na tradição e que se transmitem oralmente pelas histórias contadas de uma geração para outra, são destruídas pela rapidez das transformações da sociedade capitalista moderna. Ávido pelo progresso, o indivíduo faz com que a memória passe a se limitar à sua interioridade, assinalando o momento de declínio da tradição, da experiência e da memória coletiva, efeito dessa individualidade.

Logo, os museus surgem como uma tentativa de conter que a memória coletiva não se perca e caia no esquecimento. Uma vez que a evocação da memória e da lembrança são caminhos fundamentais para a criação da história, os museus de história se tornam monumentos que possibilitam às pessoas reviverem momentos consagrados dos mais variados tipos, sejam feitos históricos esplêndidos, arquiteturas monumentais, atores importantes ou mesmo lembranças de vidas cotidianas que ficaram no passado. Myrian Sepúlveda dos Santos, tratando de significativos museus nacionais, afirma que “a interação entre história, memória e tempo será fundamental, uma vez que a tentativa de remontagem

² NORA, 1993. p. 22.

³ Apud VELOSO, 2003. p. 106.

do que não é mais, do que já foi, por meio de marcas e signos que são os objetos guardados pelos museus, confere a estes uma linguagem particular”.⁴

Jacques Le Goff aponta para o valor da memória como um fator essencial num tempo em que as sociedades contemporâneas buscam intensamente uma identidade coletiva, concebendo que:

A evolução das sociedades na segunda metade do século XX clarifica a importância do papel que a memória coletiva desempenha. Exorbitando a história como ciência e como culto público, ao mesmo tempo a montante enquanto reservatório (móvel) da história, rico em arquivos e em documentos/monumentos, e a aval, eco sonoro (e vivo) do trabalho histórico, a memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas, lutando todos pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção. (...) A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.⁵

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

Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos (...) aberta à dialética da lembrança e do esquecimento (...). A história é a construção sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado (...). A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem;

⁴ SANTOS, 2006. p. 56.

⁵ LE GOFF, 1984.

que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal (...). A memória é absoluta e a história só conhece o relativo.⁶

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

De tudo que foi dito anteriormente se conclui que a memória coletiva não se confunde com a história, e que a expressão ‘memória histórica’ não foi escolhida com muita felicidade, pois associa dois termos que se opõem em mais de um ponto. A história, sem dúvida, é a compilação dos fatos que ocuparam o maior espaço na memória dos homens. Mas lidos em livros, ensinados e aprendidos nas escolas, os acontecimentos passados são escolhidos, aproximados e classificados conforme as necessidades ou regras que não se impunham aos círculos de homens que lhes guardaram por muito tempo a lembrança viva. É porque geralmente a história começa somente no ponto onde acaba a tradição, momento em que se apaga ou se decompõe a memória social.⁷

Sendo assim, pode-se concluir que história e memória são conceitos que apresentam uma série de características opostas, o que torna uma diferente da outra. Porque como coloca Halbwachs e pode ser percebido no trecho acima, a história somente teria surgido no momento que a memória desaparece numa sociedade acelerada e marcada por rupturas que volta seu olhar e atenção para o futuro e o progresso. E ainda que os museus (objeto de análise central deste trabalho) tenham tanto na memória quanto na história os meios fundamentais que sustentam seus discursos e os tornam transmissores de conhecimento, é importante saber que os conceitos não são completamente equivalentes.

1.2. A formação dos museus nacionais na Europa

Segundo Georges-Henri Rivière, museu seria “uma instituição a serviço da sociedade que adquire, conserva, comunica e expõe com a finalidade de aumentar o saber,

⁶ NORA, 1993. p. 9.

⁷ HALBWACHS, 2006. p. 80

salvaguardar e desenvolver o patrimônio, a educação e a cultura, bens representativos da natureza e do homem”.⁸ Uma outra definição também pertinente para tais espaços seria:

Museus são espaços/cenários, institucionalizados ou não, onde se desenvolve a relação específica do homem/sujeito com o objeto/bem cultural. Em uma definição de caráter operacional, de 1974, o Conselho Internacional de Museus (Icom) conceitua museu como ‘estabelecimento permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberto ao público, que coleciona, conserva, pesquisa, comunica e exhibe, para o estudo, a educação e o entretenimento, a evidência material do homem e seu meio ambiente’.⁹

Ainda que as duas passagens se assemelhem para melhor definir o que é um museu, pode-se acrescentar que o método visual é a principal linguagem utilizada pelas instituições museológicas para fazer uma ligação com o público e transmitir o conhecimento, sendo um de seus principais objetivos, na idade do efêmero e do consumismo, conservar para a posterioridade. De acordo com Canclini, “o museu é a sede universal do patrimônio”¹⁰, o lugar onde se podem observar os espaços de vestígios, objetos e práticas que o tempo modificou. Assim, os museus se adaptariam bem à sociedade contemporânea, a qual Manoel Guimarães define como *oculocêntrica*, uma vez que “tornou-se lugar comum a afirmação de que vivemos em um tempo marcado pela força das imagens – e da visão como um dos sentidos fundamentais para a apreensão e decodificação do mundo que nos cerca”.¹¹ Mas o museu, além de fonte de conhecimento e de imaginação, deve também ser um local que aguce no visitante o questionamento crítico da memória e da cultura.

A palavra museu origina-se na Grécia antiga (*mouseion*), a qual denominava o templo das nove musas, filhas de Zeus com Mnemosine, divindade da memória. “Esses templos não se destinavam a reunir coleções para a fruição dos homens; eram locais reservados à contemplação e aos estudos científicos, literários e artísticos”. Ao longo da história, a palavra museu foi adquirindo novos significados, como os apontados acima, mas permanece associada à idéia de arte, ciência e memória, como na antiguidade.¹²

Com o desenvolvimento do nacionalismo na Europa no final do século XVII, configura-se a idéia de que as relíquias não eram propriedades únicas das classes mais

⁸ GIRAUDY; BOUILHET, 1990. p. 11.

⁹ *Caderno de Diretrizes Museológicas I*, 2006. p. 149.

¹⁰ Apud VELOSO, 2003. p. 116.

¹¹ GUIMARÃES, 2007. p. 12.

¹² JULIÃO, 2006. p. 20.

privilegiadas, pertencendo também aos povos e às coletividades, transformando a noção de *coleção*¹³ em *patrimônio*. A coleção então passa a ser encarada como um elemento que contribuiria para a educação e formação da consciência nacional do povo, surgindo a vontade de estudar e confrontar os objetos patrimoniais.¹⁴ Dessa forma, muitas das coleções que se formaram entre os séculos XV e XVIII, as quais inicialmente não estavam abertas ao público e ficavam restritas aos seus proprietários (membros da nobreza) e pessoas próximas, acabaram se transformando em museus, tal como conhecemos atualmente. Mas o acesso do público às coleções somente se dá no final do século XVIII, o que marca o surgimento dos grandes museus nacionais na Europa:

A herança cultural dos povos, a educação científica das massas, o desenvolvimento da cultura e sua democratização, a ecologia do homem e da natureza presidem à fundação de um número cada vez maior de museus organizados cientificamente em prédios mais diversificados, que começam a preparar serviços anexos que facilitam o acesso do grande público.¹⁵

Letícia Julião aponta que a concepção moderna de museu surgiu na conjuntura da Revolução Francesa e das idéias iluministas, sendo a intenção “instruir a nação, difundir o civismo e a história, instalando museus em todo o território francês”.¹⁶ Jacques Le Goff, ao analisar os progressos da memória e fazer uma espécie de estudo histórico desta, relata que durante a França revolucionária foram criados vários arquivos nacionais e museus, os quais:

(...) depois de tímidas tentativas de abertura ao público no século XVIII (o Louvre entre 1750 e 1773, o Museu público de Cassel criado em 1779 pelo landgrave da Ásia) e a instalação de grandes coleções em edifícios especiais (o Ermitage em São Petersburgo com Catarina II em 1764, o Museu Clamentino do Vaticano em 1773, o Prado em Madrid em 1785), começou finalmente a era dos museus públicos e nacionais.¹⁷

¹³ Em uma definição descritiva, trata-se de conjunto de objetos naturais e artificiais, reunidos por pessoas ou instituições, que perderam seu valor de uso, mantidos fora do circuito econômico, sujeitos à proteção especial, em local reservado para esse fim. Mas o que, de fato, caracteriza e distingue os objetos de coleções de outros conjuntos de objetos é a função que compartilham de serem semióforos, qual seja: de exercerem o papel de representarem determinadas realidades ou entidades, constituindo-se em intermediários entre aqueles que olham, os espectadores e o mundo visível, - passado, eternidade, mortos, etc. - que representam. *Caderno de Diretrizes Museológicas I*, 2006. p. 148.

¹⁴ GIRAUDY; BOUILHET, 1990.

¹⁵ *Ibidem*. p. 31.

¹⁶ JULIÃO, 2006. p. 21.

¹⁷ LE GOFF, 1984. v. 1.

Assim, fazer do museu um local de representatividade do passado e de educação coletiva foi uma idéia presente desde o surgimento das primeiras instituições na Europa. Pode-se citar alguns museus que surgem no final do século XVIII e início do XIX que representam tal espírito cívico, como o Museu Britânico (1753), em Londres; o Belvedere (1783), em Viena; o Museu Real dos Países Baixos (1808), em Amsterdã; o Museu do Prado (1819), em Madri; o Altes Museum (1810), em Berlim e o Hermitage (1852), em São Petersburgo. “Concebidos dentro do ‘espírito nacional’, esses museus nasciam imbuídos de uma missão pedagógica – formar o cidadão através do conhecimento do passado – participando de maneira decisiva do processo de construção das nacionalidades”.¹⁸ Marisa Veloso acredita que “os museus devem ser compreendidos como um espaço público e um campo para reflexões sobre a temporalidade, a subjetividade, a identidade e a alteridade”. A autora conclui que os museus não mais devem ser interpretados como o templo das musas, mas como um espaço público que se dissemina pela cidade, construindo novas paisagens urbanas.¹⁹

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

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

¹⁸ JULIÃO, 2006. p. 21.

¹⁹ VELOSO, 2003. p. 119.

particular ou da reunião de algumas coleções individuais, uma espécie de museu filantrópico.²⁰ O Museu da Inconfidência, instituição a ser analisada nesse trabalho, é um exemplo de museu que, seguindo o pensamento de Cardoso, se enquadraria na terceira matriz, uma vez que a concepção de identidade nacional e ensino cívico é uma proposta presente em tal museu.

1.3 – A construção dos museus no Brasil

O surgimento das primeiras instituições museológicas no Brasil data do século XIX, a partir de iniciativas de D. João VI, como o Museu Real (atual Museu Nacional) em 1818. Tal museu, criado em um momento no qual o Brasil já havia se tornado Reino Unido de Portugal e Algarves, inaugura novos tempos à pesquisa científica na colônia. Ele se formou a partir de acervos trazidos pela Coroa e também de material provindo da Casa dos Pássaros, além de outras instituições, abrindo suas portas para o público em 1821.²¹

Na segunda metade do oitocentos, surgem as seguintes instituições: Museu do Exército (1864), Museu Paraense Emilio Goeldi (1866), Museu da Marinha (1868), Museu Paranaense (1876), Museu Paulista (1894) e outros. Apesar de algumas dessas instituições já serem vistas como verdadeiros meios de ensino da história que se pretendia divulgar (adotando a perspectiva linear do passado no discurso expositivo), é no início do século XX que os fatores nação, pátria e história ganham evidência museológica no país, buscando, através da cultura material, uma representação da nacionalidade brasileira. Exemplo disso é a criação do Museu Histórico Nacional em 1922.

Letícia Julião aponta que:

Tratava-se de ensinar a população a conhecer fatos e personagens do passado, de modo a incentivar o culto à tradição e a formação cívica, vistos como fatores de coesão e progresso da nação. Mais que espaço de produção de conhecimento, o MHN constituía uma agência destinada a legitimar e veicular a noção de história oficial,

²⁰ CARDOSO, 2003.

²¹ A Casa dos Pássaros é a precursora do Museu Nacional do Rio de Janeiro, sendo um exemplo do que ficou conhecido como ‘gabinetes de curiosidades’. Esses gabinetes, ou câmaras de maravilhas, reuniam animais, objetos ou obras raras, fabulosas ou insólitas, camafeus, objetos exóticos, fósseis, minérios, múmias, bibelôs, retratos, adereços de cabeça em pena. Pertence à mesma tendência os *Schatzkammers* germânicos e, também, os *Studiolo* italianos que reuniam menor número de raridades e de espécimes de história natural, animal e humana. MACHADO, 2005.

fazendo eco, especialmente, à historiografia consolidada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Com um perfil factual, os objetos deveriam documentar a gênese e evolução da nação brasileira, compreendida como obra das elites nacionais, especificamente do Império, período cultuado pelo museu.²²

Não se deve desconsiderar uma provável herança do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), criado em 1838, nas ideologias dos museus do século XIX e também do XX. A preservação da história nacional através do IHGB tinha por base fortalecer os mitos de criação, construir uma história da nação, recriar um passado e ordenar os fatos da história brasileira, além de instituir uma metodologia e guardar documentos, fatos e nomes para finalmente compor uma história nacional para este vasto país. Os museus que recriavam a história baseada nas concepções teóricas do IHGB procuravam um referencial que fosse comum a toda nação, fazendo com que grupos sociais distintos encontrassem ali uma identidade coletiva, além de buscar transmitir uma visão de passado, presente e futuro interligados e fazendo da história um guia para o progresso. Ou seja, eles adotavam a concepção da história como mestra da vida.

Os museus que surgem principalmente a partir da década de 30 apresentam uma museologia²³ comprometida com uma memória nacional. As exposições adotaram o tratamento factual da história e o culto a personagens importantes do passado, tratando este a partir do olhar das elites, o que posteriormente rendeu muitas críticas ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) apontado como elitista, e entendendo que os museus deveriam educar o povo, despertando nele um sentimento nacional. No entanto, ficava de lado uma reflexão mais crítica desse passado. O surgimento do SPHAN refletia o ideal de construção de uma identidade nacional buscada por uma geração de artistas e intelectuais modernistas, os quais viam no passado, especialmente através das cidades históricas, a fonte dessa nacionalidade. A preservação do patrimônio cultural foi uma grande preocupação dos intelectuais dessa época, fazendo com que a temática da constituição de museus históricos no Brasil expressasse a necessidade da proteção patrimonial tanto artística quanto histórica. Leticia Julião acredita que:

²² JULIÃO, 2006. p. 22

²³ A Museologia é uma disciplina que tem por objeto o estudo de uma relação específica do homem com a realidade, ou seja, do homem/sujeito que conhece com os objetos/testemunhos da realidade, no espaço/cenário museu, que pode ser institucionalizado ou não. Nas últimas décadas, com a renovação das experiências no campo da museologia, o entendimento corrente de que se trata da ciência dos museus, que se ocupa das finalidades e da organização da instituição museológica, cede lugar a novos conceitos, além do descrito acima, tais como, estudo da implementação de ações de preservação da herança cultural e natural ou estudo dos objetos museológicos. *Caderno de Diretrizes Museológicas I*, 2006. p. 149.

É fato indiscutível o papel que esses intelectuais exerceram, em particular a partir de 1924, no processo de “redescoberta do Brasil” – quando se voltaram para o interior do país, em busca de elementos genuínos da brasilidade. (...) Nessa trajetória, na qual os olhares se voltam para as raízes brasileiras e que, em alguns momentos, ensejou, inclusive, viagens ao interior do país, emerge a consciência da diversidade de um patrimônio a ser preservado, questão que passa a figurar na agenda dos modernistas, deixando de ser exclusiva de grupos tradicionalistas. Ao compromisso de atualização estética somou-se o de zelar pelo patrimônio cultural; as tradições e a herança do tempo pretérito articulam-se às expectativas de modernidade e de futuro, confluindo para a formulação do projeto modernista de nação e cultura.²⁴

Ao definir o passado a ser recuperado, “o patrimônio legado pelo SPHAN (...) buscou conferir ao país um passado referenciado pelo século XVIII, pela cultura barroca e religiosa e pelo ciclo minerador”.²⁵ Intelectuais modernistas renomados participaram dos projetos nacionalistas dessa época, como Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Afonso Arinos de Melo Franco, Prudente de Moraes Neto, apenas para citar alguns. Dessa forma, Minas Gerais torna-se a matriz da identidade brasileira, elevando-se Ouro Preto a monumento nacional em 1933, repatriando os restos mortais dos inconfidentes em 1936 e criando o Museu da Inconfidência em 1938. O SPHAN inaugura uma nova era de museus no Brasil:

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

²⁴ JULIAO, 2008. p. 102.

²⁵ MACHADO, 2005. p. 24.

Sabará (1945), o Museu Regional de São João del Rei (1946) e o Museu do Diamante, em Diamantina (1954).²⁶

O passado de Minas Gerais dava suporte à política patrimonial do SPHAN. Ana Maria Machado acredita na influência europeia nos museus brasileiros ao dissertar sobre a história da criação das instituições no Brasil, argumentando que as políticas adotadas pela coroa portuguesa para estabelecer as prerrogativas dos museus brasileiros, ainda no período colonial, foram bastante reticentes e ligadas ao pensar museal europeu. De acordo com a autora:

Se analisarmos o conjunto das políticas culturais no Brasil, desde os tempos da colônia, pensando na política de museus e nas coleções herdadas do Estado português, poderemos perceber influências importantes do pensamento europeu acerca das instituições museais que, no século XIX, ultrapassam os antigos gabinetes de curiosidades e privilegiam os museus históricos, com tendências a articular a filosofia iluminista com a discussão da questão nacional e a expor objetos que possuíam a dupla função de relembrar o passado e comprovar fatos da história das nações.²⁷

Nos projetos para a criação do SPHAN, vale a pena citar aquele criado por Mário de Andrade com relação ao patrimônio nacional, valorizando positivamente o povo, uma vez que reconhecia na criatividade das manifestações populares as raízes verdadeiramente culturais da nação, ainda que este anteprojeto não tenha sido vitorioso. Para os modernistas como Andrade, não estava em questão romper plenamente com o universo dos museus, mas ao contrário, eles pretendiam sintonizar os mesmos junto ao ideário modernista que captava o moderno tanto no futuro quanto no passado. Mário de Andrade via os museus como instrumentos culturais colocados a serviço da sociedade e úteis para a formação de identidades locais que se articulavam a uma consciência nacional mais ampla. Ele procurou no popular, no etnocêntrico, no folclórico as condições para definir a alma do brasileiro. De acordo com Mário Chagas:

O projeto museológico de Mário de Andrade é bastante explícito no que se refere à origem social do bem cultural a ser musealizado. O processo de musealização deveria beneficiar igualmente o popular e o erudito, o estético e o histórico. Os objetos de origem aristocrática

²⁶ MACHADO, 2005. p. 24-25

²⁷ *Ibidem.* p. 137-138.

não deveriam ser os únicos a merecer o compassivo olhar museológico. O sentido dos museus para Mário de Andrade está na compreensão desses espaços como agência educativa, como veículo de participação da coletividade e como área de convergência dos esforços da sociedade civil e dos governos. Ao que parece, para o autor de *Clã do Jabuti*, a questão fundamental não é fazer ou não fazer museus, e sim o que fazer com os museus já feitos e com aqueles que ainda irão se fazer. Esse conjunto de elementos, muitos deles só incorporados ao fazer e pensar museológico a partir dos anos setenta, dificultou uma maior aproximação pelo viés museológico da obra marioandradiana.²⁸

Mas o projeto de criação do SPHAN foi elaborado quase todo por Rodrigo Melo Franco de Andrade, baseado no anteprojeto de Mário de Andrade, com a diferença de que ele advertia para o caráter nacional que os museus deveriam expressar, além de serem destinados a uma classe social informada (elite intelectual), e não ao povo. Estando à frente do SPHAN entre 1936 e 1967, Rodrigo Melo Franco de Andrade consolidou suas pretensões museais, participando da criação de vários museus, inclusive o Museu da Inconfidência. “Em verdade, a conceituação de bem cultural de Mário de Andrade foi rejeitada, a explicitação de Mário de Andrade em relação à origem do bem cultural a ser preservado foi mascarada, o seu projeto museológico foi postergado”.²⁹

Myrian Sepúlveda, tratando dos museus desenvolvidos a partir da década de 30, aponta que “em tais instituições, a história aparece como uma espécie de ‘biografia da nação’, uma história dos fatos e figuras marcantes que materializam a trajetória da nacionalidade”.³⁰ Julião também analisa a museologia na era SPHAN:

Qual passado ou herança a celebrar nos museus? Certamente a resposta dos intelectuais do PHAN a essa pergunta não coincidiria com as soluções e os modelos que haviam servido tão bem em outras épocas e conjunturas. Como espaços historicamente destinados à transmissão de valores e ideologias, sabe-se que os museus adquirem papel estratégico em contextos de mudanças que envolvem rupturas com o passado imediato. Redesenhar os contornos da nacionalidade, desafio posto com o golpe de 1930, e que permanecerá após a era Vargas, significava projetar uma nova imagem da nação, cuja tradução museografada propagava uma identidade e um conceito de pátria reformulados.³¹

²⁸ CHAGAS, 2006. p. 98.

²⁹ *Ibidem* p. 87.

³⁰ SANTOS, 2006. p. 55.

³¹ JULIAO, 2008. p. 185.

Sendo assim, em inúmeras cidades é possível encontrar um espaço destinado à visitação que guarda um pouco da história de uma região e que pretende ser uma memória coletiva ao longo das gerações. São os chamados *museus de história*, tal como o Museu da Inconfidência, em Ouro Preto. Machado apresenta características das instituições museológicas das décadas de 30 e 40 que perfeitamente podem ainda ser percebidas na instituição aqui analisada:

Reportando ao contexto brasileiro, especificamente ao princípio do século XX, vemos que o ideário que rege a criação de instituições voltadas à preservação da história nacional prende-se ao princípio da valorização dos grandes heróis e de seus grandes feitos como objetos dignos de culto e veneração. Com base nesse discurso, Maria Célia Santos mostra que 'o modelo de museu nacional espalha-se por toda a Europa e é exportado, no século XIX e até início do século XX, para outros países do terceiro mundo'³².

No entanto, é importante ter em mente que hoje a visão sobre o passado e sobre a construção da identidade nacional apresenta perspectivas consideravelmente distintas daquelas do início do século passado. Nesse sentido, os museus não devem mais ser encarados como os transmissores maiores do conhecimento da história e muito menos como entidades que representam uma identidade coletiva nacional. Como expõe Letícia Julião:

Embora seja difícil conceber hoje museus vinculados ao processo de construção da identidade nacional, é preciso compreender que a nação e a cultura nacional não desaparecem, apenas deixam de ser a base exclusiva da construção da identidade. A formulação das identidades, hoje, se dá em processos transitórios, instáveis, nos quais a memória histórica permanece também como algo que se constrói continuamente. Nessa perspectiva, não cabe mais ao museu celebrar uma única memória, nem permanecer exercendo o papel que lhe coube historicamente de espaço vocacionado para pedagogia nacionalista. Ajustando-se a essa realidade, talvez o museu possa assumir a função de constituir-se em espaço no qual a sociedade projeta, repensa e reconstrói permanentemente as memórias e identidades coletivas, permitindo a emergência das diferenças, de modo a refletir a diversidade de projetos e necessidades culturais que permeiam a sociedade.³³

³² MACHADO, 2005. p. 139-140.

³³ JULIÃO, 2006. p. 30.

Na década de 70, novas propostas no âmbito dos museus brasileiros aparecem aliadas a propostas internacionais, pensando mais sobre a comunicação museal e nas necessidades de estudo sobre os visitantes dessas instituições. Surgem novas teorias e uma nova museologia que se aliava à diversidade cultural, principalmente nos países norte-americanos e europeus. Para Ana Maria Machado, “no Brasil, após o período militar, o discurso desenvolvimentista foi incorporado por dirigentes de museus históricos, que passaram a substituir antigos discursos enaltecendo heróis e feitos históricos por aqueles mais próximos da nova historiografia”, múltipla e crítica.³⁴ Mas para o Museu da Inconfidência tal pensamento não se aplicaria, uma vez que ainda vemos nele a sacralização da Inconfidência Mineira e de seus protagonistas, além da construção de uma narrativa histórica linear e evolucionista.

³⁴ MACHADO, 2005. p. 147.

2. FORMAÇÃO E CLASSIFICAÇÃO DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA

2.1. A construção do Museu da Inconfidência: choque entre política, religiosidade e identidades.

O Museu da Inconfidência rompeu com uma tradição criada nos tempos do reinado de Dom João VI de formar museus no litoral brasileiro, sendo o primeiro a se instalar fora da faixa litorânea. A idéia de sua criação se liga à chegada das cinzas dos inconfidentes, mortos no exílio na África e transportadas para o Brasil em 1937, por iniciativa do então presidente da república Getúlio Vargas. Nesse momento, era intenso o interesse pelo patrimônio histórico e artístico nacional, o que fez despertar as atenções dos intelectuais do SPHAN pela cidade histórica de Ouro Preto, considerada berço de uma possível identidade nacional devido à sua representatividade de um passado e de uma arte barroca cuja memória deveria ser preservada.

Criado em 1938 e coordenado pelo antigo SPHAN, a finalidade do Museu da Inconfidência era reunir objetos e documentos relacionados aos fatos históricos da Inconfidência Mineira e de seus participantes, além de obras de arte de valor histórico. Apoiado em perspectivas nacionalistas, Vargas solicita o repatriamento dos restos mortais dos protagonistas do movimento de 1789, idealizando um monumento³⁵ em homenagem a eles e que abrigasse seus despojos. Assim, o Panteão foi inaugurado em 1942 e o museu em 1944, em comemoração ao bicentenário do nascimento do poeta e inconfidente Tomás Antônio Gonzaga, na Antiga Casa de Câmara e Cadeia de Vila Rica. Ao relatar sobre a cerimônia de inauguração do museu, Rodrigo Melo Franco de Andrade descreve que tal cerimônia marcava o “início das atividades de uma instituição pública de relevante finalidade cultural, o sentido de uma homenagem de reconhecimento e veneração do governo federal a um dos mais destacados protagonistas da Inconfidência Mineira”.³⁶

A respeito do processo de traslado dos despojos dos inconfidentes, a historiadora Carmem Silvia Lemos relata que se formou uma comissão especial para realizar o mesmo, a qual foi chefiada por Augusto de Lima Júnior.³⁷ Em dezembro de 1938, as cinzas

³⁵ Jacques Le Goff define monumento como uma herança do passado e um material da memória. De acordo com ele, atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos. LE GOFF, 1990.

³⁶ ANDRADE, 2005. p. 166.

³⁷ Augusto de Lima Júnior, personagem de relevância na primeira metade do século XX, em Minas e no Brasil, foi advogado, funcionário da Marinha no Rio de Janeiro, membro efetivo do Instituto Histórico e Artístico de

desembarcaram no Rio de Janeiro, logo em seguida levadas para a Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, em Ouro Preto. E tudo em um cortejo à semelhança de uma procissão religiosa, trabalhando a aproximação do político ao religioso para realizar uma operação que desse “conta de instituir como memória coletiva nacional a Inconfidência Mineira”.³⁸ Mas tudo isso, na verdade, parece se ligar à tentativa de Vargas de criar uma narrativa histórica que fornecesse subsídios para o Estado Novo, vendo o passado como um meio de assegurar um futuro promissor. Como coloca Alcir Lenharo:

A utilização de imagens como dispositivos discursivos de propagando política atendia a finalidades políticas muito claras, que os próprios teóricos do poder não escondiam. Sua intenção era espalhar essa carga emotiva e sensorial, de modo a atingir facilmente o público receptor, detonando respostas emotivas que significassem, politicamente, estados de aceitação, contentamento, satisfação – reações passivas e não críticas.³⁹

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

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

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

³⁸ LEMOS, 2001. p. 206.

³⁹ Apud LEMOS, 2001. p. 212.

definitivo”.⁴⁰ Depois de concluída a doação por parte do governo do Estado, imediatamente era baixado um decreto que dava vida ao Museu da Inconfidência:

Decreto-lei n° 965, de 20 de dezembro de 1938.

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

O presidente da República decreta:

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

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

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

Art. 4.º - O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional elaborará o projeto das obras de adaptação do edifício mencionado na art. 2.º desta lei e bem assim o da organização técnica e administrativa do Museu da Inconfidência.

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

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

Getúlio Vargas

Gustavo Capanema⁴¹.

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

A idéia de sacralidade fica nítida ao entrar no Panteão, única sala do museu que não sofreu modificação com a reforma da exposição permanente em 2006. O Panteão se assemelha a um altar sagrado, concebendo os protagonistas do movimento de 1789 como os grandes “heróis” e guerreiras da liberdade nacional, detentores de uma sabedoria e espírito

⁴⁰ MOURÃO, 1995. p. 11.

⁴¹ *Ibidem* p. 12.

nacionalista dignos de inspiração a todos que por ali passam. Além disso, encontram-se na sala alguns ícones que reforçam a idéia religiosa, como um crucifixo sobre a porta de entrada, o lustre semelhante aos das igrejas históricas da cidade, sem falar na iluminação que, de forma contrastante, diminui consideravelmente em relação à sala anterior (a qual é denominada “Inconfidência” e possui uma iluminação bastante clara comparada ao restante da exposição, tendo sido intenção do museu fazer da luz uma representação das idéias iluministas presentes na conspiração mineira) e torna a penumbra do ambiente mais próximo das igrejas mineiras do século XVIII. As quatorze lápides, onde se encontram os restos mortais dos inconfidentes⁴², foram organizadas contornando toda a sala, de forma que o visitante fique “acolhido” por elas ao entrar no Panteão. Talvez por isso sua disposição e arquitetura tenham sido mantidas intactas com a reforma, não sendo interesse da organização do museu modificar tal discurso criado nas décadas de 30 e 40 e que deu legitimidade à sua criação naquele momento da história. Porque, tal como descreve Janice Pereira da Costa, “é preciso considerar que o Museu da Inconfidência foi fundado dentro de um processo de escolha de determinados episódios, aos quais foi atribuída a condição de evento fundamental à memória e à história do país”.⁴³

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

A lápide que não traz inscrição simboliza os ausentes, que por uma razão ou outra não puderam vir *materialmente* ocupar o seu lugar de honra, como o maior deles, Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes. Na grande pedra perpendicular acha-se gravado um *In Memoriam*, onde se lêem, na ordem decrescente da importância da sua participação, os nomes dos envolvidos no processo da Inconfidência⁴⁴ (grifo meu).

Nessa passagem fica clara a intenção de culto aos participantes do movimento de 1789 e de se considerar Tiradentes como o maior e o mais importante dos inconfidentes, já que seu nome aparece como o primeiro e em destaque na pedra referida pelo diretor do museu. O trecho aponta que os protagonistas não *materializados* no Panteão estariam ali de alguma outra forma, talvez espiritualmente, reforçando a pretensão de transformar esse espaço do museu em um local de adoração e veneração aos atores da Inconfidência Mineira.

⁴² Não se comprovou a autenticidade de todos os restos mortais que se encontram no Panteão corresponderem aos respectivos inconfidentes indicados pelo museu.

⁴³ COSTA, 2005.

⁴⁴ MOURÃO, 1995. p. 14.

Na sala “Inconfidência” fica evidente a pretensão do museu de criar um imaginário através dos objetos, como por exemplo, ao expor uma mesa rodeada por um largo banco iluminado que deveria evocar nos visitantes a presença espiritual dos inconfidentes, como se, teatralmente, isso permitisse um retorno ao passado e a visualização de uma reunião onde os mesmos planejavam a conspiração. O mesmo acontece no “Panteão”, porque como acredita Lemos, “ossos, cinzas, lápides, cruz, triângulo, altar, panteão, cortejo, cerimônias e discursos formaram a rede de imagens necessárias à composição desse cenário”⁴⁵. E toda essa cenografia cuidadosamente deve ter sido pensada pelo arquiteto do SPHAN José de Souza Reis, responsável pelo projeto do Panteão na década de 30 do século XX e também pelo museólogo francês Pierre Catel, responsável pela reformulação da exposição em 2006.

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

O monumento dependerá de mais tempo e estudos. Provisoriamente, um acordo com a Diocese de Mariana e a Santa Sé, por intermédio da Nunciatura, poderia converter a primorosa igreja do Rosário, em Ouro Preto, em museu de arte e história, colocando-se no consistório desse templo, onde seria armado um ‘altar da Pátria’, encimado pela cruz simbólica da ‘Terra da Santa Cruz’ e pelo triângulo inconfidente, representativo da Santíssima Trindade. Desse modo, dentro do próprio simbolismo cristão, resolveríamos o problema da consagração cívica, dentro de um templo religioso.⁴⁶

Pode-se concluir, como aponta Lemos, que a transposição dos restos mortais se utilizou do “simbolismo de elementos religiosos para investir de sacralidade os objetos que contam a história de um país”⁴⁷. E mesmo a disposição de alguns objetos dentro do museu remetem a isso, como as traves da forca de Tiradentes (que não apresentam documentação que comprove sua legitimidade), as quais “cruzadas sobre uma coluna de cimento armado de reduzida altura, de maneira que o conjunto estivesse a evocar, principalmente quando visto contra o branco da parede, a caminhada da via sacra rumo ao Morro do Calvário”⁴⁸.

⁴⁵ LEMOS, 2001. p. 213.

⁴⁶ Apud LEMOS, 2001. p. 204.

⁴⁷ *Ibidem* p. 205.

⁴⁸ MOURAO, 2001. p. 137.

No entanto, muitos pesquisadores contemporâneos, ao analisarem o movimento da Inconfidência Mineira e de seus participantes, trouxeram novas conclusões a respeito do evento e da possível contribuição de cada um na conspiração, revelando novas conclusões a respeito do tema e inclusive questionando Tiradentes como sendo o maior personagem da revolta planejada:

(...) o conjunto de agentes indiciados esteve longe de representar um ‘grupo de interesses’ no sentido que a ciência política contemporânea consagrou, o que torna extremamente delicado o exame dos possíveis móveis de ação dos envolvidos. Mesmo supondo verdadeira a premissa de que os interesses materiais e a recusa da derrama estiveram na base inicial das articulações políticas entre os diversos envolvidos, é preciso considerar com muita atenção o fato de que havia divergências e conflitos crescentes entre os agentes e as dinâmicas econômicas que conformavam e contrapunham os espaços da Comarca do Rio das Mortes e da Vila Rica. Fica no ar a pergunta: se não há clara identidade de propósitos individuais, seriam então nossos personagens movidos apenas pelo mais genuíno espírito liberal e representativo?⁴⁹

Mas, curiosamente, mesmo depois de sua principal reforma concluída em 2006, o Museu da Inconfidência insistiu em manter uma postura ideológica não mais convincente, diga-se assim, para uma historiografia contemporânea sobre o movimento de 1789. O posicionamento do museu em apresentar o “mito Tiradentes” como o grande herói e líder dos inconfidentes fica evidente numa publicação que busca explicar a pedra perpendicular existente na sala do Panteão:

À frente de todos, em letras graúdas, se destaca o nome de Joaquim José da Silva Xavier. Simples alferes da força pública, mas por seu arrojo e descortino, *liderando* um tenente-coronel e intelectuais do mais alto valor, ele se transformou no protomártir da nossa Independência, *ao revelar ainda desprendimento e raras virtudes morais*. No momento em que, sentindo o peso da ira de D. Maria I de Portugal, o desespero havia chegado para cada um e os dedos eram apontados em todas as direções, desejando lançar a culpa sobre o visinho, ele assumiu a responsabilidade de tudo, evitando que os outros fossem também condenados à morte. A fúria dos julgadores recaiu sobre sua cabeça, através da sentença que procurava ser *exemplar*.⁵⁰ (grifo meu)

⁴⁹ FURTADO, 2002. p. 25.

⁵⁰ MOURÃO, 1995. p. 14.

O passado apresentado pelo Museu da Inconfidência e aquele revelado por uma historiografia contemporânea muitas vezes apresentam conclusões divergentes. Isso ocorre principalmente porque parece não ser preocupação ou objetivo central do museu expor ao público outras abordagens ou interpretações historiográficas no âmbito das universidades (desde os anos de 1970). João Pinto Furtado, com relação à Tiradentes, revela um posicionamento consideravelmente diferente do museu em questão:

Não obstante a versão da História dominante no senso comum o tenha consagrado como o maior herói de nossa nacionalidade, protomártir da liberdade e da democracia, o alferes Joaquim José, na verdade, esteve mais próximo das crenças e instituições do Antigo Regime português, algumas das quais valorizava e pretendia restaurar, do que da então popular doutrina liberal que afirmava, à moda de John Locke, a centralidade do trabalho livre como valor instituidor de práticas políticas e sociais. Contraditória e anacronicamente, no entanto, Tiradentes passou à História como o principal paladino do liberalismo e da democracia no Brasil.⁵¹

Entendendo que Furtado considera como senso comum a concepção que consagrou Tiradentes como líder e mártir sagrado popular, não é o caso aqui querer fazer do museu um espaço que deva “dar a mão” à historiografia mais recente e considerá-la plenamente no momento de construção de uma exposição e de um discurso, mesmo porque a história está sujeita a várias interpretações. O que se questiona é por que o Museu da Inconfidência, ao ter a oportunidade de reformular seus conceitos sobre o passado e sobre museografia, através do projeto da nova exposição permanente de 2006, insistiu em manter viva uma concepção da revolta de Minas Gerais notadamente ultrapassada e refém de um “senso comum” ou oriunda de uma elite intelectual conservadora? Por que a instituição não propôs um diálogo com tal historiografia na tentativa de despertar nos visitantes uma visão crítica a fim de rever esse passado nacional?

⁵¹ FURTADO, 2002. p. 21-22.

2.2. Classificando o Museu da Inconfidência: museu de cidade, museu-histórico, museu-memória e museu-narrativa

De acordo com Ulpiano Bezerra de Meneses, um museu de cidade deve apresentar características que permitam “ser uma referência inestimável para conhecer a cidade, entendê-la (no seu passado e presente), fruí-la, discuti-la, prever seu futuro, enfim, amá-la e preocupar-se com ela e agir em conseqüência”.⁵² Ou seja, um museu de cidade deve transferir a cidade que representa para dentro de suas paredes, englobando-a e acompanhando, de certa forma, as mudanças que inevitavelmente ela sofre ao longo do tempo.

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

O acervo recolhido para a coleção do museu analisado não se restringiu apenas a objetos pertencentes à cidade histórica de Ouro Preto, mas também às outras regiões de Minas Gerais e do Brasil. Exemplos disso são uma aldrava e um balaustre, trazidos respectivamente das cidades de Diamantina e Tiradentes. Somam-se objetos doados e/ou recolhidos nas cidades de Mariana (a imagem de São Joaquim), Catas Altas do Mato Dentro (o andor da Imaculada Conceição ou Nossa Senhora da Conceição), Barra Longa (um presépio), Furquim (a imagem de Bom Jesus da Pedra Fria), Rio de Janeiro (oratório maquina), Bananal – SP (a imagem de Nossa Senhora da Assunção) e ainda peças de outros países, como a Nossa Senhora das Neves ou Santa Maria Maior, trazida de Portugal.⁵³

E esses são apenas alguns exemplos dos objetos pertencentes ao Museu da Inconfidência, o que evidencia ser problemático classificar o mesmo como um museu de cidade, uma vez que seu acervo contempla objetos não apenas da antiga Vila Rica e nem, na verdade, problematiza as temporalidades que “cortam” o núcleo urbano. Obviamente que “a

⁵² MENESES, 2003. p. 257.

⁵³ Informações retiradas do livro: *O Museu da Inconfidência*. São Paulo: Banco Safra, 1995. p. 31-349.

cidade (do passado, do presente e do futuro) sempre será um objeto de conhecimento infinitamente mais amplo e complexo do que qualquer acervo ou documentação que possa referenciá-lo”. Mas isso não impede um museu de ser entendido como um museu de cidade. Acompanhando o pensamento de Ulpiano Bezerra quanto ao tema, tem-se que “sem dúvida, não se trata de excluir ninguém, muito menos o turista, mas se supõe que o que é bom para o turista tem necessariamente que ser bom, *antes*, para o habitante”.⁵⁴ A partir dessa reflexão e levando em consideração que questões relativas às identidades não podem deixar de estar dentro do horizonte do museu de cidade, pode-se questionar: a população ouropretana realmente encontra sua identidade no Museu da Inconfidência? Ou a necessidade de organizar o museu para a massa de visitantes favoreceu o turista em detrimento do habitante?

Os museus, de certa forma, podem ser compreendidos como instituições que procuram contribuir para a formação das identidades nacionais, sendo o passado e a memória referenciais nesta formação. Sem falar de outros fatores que também acabam sendo fundamentais na construção das identidades, como, por exemplo, a língua. Para Myrian Sepúlveda dos Santos e Mário Chagas, “os indivíduos constroem suas identidades mediante o uso da memória, e esta é indissociável, por exemplo, da linguagem, que é uma construção social que antecede a existência desses indivíduos”, o que não impede a língua de ser modificada com o passar do tempo. Para esses autores, as memórias coletivas são uma forma de linguagem e representam construções coletivas que antecedem o nascimento dos indivíduos. Mas também é certo que as pessoas estão construindo suas identidades tanto pessoais quanto coletivas a todo momento, não havendo como predeterminar um curso possível para a política de identidades. Sendo assim, uma vez que o processo de construção de identidades nacionais está diretamente ligado ao passado e à memória coletiva, “é de ressaltar, portanto, que ao considerarmos os museus como instituições que lidam com a construção da memória, não há como ignorarmos que eles fazem parte da história, de um processo aberto cujo destino está em aberto”.⁵⁵ Tanto que, como já foi apontado no capítulo anterior, existe uma relação direta entre os museus e a consolidação dos estados nacionais e com a política nacionalista, inclusive no Brasil.

O museu de cidade deve, portanto, representar esta, o que não quer dizer esgotar na totalidade os vários campos sociais, culturais e econômicos que uma cidade apresenta, mas

⁵⁴ MENESES, 2003. p. 258-259.

⁵⁵ SANTOS; CHAGAS, 2007. p. 12-13.

entendê-la nas suas relações significativas com o tempo. É claro que existem problemas com relação a classificar um museu desta forma, sendo impossível representar a cidade na sua complexidade e de extrema dificuldade definir o que representar sobre ela, já que tudo interessa a respeito da cidade. Tal como aponta Meneses:

Se tivesse que resumir (...) qual o objetivo prioritário de um museu de cidade, diria que é propiciar ao habitante a tomada de consciência da cidade e o aprofundamento permanente dessa consciência. Informação, celebração, memória, evocação, narrações, devaneio, fruição estética e afetivo, conhecimento etc. etc., tudo isto pode ser mobilizado na consciência da cidade.⁵⁶

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

Em resumo: as políticas de atuação do museu, dependentes do acervo, precisam circunscrever, inventariar, avaliar e selecionar áreas de questões urbanas relevantes para a cidade em causa, viáveis e possíveis de tratamento museológico. É na natureza dos temas e na forma de tratá-los e no interesse das questões que lhe são dirigidas – e não nas particularidades excepcionais dos objetos – que se definiria um horizonte desejável do museu de cidade. O Museu of London, ainda que tenha optado por uma linha básica de organização da exposição segundo narrativas cronológicas, tem estado muito próximo do seu propósito de ser visto ‘não como um edifício contendo coleções a serem visitadas, mas como um conjunto de instrumentos pelos quais o visitante pode questionar a própria natureza de Londres no passado e no presente’.⁵⁷

De acordo com o autor, o fato de um museu seguir uma narrativa cronológica que guia a organização de seu acervo não impede o mesmo de ser compreendido como um museu de cidade. O mais importante para classificar um museu dessa forma seria o fato dele possibilitar ao visitante a capacidade de levantar questões sobre a cidade nas suas mais

⁵⁶ MENESES, 2003. p. 279.

⁵⁷ *Ibidem* p. 274-275.

variadas temporalidades e identidades. Assim, o Museu da Inconfidência organiza sua exposição a partir de uma narrativa seqüencial dos fatos, mas pouco propicia ao visitante a possibilidade dele próprio fazer uma interpretação crítica do passado ou questionar a cidade histórica de Ouro Preto na contemporaneidade, sem falar da ínfima identificação que os habitantes demonstram com tal espaço museológico. Como aponta Meneses, o museu de cidade deve ser uma espécie de “laboratório cívico” que beneficia o melhoramento da cidade em aspectos como organização, cultura, saúde e beleza. Para o autor, este tipo de museu não necessariamente precisa se caracterizar como um espelho, “que repete mecanicamente (e não mimeticamente) a cidade, com distorções que nada crescem –; nem a do cartão postal – que monumentaliza o excepcional e, portanto, desqualifica todo o restante –; nem a do Panopticon, externo a seu objeto de observação e, por sua vez, organizado apenas em função do controle visual”.⁵⁸ Ele deve, na verdade, guiar discussões sobre a cidade no passado, no presente e no futuro.

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

(...) porta de entrada privilegiada para Ouro Preto. Nele o recém-chegado encontra um resumo do que vai conhecer na caminhada pelas ruas, na contemplação das igrejas com os seus altares e os seus santos, do que lhe vai excitar a imaginação para permitir recompor os monumentos e as residências com o mobiliário típico, os objetos tradicionais que eram de uso. Mas o Museu da Inconfidência é também porta de saída para Ouro Preto. Inúmeros problemas relacionados com a história da região – identificação de personagens, reconstituição da verdade de episódios, comprovação de nível de desenvolvimento social e cultural, identificação de usos e costumes, arrolamento de bens que representam a cultura material – acabam encontrando resposta nos seus arquivos ricos de informação sobre os séculos XVIII e XIX.⁵⁹

De acordo com a passagem acima, a visita ao Museu da Inconfidência proporciona uma percepção geral do que se irá encontrar por Ouro Preto, o que realmente o torna uma porta de entrada da cidade, levando em consideração que Ouro Preto, por si só, já é um museu a céu aberto. E Rui Mourão ainda acrescenta que o arquivo pertencente ao museu é um local de grande importância para aqueles que se interessam pelo passado e desejam buscar respostas para seus questionamentos científicos, o que também faz do Inconfidência

⁵⁸ MENESES, 2003. p. 280.

⁵⁹ MOURÃO, 1995. p. 5.

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

Sabemos que a cidade é museu de si mesma, mas é preciso trabalhar no sentido de buscar os fragmentos de sua existência anterior, não para 'resgatar o passado', tarefa impossível já que este se foi para sempre, mas para tentar a sua 'reconstrução ideal', na sugestão de Cassirer. Uma reconstrução que sempre será passível de revisões e reavaliações. Não há museu que não possa ser relido, revisto ou refeito, assim como qualquer narrativa historiográfica.⁶⁰

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

O prédio do Museu da Inconfidência, a antiga Casa de Câmara e Cadeia de Vila Rica, constitui um dos principais edifícios da arquitetura civil do Brasil colonial e por isso possui uma biografia que merece ser pesquisada e conhecida. Edificado a partir de 1785, suas características monumentais e acabamento chamam a atenção a todos que passam pela praça central de Ouro Preto. O edifício apresenta uma história que não pode deixar de ser inserida na visita ao museu, uma vez que abrigou fases como Câmara e Cadeia, depois apenas Cadeia, posteriormente Penitenciária e atualmente funcionando como Museu da Inconfidência, as quais se relacionam com a história de Ouro Preto.

⁶⁰ SANTOS, 2003. p. 23.

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

Convertido em museu, o edifício entrou na terceira fase da sua existência útil e se projetou com vulto ainda maior, na condição de memorial de um dos nossos movimentos políticos mais importantes – aquele que preparou a autonomia do país. Na sua imponência e monumentalidade dentro do espaço ouropretano, ele não pode jamais passar despercebido a qualquer um que desembarque na velha capital. Mas os numerosos visitantes que diariamente caminham por seus amplos salões, além de desconhecer a sua significação histórico-cultural, nem sempre se encontram atentos às características arquitetônicas que dele fazem uma peça em si mesma digna da maior admiração.⁶¹

Miryan Sepúlveda dos Santos entende que *museus-históricos* são “instituições que, além da preservação, guarda, estudo e divulgação do acervo, têm como objetivo (...) apresentar ao público a história da nação”.⁶² Já para Ulpiano Meneses, um conceito vigente para museu histórico seria aquele museu que opera com “objetos históricos”, entendendo como tais aqueles vinculados a fatos memoráveis da história do Brasil e seus agentes excepcionais⁶³. Nesse sentido, o Museu da Inconfidência pode ser entendido como um museu-histórico na percepção dos dois autores, uma vez que pretende transmitir ao público, através de seu acervo e discurso museográfico, uma determinada história nacional, além de também trabalhar com objetos históricos. Ainda que ele mantenha um discurso congelado numa cronologia linear e sem grandes questionamentos críticos, ele não deixa de ser histórico.

Com a reforma em 2006, a função dos objetos dentro desse discurso histórico criado pelo museu parece ter mudado. Antes, o discurso se dava a partir dos objetos, numa perspectiva que se aproximava do pensamento do antiquariado,⁶⁴ valorizando os vestígios do

⁶¹ MOURÃO, 1995. p. 37.

⁶² SANTOS, 2006. p. 20.

⁶³ MENESES, 2005.

⁶⁴ Como não se consideravam historiadores – porque a história já havia sido escrita pelos autores antigos –, os eruditos propunham uma outra forma de conhecimento do passado: a coleta e a coleção dos materiais antigos. De acordo com eles, a pesquisa de fragmentos materiais do passado constituiria testemunhos mais seguros do que as fontes literárias, que poderiam sofrer adulterações. Os antiquários e os historiadores, apesar de voltados para o estudo do passado, tinham perspectivas diferentes. Se a história era parte do gênero literário pautada na concepção *historia megistra vitae*, os antiquários enfatizavam a questão dos testemunhos do passado. O saber antiquário foi fundamentado no colecionismo, que antecedeu os museus modernos. Esta prática ganhou expressão entre os séculos XVI-XVIII e tinha como princípio básico a curiosidade pelos vestígios materiais antigos ou exóticos – inscrições, objetos usuais ou preciosos, manuscritos, obras de arte, fragmentos de

passado que fossem originais e autênticos, somado a um forte sentimento comemorativo do passado. São os chamados *museus-memória*, tal como coloca Miryan Sepúlveda ao analisar o Museu Histórico Nacional (MHN) e o Museu Imperial. De acordo com a autora “(...) a presença do ‘museu-memória’, em que, por meio dos objetos, é possível uma experiência que mostra continuidade entre passado e presente e ignora a noção de tempo que se volta continuamente para o futuro”⁶⁵ era uma característica do MHN em 1922, definição que também pode ser atribuída ao Museu da Inconfidência antes da reformulação da exposição.

Nesse tipo de exposição, tal como se dava no Museu da Inconfidência, percebe-se um forte simbolismo das peças que representariam apenas um fragmento de uma realidade muito maior da história. O acervo torna-se uma amostra do passado, e não um exemplo do mesmo, além de ter a tarefa educativa de apresentar uma história nacionalista que exaltava fatos e heróis através de um sentimento patriótico. Portanto, o *museu-memória* é “aquele onde observamos que a história, como reconstrução intelectual, laica e universalizante, submete-se ao poder do afetivo e do mágico, à dialética da lembrança e do esquecimento presente na lembrança”.⁶⁶ Nesse tipo de museu, é por meio da autenticidade dos objetos expostos que o passado é “revelado” e a tradição recuperada, ocorrendo no Museu da Inconfidência uma celebração da nação e um culto à Inconfidência Mineira e seus protagonistas por meio dos objetos que fizeram parte deste todo maior.

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

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

esculturas, medalhas, pedras gravadas etc. -, consideradas pelos humanistas como ilustrativos de textos e também utilizados como certificados visuais destes. MONTALVÃO, 2006.

⁶⁵ SANTOS, 2006. p. 20.

⁶⁶ *Ibidem* p. 46.

estruturado em função daquele propósito inicial, que era, verdadeiramente, o interesse exclusivo.⁶⁷

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

Não havia, entre os objetos ou entre as salas, uma lógica mais geral que unisse os fatos (e, conseqüentemente, os objetos) ou mesmo uma periodização rígida. Não se observava uma ordenação precisa dos objetos, em que o interesse formal e sistemático se sobrepusse à condição substantiva dos objetos, de relíquia da 'nação'.⁶⁸

A impossibilidade de se pensar o movimento da Inconfidência Mineira como área de estudo restrita às limitações de um panteão é a justificativa que levou a administração do museu a considerar a necessidade de reformulá-lo, buscando inserir no mesmo questões como a mineração e o processo da cobrança de impostos que tanto influenciaram a rebelião de 1789. Justificando a necessidade de uma nova exposição, Rui Mourão concebe o seguinte ao falar sobre a antiga exposição do museu:

O visitante, nas atuais circunstâncias, toma conhecimento da Inconfidência de que maneira? Ele é colocado diante das peças da força, depara com objetos que pertenceram ou que foram produzidos pelos inconfidentes, se transfere ao Panteão e tem a idéia abstrata de um episódio descontextualizado que aconteceu num tempo e espaço não determinados. Se ninguém o socorrer com informações extras, o máximo que pode conceber é que lhe estão sendo exibidos resultados da tragédia de um grupo de brasileiros que acabou dizimado pelo sacrifício na força e morte no exílio distante da África.⁶⁹

Após a reformulação da exposição permanente do Museu da Inconfidência, há uma mudança na forma de apresentar os objetos e o passado ao público. Acompanhando o pensamento de Miryan Sepúlveda, também pode ser aplicado a este museu outros dois conceitos a partir de 2006:

⁶⁷ MOURAO, 2001. p. 136.

⁶⁸ SANTOS, 2006. p. 45.

⁶⁹ MOURAO, 2001. p. 136-137.

Em segundo lugar, aponte a criação do ‘museu-narrativa’, em que o discurso histórico, racional e moderno substitui a história que se apoiava na memória e onde a linguagem das palavras subordina o outro elemento da narrativa museológica, que é o objeto. Em ambos os casos, detectei a tendência atual destes museus de se voltarem para um grande público, como ‘museus-espetáculo’.⁷⁰

Após a reforma, o papel do acervo dentro do museu muda, uma vez que o Museu da Inconfidência criou uma narrativa histórica linear e evolucionista e inseriu os objetos como ilustrativos da mesma. O visitante transita pelo museu passando por seqüências de salas que se inicia na formação da sesmaria e se encerra com a arte religiosa e barroca características das Minas Setecentistas. Ou seja, ao encerrar a exposição com a arte característica do passado de Minas Gerais o museu procura demonstrar que na região se formou uma cultura consideravelmente evoluída e uma população consumidora dessa cultura. Um progresso que se deu de forma gradativa e que tornou a história de Minas Gerais uma das mais importantes para a construção do passado nacional. E dentro dessa lógica expositiva, o acervo vai sendo apresentado como um exemplo do discurso, tendo papel de legitimar o passado da forma como é concebido pelo museu. Logo, o Museu da Inconfidência, a partir da reformulação expositiva de 2006, passa de, predominantemente, museu-memória para museu-narrativa, “em que a narrativa histórica subordina à sua lógica o discurso do objeto”.⁷¹ Nesta forma de exposição do acervo, de acordo com Sepúlveda, “o discurso verbal, historiográfico, é o principal responsável pela lógica e pela narrativa desenvolvidas, a ele subordinando-se os objetos”.⁷²

Mas não se pode dizer que o Inconfidência superou os impasses de sua definição museológica como um museu-memória, já que ainda está presente nele a idéia de culto à Inconfidência Mineira e seus protagonistas. Pode-se deduzir que neste museu, atualmente, há a apresentação da história de Minas Gerais setecentista e oitocentista e da Inconfidência Mineira por meio da tentativa de compreensão dessa história processo com os objetos que exemplificam a narrativa concebida pelos planos museográfico/historiográfico. E ainda hoje o Museu da Inconfidência mantém uma história nacionalista isenta de crítica, classicizada, conservadora, de grandes heróis e afastando de si mesmo a possibilidade de ser um local de identificação das múltiplas identidades sociais ou regionais.

⁷⁰ SANTOS, 2006. p. 20.

⁷¹ *Ibidem* p. 22.

⁷² *Ibidem* p. 128.

3. A EXPOSIÇÃO DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA: ENTRE A HISTORIOGRAFIA E A MUSEOGRAFIA

3.1. Os objetos como acervo museológico

A atividade essencial do museu, após adquirir e constituir seu acervo e criar uma linguagem própria, é a exposição dos objetos pelos quais ele se torna permanentemente responsável. Pode-se considerar que um museu surge a partir do colecionamento⁷³ e do fato dos objetos se tornarem uma arte a ser contemplada. Para Manoel Salgado Guimarães, “a coleção, na forma como praticada pelas sociedades modernas a partir dos séculos XVI-XVII, materializaria o passado, tornando-o visível, tangível e, por isso, presente aos observadores contemporâneos”.⁷⁴ Os objetos, ao serem incorporados pelo museu, adquirem um valor por se acreditar que eles trazem inscritos em si as marcas de um tempo passado e distante. No caso do Museu da Inconfidência, o acervo parece atuar como lugar de memórias, simbolizando um passado que marcou profundamente a história da nação brasileira.

A exposição dos objetos de um museu deve ser construída de forma que as salas se interliguem a fim de criar um discurso lógico. Danièly Giraudy e Henri Bouilhet colocam que:

Assim como é necessário saber escrever de forma clara para os leitores, as palavras se ordenando em frases, da mesma forma os objetos de museu devem articular-se uns aos outros e adquirir sentido no espaço das salas que são percorridas como se folheiam as páginas de um livro, o livro da criação humana.⁷⁵

A analogia que os autores acima fazem é bastante interessante para entender que o museu é responsável por criar uma exposição do acervo apresentando um circuito que possibilite ao visitante fazer uma certa leitura do passado (no caso dos museus históricos).

⁷³ Pomian compreende colecionamento como qualquer conjunto de objetos naturais e artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial e expostos ao olhar do público. As coleções cumprem uma mesma função que é permitir aos objetos que as compõem desempenhar o papel de intermediários entre os expectadores, quaisquer que eles sejam, e os habitantes de um mundo exterior. Para o autor, quando se fala em coleções, supõe-se tacitamente que essa é formada por certo número de objetos. Apud PAIVA, 2007.

⁷⁴ GUIMARAES, 2007. p. 21.

⁷⁵ GIRAUDY; BOUILHET, 1990. p. 14.

Tal como as páginas de um livro que isoladas praticamente nenhum sentido e conhecimento transmitem, os objetos museológicos também são assim. Eles têm pouca representatividade separadamente, mas agrupados com um sentido museográfico eles se tornam capazes de transmitir um conhecimento ao visitante. E isso não é uma tarefa fácil para o museólogo que se vê diante de uma diversidade de públicos possíveis, desde o maior especialista na área, o idoso, o universitário, o estrangeiro, a criança até a dona de casa mais simples. E a mesma exposição deve convir a todos esses públicos, despertando em cada um a possibilidade de interpretar o passado a partir do acervo e da museografia.

O museu é um local de exibição de objetos que se tornaram especiais por algum motivo, sejam eles pessoais, coletivos ou porque apresentam alguma significação histórica e podem contribuir para a compreensão do passado. Ao ser inserido na exposição do museu, o objeto deixa de ser um simples artefato qualquer e passa a ter um valor patrimonial. Tratando de objetos museológicos e considerando que os mesmos podem contribuir para a análise do passado ao qual pertencem, Dominique Poulot descreve que:

*Os objetos ‘patrimoniais’, documentos e monumentos, testemunhos de uma época, de pessoas e de eventos passados, separados de seus meios de origem, quer porque perderam sua função e sua utilidade, quer porque foram mutilados, modificados ou destruídos em maior ou menor grau, manifestam um vínculo físico entre nós e o outro desaparecido: eles têm um potencial de evocação. Usando as palavras de Peirce, eles são ‘indícios’ do passado (a relação entre o sinal e seu objeto é física) e não ícones (cuja relação ‘não fornece nenhuma base que permita interpretá-los como um reenvio a uma existência real’).*⁷⁶

Os objetos que se tornam patrimônios automaticamente também se tornam bens que devem ser transmitidos para a posterioridade e um local de memória, o que os diferencia de forma absoluta dos demais bens em status. O patrimônio como acervo inscreve-se na longa tradição do colecionismo e da cultura antiquária, o que permite concluir que “qualquer implementação de um acervo é acompanhada de saberes eruditos”,⁷⁷ demandando um projeto que inclua coleta, classificação, exposição e interpretação. Objetos expostos nos museus históricos, oriundos da vida cotidiana do passado ou ligados a eventos e/ou personagens importantes, não foram criados com a finalidade de serem oferecidos ao olhar

⁷⁶ POULOT, 2003. p. 34.

⁷⁷ *Ibidem* p. 38.

do visitante. Mas ao serem submetidos a isso eles adquirem novos valores, tal como acredita Salgado Guimarães:

Ao olharmos, portanto, para um objeto do passado – sejam aqueles colocados em exposição para o olhar nos museus, sejam aqueles monumentalizados no espaço de nossas cidades – é a partir de uma outra gramática que o vemos, articulado como objeto histórico; como patrimônio histórico. Perdem o sentido para o qual foram criados e adquirem um novo, conferido pela qualidade de histórico, estabelecendo, por esse procedimento, uma relação entre o visível do tempo presente e o invisível do passado.⁷⁸

Assim, se os objetos estão em exposição no museu é porque de alguma forma eles possuem um valor de transmissão, são uma herança de valor patrimonial e, portanto, capazes de construir um lugar de memória. Nesse sentido, significados e importância são atribuídos aos objetos museológicos, sujeitos a múltiplas interpretações não apenas de pesquisadores que os analisam, mas também do público que os admira.

Fato muito comum quanto ao tratamento de objetos museológicos é o perigo de transformar o patrimônio em fetiche, ou seja, transformá-lo em objeto de consumo, em uma mercadoria como qualquer outra. De acordo com Mariza Veloso, “ocorre que o processo de ‘coisificação’ ou ‘objetivação’ que envolve os bens patrimoniais passa, necessariamente, por duas dimensões inexoráveis e que lhes conferem uma aura singular – a dimensão coletiva e a dimensão da história e da memória”⁷⁹. O processo de tornar o objeto museológico um fetiche é bastante vulnerável na sociedade contemporânea, onde imperam o consumismo e o individualismo. Para Ulpiano Meneses, a “tendência mais comum no museu histórico, previsível pela caracterização corrente que dele se fez, é a fetichização do objeto na exposição”. Relatando sobre a mistificação do objeto, o autor descreve:

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

⁷⁸ GUIMARAES, 2007. v. 15. p 15.

⁷⁹ VELOSO, 2007. p. 231.

tal ou qual atributo físico (naturalmente, segundo padrões históricos, sujeitos a permanente transformação).⁸⁰

Logo, a fetichização do objeto é uma consequência clara do tratamento ao qual é dado a ele pelas pessoas. Mas é importante ter sempre claro que os objetos que se tornam dignos de exposição em um museu estão ali porque podem dizer muito sobre o passado se forem encarados de uma forma correta tanto pelos pesquisadores quanto pelos visitantes. Como descreve Veloso, “é preciso, portanto, não espetacularizar ou coisificar o patrimônio, seja material ou imaterial, e um dos procedimentos indispensáveis é não perder de vista o sentido que determinada manifestação cultural possui para o grupo que a produz”.⁸¹ Ou seja, o acervo de um museu não pode ver seu valor patrimonial reduzido pela fetichização. Para Ulpiano Meneses, um caminho para desfetichizar o objeto seria simplesmente trilhar “o caminho inverso da fetichização, isto é, partindo do objeto para a sociedade. Ao invés de fazer a história das armas, por exemplo, dar a ver a história nas armas (...)”.⁸²

4.2. A narrativa histórica no Museu da Inconfidência

Como já foi apontado anteriormente, museus-históricos são aqueles que procuram transmitir ao público uma determinada história da nação, além de existir neles uma particularidade que é o objeto histórico. Para Poulot, “o museu de história trabalha com o repertório das fontes do historiador”.⁸³ De acordo com Cláudia Montalvão, “a história é um conhecimento cientificamente produzido, que produz uma narrativa interpretativa do passado; o museu, por sua vez, também produz uma narrativa do passado, fazendo uso da exposição de suas coleções”.⁸⁴ Logo, as duas passagens sugerem pontos em comum entre o trabalho do historiador e do museólogo. Nesse sentido, pode-se questionar: até onde os resultados e métodos da historiografia se aproximariam e se distanciariam das perspectivas da museografia? Os objetivos das duas disciplinas e a maneira de tratar o passado em cada uma seriam semelhantes? Entendendo que a museografia é para o museólogo o que a historiografia é para o historiador, tentarei responder a estas perguntas procurando analisar

⁸⁰ MENESES, 2005. p. 35.

⁸¹ VELOSO, 2007. p. 237.

⁸² MENESES, 2005. p. 35.

⁸³ POULOT, 2003. p. 43.

⁸⁴ MONTAVÃO, 2003. p. 122.

como o Museu da Inconfidência define e transmite, através de sua exposição, parte da história nacional às centenas de visitantes que circulam por ele todos os anos.

Ulpiano Meneses disserta que uma exposição museológica deve oferecer condições para que o visitante compreenda o passado sem a necessidade de um mediador, como, por exemplo, o monitor. Contrariamente, “deve-se fixar como alvo a capacitação do usuário para dominar a convenção”.⁸⁵ O autor também coloca que, frequentemente, as exposições em museus históricos nunca se apresentam de forma neutra, estando contaminada por uma ideologia própria do passado, algo perfeitamente percebido no Museu da Inconfidência:

Também quanto aos museus históricos e arqueológicos, já se notou abundantemente que não pode haver, nunca, exibição neutra ou literal de artefatos. As premissas e os compromissos são sempre muito densos. A exposição museológica pressupõe, forçosamente, uma concepção de sociedade, de cultura, de dinâmica cultural, de tempo, de espaço, de agentes sociais e assim por diante. (...) O evolucionismo e o funcionalismo são perspectivas, aliás, que, declarada ou sub-repticiamente, organizam a maior parte das exposições arqueológicas e antropológicas.⁸⁶

Assim, tanto a historiografia quanto os museus de história trabalham com narratividade. Acompanhando o pensamento de Antoine Prost, pode-se compreender que as narrativas:

(...) têm a característica de descrever um percurso no tempo; seu plano, para não falar de seu título é, principalmente, cronológico. No mínimo, partem de um primeiro elemento para chegarem a um segundo elemento mais tardio e explicam como se fez a passagem do primeiro para o segundo; por outras palavras, é necessário e basta, para haver uma narrativa, que haja dois acontecimentos, ou situações, por ordem no tempo. Em nosso entender, esses traços formais são suficientes para entender narrativa.⁸⁷

Mas Prost também acrescenta que a narrativa não precisa ser necessariamente linear e respeitar uma estrita ordem cronológica. Ela adapta-se a múltiplos procedimentos literários que tornam a exposição mais viva e significativa. Porque para o autor, narrar é explicar.

⁸⁵ MENESES, 2005. p 31.

⁸⁶ *Ibidem* p 33.

⁸⁷ PROST, 2008. p. 213.

O Museu da Inconfidência cria uma narrativa histórica através da exposição permanente de seu acervo. Ao procurar apresentar ao visitante o passado de Minas Gerais pelos séculos XVIII e XIX, os quais representam parte importante da história nacional, o museu, através de sua museografia, narra a história de forma perceptivelmente linear e evolucionista, justificando que o progresso social, econômico e demográfico da região teriam contribuído diretamente para o desfecho do movimento conhecido como Inconfidência Mineira. Percorrendo o circuito de visitação deste museu, encontram-se abrindo cada sala uma legenda que apresenta um texto de caráter histórico. Tais legendas deixam evidente uma concepção de passado cronologicamente organizado, apresentando os fatos de forma seqüencial. As 16 salas do museu foram intituladas, em ordem de exposição, da seguinte forma: Das Origens; Construção; Transporte; Mineração; Inconfidência; Panteão; Império; Vida Social (primeiro piso); Arte e Religião; Triunfo Eucarístico; Associações Leigas; Oratórios; Aleijadinho; Mobiliário; Ataíde; Pintura e Escultura (segundo piso).

A primeira sala, intitulada “Das Origens”, abre a visita ao museu com a seguinte narrativa histórica:

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

Logo acrescentando a narrativa da segunda sala, “Construção”, nota-se perfeitamente o caráter evolucionista da história pretendida pelo museu:

Por volta de 1740, Vila Rica passaria a exibir novos elementos construtivos na paisagem urbana. Vencidos os imperativos naturais e as vicissitudes da vida rude e improvisada, as edificações tornavam-se mais apuradas. Os ranchos primitivos cediam lugar a casas de morada, de caráter mais sólido e permanente. Novas técnicas e materiais iam sendo empregados, como a madeira, a pedra, a telha o adobe e o ferro, em substituição ao uso de vegetais e do pau-a-pique. Casas térreas e sobrados atestavam um sentido de fixação e uma crescente valorização do núcleo familiar, com maior número de aposentos para funções específicas. As fachadas tornavam-se requintadas, mas o interior permanecia simples e despojado. Os sítios também eram parte do cenário da Vila, facilitando o abastecimento e a acomodação para tropeiros, apetrechos e animais. Ruas novas foram abertas e surgiam as monumentais obras civis e religiosas. Coroa, igreja e elite local partilhavam os espaços nucleares, demarcando territórios socialmente representativos

E a partir da narrativa que se constrói, os objetos museológicos vão sendo apresentados como exemplos da história construída pelo museu, como se os mesmos oferecessem legitimidade ao que está sendo dito pela instituição. E a intenção de apresentar a Inconfidência Mineira como o grande evento do passado e seus protagonistas como os heróis da pátria se confirma tanto nas legendas quanto na museografia. Da primeira sala até a quinta (sendo esta intitulada “Inconfidência”) percebe-se um aumento na iluminação, algo proposital a fim de indicar o caráter iluminista da conspiração mineira. E o interessante é que na sala seguinte, o “Panteão”, a luz volta a cair, já que essa sala é pretendida como um templo religioso onde deve reinar o silêncio, como já foi discutido anteriormente. Vale a pena transcrever a legenda da “Inconfidência”, o qual deve preparar o visitante para entrar na próxima sala que é o “Panteão”:

A claridade, que nesta sala se acentua pelos painéis que monumentalizam a entrada do Panteão dos Inconfidentes, é repleta de significação. Ela nos remete ao Século das Luzes, ao período do Iluminismo quando, sob a liderança do movimento enciclopedista, a humanidade forjava o mundo novo, que seria implantado pela Revolução Francesa. A coincidência de data da sublevação, consumada na Europa em 1789, e a Inconfidência Mineira, sonho de libertação da Colônia portuguesa na América, aconteceu por acaso, mas não deixa de ser um referencial. O grupo de intelectuais, militares, padres, comerciantes e proprietários abastados que se reunia na proteção de locais mantidos em segredo ou se expunha com a pregação a céu aberto de Joaquim José da Silva Xavier, o *Tiradentes*, influenciado pelas mesmas idéias, pensava na

construção de um país independente. A partir da superação da velha estrutura da nobreza oligárquica, seria adotada a forma republicana de governo, com oportunidades para todos. Haveria a abertura dos portos para o comércio com outras nações, a criação da universidade, a implantação da indústria do ferro e o fomento das atividades produtivas, cujo desenvolvimento era impedido pelo sistema de dominação imposto pela metrópole.

Assim, fica evidente que o Museu da Inconfidência, mesmo após a reforma em 2006, insistiu em sustentar a idéia de que a Inconfidência Mineira buscava a liberdade da nação e tinha na figura de Tiradentes o seu maior difusor, apresentando-o como o grande herói do movimento. Logo, a caráter de mito do movimento é ainda defendido pelo museu, contrapondo diretamente as produções historiográficas contemporâneas que questionam tal interpretação da conspiração de 1789. Como já foi apontado, a nova exposição admitiu uma narrativa histórica linear, mantendo uma ideologia do passado mineiro criada nas décadas de 30 e 40, a qual é considerada pouco eficaz pelas discussões historiográficas atuais, mas ainda muito presente no senso comum ou numa cultura historiográfica escolar. Reler o passado e apresentar à coletividade novas formas de encarar o movimento político dos conspiradores mineiros lamentavelmente parece não ter sido a intenção daqueles que trabalharam na nova reformulação da exposição.

Ulpiano Bezerra afirma que grande parte dos museus históricos, “por reduzir a exposição a uma exibição de objetos que apenas ilustram sentidos, conceitos, idéias, problemas que não foram deles extraídos, mas de outras fontes externas, independentes daquilo que se está apresentando”, tratam os objetos com um sentido metafórico, o que também fica evidente no Museu da Inconfidência. Ocorre neste uma transferência de responsabilidade para as legendas, para os recursos multimídias audiovisuais e dispositivos interativos, como a iluminação aplicada na nova exposição, “esquecendo-se de chamar a atenção para aquilo que seria específico do museu: o objeto”, não defrontando nem explorando o mesmo de uma forma ideal.⁸⁸ Além disso, o Inconfidência congela uma idéia, um discurso histórico a partir da reunião e disposição de seu acervo. Como analisa Rafael Cardoso, “no caso de um museu de cunho histórico ou cívico, a exposição permanente corre o risco de cristalizar uma determinada versão da história como sendo unívoca, definitiva,

⁸⁸ MENESES, 2005. p 36-37.

normativa – o que está longe de refletir a textura complexa e maleável do material histórico em estado bruto”.⁸⁹

Para Dominique Poulot, os museus seriam uma espécie de auxiliar da história enquanto ciência, apontando que “(...) contrariamente às aparências, os trabalhos de confirmação entre museus de história e a historiografia, ou o ensino de história, são bastante fracos. O museu situa-se à margem da escrita da história: ao lado da compilação e da preservação dos indícios do passado”.⁹⁰ Mas talvez seja mais satisfatório entender que museografia e historiografia são disciplinas com métodos e objetivos particulares, mas que se tocam em determinados pontos, não havendo importância maior de uma em relação a outra, mas sim, a necessidade de um diálogo entre ambas. Caso contrário, estaríamos negando a possibilidade da Museologia como um campo científico. É certo que não há como fazer museu (mesmo aqueles de caráter não puramente históricos, como os de ciência, por exemplo) sem a presença da história. Mas, ao mesmo tempo, os museus parecem cumprir um papel de difusores de conhecimento que, de certa forma, conseguem atrair mais o interesse da coletividade do que da história apresentada por meio de produções historiográficas. Tratar o objeto apenas como ilustrativo da narrativa histórica, como ocorre no Museu da Inconfidência, é que parece tirar das instituições museológicas sua capacidade particular de realizar pesquisas através de objetos, transferindo essa responsabilidade direto para o meio acadêmico.

4.3. Confronto entre as metodologias, concepções e objetivos da historiografia e da museografia

A tentativa de aproximação da História e dos museus se faz desde o século XVIII, como afirma Salgado Guimarães:

Tornou-se consenso que os fundamentos disciplinares da história, concebida como projeto científico, foram lançadas pelo trabalho de Ranke e pela clara definição e diferenciação entre fontes primárias e fontes secundárias. A base da escrita histórica estaria assentada no trabalho de pesquisa das primeiras, suporte da escrita do passado. E

⁸⁹ CARDOSO, 2003. p. 191.

⁹⁰ POULOT, 2003. p. 43.

por fontes primárias entendia-se basicamente as fontes escritas (...). No entanto, também datam do final do século XVIII e começo do XIX, especialmente na França pós-revolucionária, os esforços no sentido de organização do passado através de sua visibilidade nos museus. Nessas instituições – que são criadas como parte de uma política do Estado voltada para a administração do passado francês - o visitante, informado por um conhecimento livresco, adquirido pela leitura dos textos sobre o passado, deveria encontrar conforto para seu conhecimento, uma vez que tais espaços seriam capazes de produzir para o visitante um efeito do real. Os objetos, dispostos segundo um princípio historicista, assegurariam ao visitante a certeza do passado, possibilitando assim uma visibilidade do invisível e, sobretudo, a certeza de sua realidade passada. Mas não apenas objetos estariam sendo colecionados no museu oitocentista, e, sim, também lugares: uma vez que, arrancados de seus espaços primitivos, tais objetos poderiam evocar também seus lugares de origem, combinando, portanto, nessa operação de visualização, espaço e tempo.⁹¹

No XVIII e início do XIX, como fica evidente a partir do trecho acima, os museus seriam uma espécie de complemento dos textos históricos, articulando escrita e imagem para conferir sentido ao passado. Através do museu, o visitante teria um contato direto com os vestígios que permaneceram vivos ao longo do tempo e que, de certa forma, comprovariam o que era narrado pelo texto literário. Os objetos eram encarados como provas do texto e como capazes de fazer reviver lugares já inexistentes, uma vez que possibilitavam a visibilidade do passado àqueles que os apreciavam.

Para Poulot, “os museus de história dão testemunho da discrepância, mas também do eventual diálogo entre tipos de saber históricos compromissados com a escrita e entre conhecimentos fundamentados no objeto”.⁹² Ou seja, para a autora há uma aproximação entre os museus e a escrita da história, o que não quer dizer que eles utilizem dos mesmos métodos para lidar com o passado, fazendo surgir diferenças entre as perspectivas e objetivos da historiografia e da museografia.

Reinhart Koselleck, ao falar sobre a articulação entre as mutações de experiências da história e as mudanças de métodos e de representação daquilo que está concluído, concebe que as atividades “de registro singular, de desenvolvimento cumulativo e de reescrita incessante” constituem um caráter mínimo do método do historiador.⁹³ Acrescenta-se, como indica Prost, que uma obra histórica constitui-se, em primeiro lugar, pelo recorte de seu

⁹¹ GUIMARAES, 2007. p 26.

⁹² POULOT, 2003. p. 54.

⁹³ Apud POULOT, 2003. 44.

objeto, escolhendo os limites cronológicos a partir de um início e de um fim.⁹⁴ Já para Manoel Salgado, o trabalho da memória e o exercício da lembrança são oportunidades fundamentais para a criação da história. Ele fala da possibilidade de se narrar a história através tanto de uma narrativa literária, compreendida por ele como a confecção de um texto visando um público leitor, quanto através de uma exposição de objetos em espaços museológicos, alertando para o fato de que ambas estarão submetidas ao olhar do público, ainda que públicos diferentes, com regras e expectativas diversas quanto ao passado que está sendo produzido.⁹⁵ Assim, o maior público dos historiadores são os próprios historiadores, enquanto os museólogos precisam se preocupar com uma variedade muito maior destes.

Logo, a memória então se torna algo comum no trabalho do historiador e do museólogo, além de suas conclusões ficarem submetidos ao olhar do público, o que torna tanto o texto literário quanto a exposição de objetos passíveis de críticas. Mas também fica evidente uma diferença considerável entre eles: enquanto a historiografia apresenta uma característica peculiar que é a reescrita constante do passado, o mesmo não acontece com frequência na maioria dos museus de história que acabam mantendo um discurso museográfico inalterável por anos afins.

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

A classificação do século XIX como o século da história parece ter se firmado como uma evidência (...). O século XIX histórico opunha-se a um século XVIII a-histórico, oposição já devidamente criticada por Ernst Cassirer, em texto seminal acerca da conquista do mundo histórico. Inegavelmente, é neste século, contudo, que uma poderosa cultura histórica parece se firmar, estimulando, nas palavras de Stephen Bann, uma verdadeira paixão pelo passado, que viria a se manifestar sob diferentes formas: da *escrita histórica resultante da pesquisa acadêmica aos museus de história*, passando ainda pela pintura histórica. *Em todas elas, haveria um mesmo interesse e expectativa de fazer reviver o passado como se, por meio deste ato, ele novamente se tornasse presente, rompendo os limites impostos a toda experiência humana de finitude.*⁹⁶ (grifo meu)

De acordo com o autor, a valorização da história enquanto ciência no século XIX foi acompanhada pelo surgimento dos museus históricos. E ambos apresentariam em comum

⁹⁴ PROST, 2008. p. 217-218.

⁹⁵ GUIMARÃES, 2003.

⁹⁶ *Ibidem* p. 83.

a intenção de fazer reviver o passado, tornando o tempo, considerado distante, mais próximo do presente. Se museólogos e historiadores modernos concebem o passado como um espaço privilegiado para suas reflexões, não quer dizer que necessariamente se trate de um mesmo passado e nem mesmo de uma forma semelhante de compreender as relações deste passado com o presente. Se considerarmos o trabalho dos museólogos mais próximo do antiquário do que do historiador, a passagem abaixo deixa isso bastante evidente:

Com isto, queremos afirmar que tanto a prática dos antiquários quanto dos historiadores modernos representam duas possibilidades distintas e diversas de acionar práticas tendentes a uma relação com o passado e que implicam procedimentos e regras que envolvem não apenas a memorização, como também a transmissão, criando escritura que definirá o legítimo ou ilegítimo em relação ao conhecimento deste passado. O antiquário transforma o passado em presença materializada nos objetos que o circundam; já o historiador torna o passado distante e objeto de uma reflexão científica, cognoscível apenas pelo procedimento intelectual capaz de apreender este passado como processo, como um vir-a-ser do presente.⁹⁷

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

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

O primeiro é que, numa monografia, os documentos (significantes), uma vez explorados na produção de significados, podem ser dispensados, sem precisar servir de suporte, como na exposição, para formular (e comunicar) esses mesmos significados. Esse duplo papel dos objetos na coleção e na exposição tornam esta última uma operação consideravelmente mais complexa do que a redação de um texto (...). O segundo nível diz respeito à especificidade da linguagem museológica, que é essencialmente espacial e visual – não simples variação ou adaptação da linguagem verbal.⁹⁸

⁹⁷ GUIMARÃES, 2003. p. 88.

⁹⁸ MENESES, 2005. p 47.

Logo, para o autor, a forma de tratar as fontes e a linguagem são fatores que evidenciam diferenças entre a escrita textual da história e a apresentação do passado através da exposição do objeto. Enquanto os historiadores realizam uma representação do objeto analisado, os museólogos precisam exibir seu objeto de estudo ao olhar direto do público. Mas Meneses também chama a atenção para o que ele considera uma aproximação fundamental entre monografia e exposição museológica:

A semelhança desejável está no encaminhamento argumentativo e aberto da monografia (penso, especialmente, no domínio das ciências humanas e sociais): ela vale pela força de seu referencial (os documentos que seleciona e processa, a 'construção' em suma, de um sistema documental, que deve ser justificado) e de seus argumentos (que derivam de opções teórico-metodológicas também a exigir justificativa); além, é claro, da relevância e pertinência dos problemas em foco. Tal postura deveria implantar-se, semelhantemente, no campo das exposições, embora haja a barreira dos hábitos consolidados e o desconhecimento das possibilidades museográficas. Mas por que a exposição, ao contrário da monografia assinada, se desobriga de colocar à vista as cartas que montaram seu jogo?⁹⁹

Mas ao propor que o museu, tal como a historiografia, deveria exibir ao público como se deu o processo de construção e conclusão de sua narrativa, pode-se considerar que Ulpiano Meneses comete um equívoco. Ao fazer isto, o historiador parece desconsiderar que os objetivos da historiografia e da exposição museológica, ainda que se aproximem em alguns pontos, não são totalmente equivalentes. Permitir ao leitor, através das citações e notas de rodapé, a possibilidade de percorrer o mesmo caminho utilizado pelo historiador na execução de sua pesquisa é uma particularidade do trabalho historiográfico e não museológico. Como aponta Prost:

As notas na margem inferior da página são essenciais para a história: elas constituem o sinal tangível da argumentação. A prova só é aceitável se for verificável. A verdade no âmbito da história (...) é aquilo que é comprovado; no entanto, só é comprovado aquilo que possa ser verificável. (...) O historiador não solicita, de modo algum, que lhe seja depositada uma confiança incondicional: contenta-se que alguém aceite acompanhá-lo no enredo construído por ele.¹⁰⁰

⁹⁹ MENESES, 2005. p. 47.

¹⁰⁰ PROST, 2008. p. 235.

Ainda que Meneses acredite ser fundamental os museus transparecerem ao visitante como ocorreu a construção da interpretação apresentada do passado, o historiador não aponta uma forma ideal de se concretizar tal pensamento. Percebe-se que o objetivo e a forma de transmitir o conhecimento através da escrita da história e da exposição de bens patrimoniais são diferentes. Levando-se em consideração o Museu da Inconfidência, nota-se um discurso que se pretende inquestionável, unívoco, verdadeiro e por isso, sagrado. Em contraposição, a historiografia é digna de reconstrução, de reescrita e reinterpretação. É certo que o ideal em um museu histórico seria também possibilitar ao visitante múltiplas interpretações sobre o passado, privilegiando o senso crítico, algo não concretizado pelo Inconfidência. Mas querer que o museu execute semelhantemente à historiografia a forma de tratar o passado é desconsiderar a museologia como uma ciência que apresenta metodologias e interesses próprios, marginalizando e pretendendo torná-la um complemento da História acadêmica.

Sabe-se que a pesquisa histórica acadêmica se inicia a partir de um problema. E para Meneses, a pesquisa em museus deve partir também da problemática, acreditando que “o museu deve operar com problemas históricos, isto é, problemas que dizem respeito à dinâmica da vida das sociedades”. E para o autor, uma vez que é essencial no museu o trabalho com objetos históricos, é necessário o emprego de fontes não materiais junto às fontes materiais.¹⁰¹ Assim, revisões historiográficas tornam-se um meio fundamental de análise também para os museólogos.

Salgado Guimarães concebe a historiografia como investigação sistemática acerca das condições de emergência dos diferentes discursos do passado, pressupondo como condição primeira reconhecer a historicidade do próprio ato de escrita da história, ou seja, a escrita se insere em determinado tempo e lugar. Em seguida, para o autor, é necessário reconhecer que a escrita é resultante de disputas entre memórias para dar significado ao mundo¹⁰². Assim, a própria escrita da história deve ser analisada levando-se em consideração o tempo e lugar em que foi criada, não descartando a possibilidade de uma determinada cultura influenciar a compreensão do passado e reconhecendo que as artimanhas da memória tendem a eternizar formas de escrita. Logo, em cada temporalidade, a visão sobre o passado pode ocorrer de uma forma particular, desde a história concebida

¹⁰¹ MENESES, 2005. p. 28.

¹⁰² GUIMARÃES, 2003.

com uma função de mestra da vida e que é capaz de indicar os caminhos para o futuro da humanidade até perspectivas dela ser útil para a formação e reinvenção da humanidade.

De acordo com Cláudia Montalvão, o início da historiografia deu-se com Heródoto. Considerado o pai da história, “ele escreve para que os acontecimentos provocados pelos homens não sejam esquecidos, as suas grandes obras não percam a fama e que seja investigada a causa da guerra entre gregos e bárbaros”. Assim, na antiguidade, história e memória tinham o mesmo objetivo que era a imortalidade, salvaguardar alguns feitos humanos do esquecimento. Mas ao longo do tempo, como coloca Montalvão, a história vai se afastando da sua função de memória. A autora utiliza Tucídides para exemplificar isto, apontando que nesse historiador o objetivo não é preservar a memória, mas devido à exemplaridade da Guerra do Peloponeso, registrá-la por escrito, fazendo do presente um exemplo para o futuro. A história considerada mestra da vida perdurou até o início da modernidade, quando se formulou o moderno conceito de história. O mundo moderno deixou de ser guiado pela tradição, ocorrendo uma ruptura entre passado e presente, trocando o discurso herdado pela prática da escrita da história. A filosofia da história que se forma rompe com a erudição, identificado com o saber antiquário, que se torna subordinado aos cânones da moderna ciência da histórica no século XIX. Junto ao passado que se tornava exclusivo da história, agregou-se o projeto político de formação da nacionalidade e florescem os lugares de memória da nação, como os museus, os quais têm como projeto conservar e imortalizar os heróis, os acontecimentos significativos do passado, obras de arte e tudo que possa representar a grandeza da nação¹⁰³.

Fica evidente que é possível realizar pesquisa histórica dentro de museus. Todo museu pode ser um espaço para o trabalho dos historiadores, tal como aponta Letícia Julião:

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

¹⁰³ MONTALVÃO, 2003. p. 116-118.

antropologia, arqueologia, sociologia, história da arte, em um trabalho essencialmente realizado por equipes interdisciplinares¹⁰⁴.

Mas apesar das pesquisas realizadas por historiadores em museus seguirem, em consideráveis momentos, as mesmas metodologias que as acadêmicas, é necessário lembrar que nas instituições museológicas elas apresentam uma particularidade que é a existência do acervo, como aponta Ulpiano Meneses. Para esse autor, os objetos museológicos¹⁰⁵ são o eixo essencial das pesquisas em museus, são os documentos fundamentais para desenvolvê-las, o que torna os museus instituições que possibilitam o desenvolvimento de estudos centrados em artefatos¹⁰⁶. Os objetos se tornam o eixo de partida das pesquisas, possuindo a função documental e o foco por excelência das mesmas. Ao trabalhar com objetos, é fundamental reconhecer sua historicidade, suas relações específicas com o contexto social ao qual pertencem. Assim, as pesquisas avançarão para além do objeto em si e permitirão ampliar as reflexões para o sujeito social, o que não quer dizer tornar o objeto menos significativo, mas sim, um difusor de conhecimento.

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

Sob esse ponto de vista, não cabe à pesquisa fazer uma história dos objetos, o que representaria perpetuar atitudes de fetichização do acervo, comuns em muitos museus, mas construir um conhecimento histórico da sociedade, na perspectiva de sua dimensão material. Em outras palavras, uma investigação, por exemplo, sobre mobiliário, ao invés de abordar sua evolução no tempo, inserir os objetos em uma linha cronológica e enfatizar mudanças em seus aspectos formais – material, técnica, estilo, aspectos estéticos – poderá ser mais instigante e produtiva se, a partir do acervo, desenvolver reflexões acerca do grau de conforto das residências, aspectos da sociabilidade familiar, costumes e hábitos domésticos, enfim, questões que sinalizam para uma compreensão do significado do objeto, enquanto produto, expressão e vetor de relações sociais, em determinado contexto histórico¹⁰⁷.

¹⁰⁴ JULIÃO, 2006. p. 95.

¹⁰⁵ Objeto museológico é o objeto retirado do contexto para o qual foi originalmente concebido e, sem eliminar sua função primeira, incorpora novas funções, transformando-o em signo. É o objeto que adquire um significado, um sentido além daquele aparente, atribuído pelo processo de musealização, passando a representar outra coisa. Um exemplo: um conjunto de talheres de prata, ao se converter em objeto museológico, deixa de cumprir a função para a qual foi criado, podendo tornar-se signo da riqueza e ostentação do grupo social que utilizava esse tipo de utensílio, ou de hábitos sociais à mesa cultivados em determinada sociedade. *Caderno de Diretrizes Museológicas I*. 2006. p. 150.

¹⁰⁶ MENESES, 2005.

¹⁰⁷ JULIÃO, 2006. p 96.

O que a historiadora coloca é a importância do museu buscar questões para além do objeto em si, utilizando-o como uma ferramenta essencial para guiar a análise do passado ao qual pertenceu, tornando este um testemunho de uma época anterior.

De acordo com Jacques Le Goff, há dois tipos de materiais da memória: os monumentos e os documentos. Os monumentos se ligariam a heranças e evocações do passado, possuindo a intenção de perpetuar lembranças para gerações futuras. Já os documentos resultariam das escolhas de historiadores, os quais lhe atribuem valor de prova. Mas lembra o autor que todo documento é monumento, uma vez que ele é produto da sociedade e é atribuído a ele algum valor e intencionalidade¹⁰⁸. Tratando dos termos utilizados por Le Goff, Julião aponta os objetos museológicos como meios interessantes de se resgatar o passado:

A adoção do conceito documento/monumento assinala alternativas particularmente produtivas para a pesquisa histórica nos museus. Vistos como conjuntos de artefatos, os acervos museológicos constituem um campo de excelência documental para o estudo das sociedades históricas na perspectiva de sua cultura material. Mas, na condição de partes integrantes de coleções, formadas a partir de escolhas e intenções de seus criadores, os objetos apresentam-se como “documentos/monumentos”, que podem informar muito das estratégias utilizadas pela sociedade para perpetuar determinadas memórias¹⁰⁹.

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

¹⁰⁸ LE GOFF, 1984.

¹⁰⁹ JULIÃO, 2006. p. 98.

conhecimento da forma mais ideal possível. Como aponta Letícia Julião, uma das principais tarefas colocadas para os museus na atualidade é “empreender um esforço de reflexão, com o objetivo de conhecer a si mesmo, para que diretrizes futuras possam ser vislumbradas”.¹¹⁰

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

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

Nas novas abordagens, testemunhos, relatos orais, monumentos, hinos, canções populares, inscrições diversas, bandeiras, exposições, autobiografias e comemorações tornaram-se os objetos de estudos privilegiados. Estes objetos retornam à cena não mais como os antigos artefatos que supostamente guardavam a prova científica e material de uma outra época, mas como ‘chaves’ capazes de abrir portas e permitir o diálogo entre diferentes épocas e lugares. Os historiadores, portanto, passam a criticar análises históricas baseadas em lógicas evolutivas sociais e econômicas, rejeitam a ênfase no encadeamento e recorrência de elementos estruturais e propõem a incorporação de aspectos relativos à constituição da memória coletiva no estudo sobre o passado¹¹¹.

Para Sepúlveda, essa nova forma de conceber o passado está muito próxima dos pressupostos da nova museologia. Para aqueles que a acompanham, há a aceitação central de que, ao se criar uma nova exposição, deve-se atribuir significado aos artefatos expostos. Para a autora, “o significado atribuído aos objetos, portanto, não é independente dos critérios, desejos e vontades que fazem parte do presente” e por esse motivo “artefatos têm sempre não só uma presença complexa, como são sujeitos às interpretações múltiplas fornecidas pelo público”¹¹².

Assim, uma das principais características da nova museologia é o fato da exposição do acervo permitir uma multiplicidade de interpretações por parte dos visitantes, além de se

¹¹⁰ *Ibidem* p. 98-102.

¹¹¹ SANTOS, 2003. p. 234.

¹¹² *Ibidem* 234.

pretender crítica com relação ao passado. Como coloca Meneses, se o museu “se eximir da obrigação de aguçar a consciência crítica e de criar condições para seu exercício estará apenas praticando uma forma mascarada do autoritarismo que os museólogos tanto têm exposto à execração”.¹¹³ Nesse sentido, conceber o Museu da Inconfidência como um exemplo dessa museologia que se desenvolveu por volta da década de 70 torna-se problemático. O Museu da Inconfidência congela um discurso sobre o passado nacional e encadeia os fatos, algo que os historiadores mais contemporâneos concebem como pouco eficaz para se analisar o passado. Tal como analisa Antoine Prost:

A história, efetivamente, não procede das partes até o todo: ela não se constrói pela reunião dos elementos, chamados fatos, a serem explicados em uma fase subsequente, a exemplo do pedreiro que constrói um muro com tijolos; tampouco, ela articula explicações à semelhança das pérolas enfiadas em um colar. Os fatos e as explicações nunca são dados ao historiador, isolados, separados, como se tratasse de átomos. A matéria histórica nunca se apresenta como uma seqüência de pedrinhas distintas, mas antes como uma espécie de massa, de matéria heterogênea e, à partida, confusa.¹¹⁴

É importante conceber, como aponta Myrian Sepúlveda, que “cabe aos museus de História refletirem sobre a complexidade e sobre as múltiplas formas disponíveis de apresentar a disciplina ao público, sendo o caráter sempre múltiplo e incompleto inerente à sua escrita um aspecto crucial a ser observado no nosso tempo”¹¹⁵. Tomar um discurso histórico como único para apresentar o passado, não permitindo outras interpretações sobre os acontecimentos, é algo criticado atualmente tanto pela História como disciplina acadêmica quanto pela Nova Museologia.

¹¹³ MENESES, 2005. p 50.

¹¹⁴ PROST, 2008. p. 212.

¹¹⁵ SANTOS, 2003. p. 237.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os museus são instituições com a responsabilidade de educar, transmitir conhecimento, conservar, reunir e expor objetos, pesquisar e colecionar. Enfim, apresentam uma variedade de atividades as quais foram demonstradas pelos vários autores utilizados neste trabalho. Isso faz com que as instituições museológicas não sejam apenas lugares de atuação exclusiva de museólogos, sendo indispensável a presença também de historiadores, sociólogos, arquitetos, filósofos, engenheiros, artistas, antropólogos, educadores ou seja, a interdisciplinaridade é uma realidade dos museus atuais. Para Mário Chagas e José do Nascimento Júnior:

Identificar e reconhecer esse lugar de notável relevo dos museus em diferentes temporalidades e localidades implica o reconhecimento de que eles são, ao mesmo tempo, casas de memória, lugares de representação social e espaços de mediação cultural. Como casas de memória eles podem ser acionados visando o desenvolvimento de ações de preservação e de criação cultural e científica; como lugares de representação eles podem ser utilizados para teatralizar o universo, o nacional, o regional, o local, o étnico e o individual e como espaços de mediação ou de comunicação eles podem disponibilizar narrativas menos ou mais grandiosas, menos ou mais inclusivas para públicos menos ou mais ampliados.¹¹⁶

Assim, os museus não são apenas casas que guardam vestígios do passado, mas estão também envolvidos com a criação, comunicação, afirmação de identidades, produção de conhecimento e preservações de bens materiais e imateriais. E a partir da leitura e análise de textos de autores importantes, tornou-se possível fazer um estudo do Museu da Inconfidência, entendendo como este lugar de memória apresenta uma narrativa histórica de Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX através do plano museográfico.

O século XIX é considerado o século dos museus, surgindo na Europa várias instituições com o objetivo de oferecer uma educação cívica à coletividade; quando a busca por uma identidade nacional era uma das principais preocupações dos intelectuais da época. No Brasil, os conceitos ou noções de nação e pátria irão instituir os grandes museus particularmente na primeira metade do século XX, e especificamente no governo de Getúlio Vargas, quando imperava um sentimento nacionalista, distinguindo-se da suposta fragmentação regionalista da primeira república e se fazia necessária uma nova leitura do

¹¹⁶ JUNIOR; CHAGAS, 2006. p. 13.

passado brasileiro. Os museus nacionais criados na Era Vargas receberam influências diretas das concepções museológicas européias, além de estarem envolvidos na sua criação vários intelectuais modernistas que se ligaram ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

E o Museu da Inconfidência surge dentro das concepções modernistas de valorização do Barroco como identidade nacional e de ter de volta em território brasileiro os restos mortais daqueles que eram, no momento, considerados os “heróis” da pátria por terem lutado pela liberdade da nação: os inconfidentes mineiros de 1789. Por isso, ainda hoje a aura de sacralidade impera naquele que é o coração deste museu: o Panteão dos Inconfidentes. Tal museu, considerado histórico por procurar transmitir um determinado período da história nacional e por também trabalhar com objetos que pertenceram ao passado, viu sua criação se efetuar em meio sob amálgama da nacionalidade.

O Inconfidência, antes da reforma considerado um museu-memória, onde o discurso histórico se subordina ao objeto, apresentava sua museografia sem uma lógica que unisse os objetos e desse sentido claro ou legível à exposição. A reforma expositiva concluída em 2006 procurou reverter este quadro do museu, imperando a partir de então como um museu-narrativa, onde o discurso histórico subordina à sua lógica o objeto patrimonial. Ou seja, a exposição do museu atualmente se baseia em uma narrativa do passado construída de forma linear, cronológica e evolucionista e insere os objetos museológicos como exemplos ilustrativos da história concebida pelo museu. Com a reforma, percebe-se uma mudança museográfica na instituição, mas não ideológica, mantendo vivo um pensamento que se formou nas décadas de 30 e 40 sobre o movimento da Inconfidência Mineira e sobre o passado de Minas Gerais. A atual exposição não veio acompanhada de novas perspectivas, leituras e interpretações do presente-passado, apresentadas por uma historiografia contemporânea, e pouco se preocupou em seguir a chamada Nova Museologia, a qual propõe que o visitante seja capaz, através da exposição do acervo, de fazer uma análise crítica do passado, permitindo uma multiplicidade de interpretações sobre o mesmo. Encontra-se no Museu da Inconfidência um discurso histórico cristalizado, refém de uma cultura histórica conservadora que considera a conspiração mineira reveladora de grandes heróis nacionais, tendo à frente o mártir consagrado no altar da nação como o mais importante deles. O museu parece ter esquecido de se preocupar com uma das principais funções das instituições museológicas que é contribuir para a formação de identidades. O museu parece valorizar a massa de visitantes em detrimento dos ouropretanos, fazendo com

que a maioria destes pouco se identifiquem com tal espaço, impossibilitando-o de ser considerado um museu de cidade.

O passado concebido pelo Museu da Inconfidência e aquele revelado por uma historiografia contemporânea apresentam algumas perspectivas notadamente distintas. Isso acontece porque parece não ter sido o principal objetivo do museu, com a reformulação da exposição, reler o passado recortado por ele, mas sim, apenas firmou-se como um lugar de espetáculo e teatralização sentimental o que foi apresentado no dia da sua inauguração oficial em 1944.

Mas a análise do Museu da Inconfidência e dos autores apresentados nesta pesquisa permitiram perceber onde a historiografia e a museografia, disciplinas com características próprias, se aproximariam e se distanciariam com relação à transmissão de conhecimento e na forma de lidar com o passado. Ainda que correndo o risco de ser esquemático, o quadro abaixo apresenta alguns tópicos ou questões abordadas nessa monografia sobre o diálogo entre os campos historiográfico e museográfico presentes no Museu da Inconfidência, depois da reformulação de 2006.

HISTORIOGRAFIA	MUSEOGRAFIA
<ul style="list-style-type: none"> • O museu apresenta ao público uma perspectiva do passado narrado de forma linear, cronológica e evolucionista; • A evolução social de Vila Rica é apresentada a partir do que o museu chama de origens indígenas, quando a região ainda era pouco explorada pela metrópole; • É o desenvolvimento particular da região que teria permitido o desfecho da Inconfidência Mineira e, por isso, o movimento não poderia ter acontecido em outro local que não fosse Vila Rica; • A narrativa se constrói baseada em uma historiografia tradicional, a qual concebe os participantes da Inconfidência Mineira como os grandes heróis da nação por objetivavam ideais iluministas de liberdade. • Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, se mantém como o mais importante dos inconfidentes; • Minas Gerais é considerada o centro vital de maior importância para a Coroa 	<ul style="list-style-type: none"> • Os objetos se apresentam na exposição conforme a narrativa histórica se desenvolve de forma linear; • O acervo torna-se uma ilustração e exemplo do que é narrado pelo museu, procurando dar legitimidade a este; • A narrativa subordina à sua lógica o objeto, contrariamente ao que acontecia com a exposição antes da reforma concluída em 2006; • O museu explora bastante a iluminação e seus efeitos, o que em determinados momentos diminui a atenção do visitante para os objetos patrimoniais, que deveriam ser os principais focos de atenção na exposição; • Ocorre a teatralização do passado, construindo cenários que cristalizam a interpretação sobre o mesmo, como a disposição das “traves da força” de Tiradentes remetendo à via sacra, a reconstrução de quartos na sala “Mobiliários” e a reprodução de uma

<p>Portuguesa, apresentando capacidade de desenvolvimento mesmo sob uma dominação política e econômica rigorosa, desenvoltura suficiente para, já na metade do século XVIII, revelar resultados comparativamente iguais ou até superiores aos da capital do Reino em determinados setores;</p> <ul style="list-style-type: none"> • O Iluminismo é apresentado como um referencial para a conspiração mineira, sendo o evento um dos mitos fundadores da nacionalidade brasileira; • O fim da narrativa histórica se dá nas artes e na religião, que se manifestam em Vila Rica, núcleo civilizador do espaço brasileiro no século XVIII. 	<p>procissão religiosa ao entardecer na sala “Triunfo Eucarístico”;</p> <ul style="list-style-type: none"> • Vários objetos são dispostos de forma que criam nos visitantes impressões equivocadas sobre eles, como a botica colocada ao lado do relógio de Tiradentes, transmitindo a idéia de também ter pertencido a ele e quadros na sala “Ataíde” que não foram pintados pelo mestre. Somam-se objetos pessoais dispostos abaixo dos quadros de D. Pedro e D. Tereza que não pertenceram a eles e vários outros que não possuem documentação que comprove sua autenticidade, informação omitida ao público e desconsiderada pelo museu, como as traves da forca e mesmo os restos mortais de alguns dos inconfidentes; • A exposição, de forma geral, não permite ao visitante criar uma interpretação própria do passado, impossibilitando múltiplas leituras sobre os acontecimentos e pouco despertando uma visão crítica a respeito dele.
---	--

Enquanto a historiografia encara a memória de forma crítica, atribuindo novos significados ao que ficou guardado nela, a museografia busca na memória um meio de desenvolver ações de preservação e criação cultural e científica, como apontou Mário Chagas. A historiografia e a museografia, distintas e próximas ao mesmo tempo, têm na relação entre temporalidades seu principal espaço de reflexão. Por isso, independente dos métodos utilizados, apresentar o passado respeitando a veracidade dos acontecimentos deve ser a principal preocupação tanto daqueles que o escrevem de forma literária quanto daqueles que o escrevem de forma visual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Na inauguração do Museu da Inconfidência. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. N° 31, 2005.

Caderno de Diretrizes Museológicas I. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Departamento de Museus e Centros Culturais; Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006. 2° Edição.

CARDOSO, Rafael. Coleção e construção de identidades: museus brasileiros na encruzilhada. In: BITTENCOURT, José Neves; BENCHETRIT, Sarah Fassa; TOSTES, Vera Lúcia Bottrel. *História representada: o dilema dos museus*. Livro do seminário internacional. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003.

CHAGAS, Mário de Souza. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Chapecó: Argos, 2006.

COSTA, Janice Pereira da. *Ensinando a ser cidadão: memória nacional, história e poder no Museu da Inconfidência (1938-1990)*. Tese de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG/FAFICH/Departamento de História, 2005.

DIAS, Nélia. Antropologia e museus: que tipo de diálogo? In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. (org.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond/MinC/IPHAN/DEMU, 2007.

FURTADO, João Pinto. *O Manto de Penélope: história, mito e memória da Inconfidência Mineira de 1788-9*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GIRAUDY, Danièle; BOUILHET, Henri. *O museu e a vida*. Trad. Jeanne France Filiatre Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória; Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; Belo Horizonte: UFMG, 1990.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Memória, história e historiografia. In: BITTENCOURT, José Neves; BENCHETRIT, Sarah Fassa; TOSTES, Vera Lúcia Bottrel (org.). *História representada: o dilema dos museus*. Livro do Seminário Internacional. RJ: Museu Histórico Nacional, 2003.

_____. Vendo o passado: representação e escrita da história. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N, Sér. V. 15. n. 2. jul-dez. 2007.

HALBWACHS, Maurice. Memória coletiva e memória histórica. In: _____. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a História do Museu. In: *Caderno de Diretrizes Museológicas I*. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Departamento de Museus e Centros Culturais; Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006. 2° Edição.

_____. *Enredos museais e intrigas da nacionalidade: museus e identidade nacional no Brasil*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: UFMG/FAFICH/Departamento de História, 2008.

_____. Pesquisa Histórica no Museu. In: *Caderno de Diretrizes Museológicas I*. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006. 2º Edição.

JUNIOR, José do Nascimento; CHAGAS, Mário. Museus e Política: Apontamentos de uma Cartografia. In: *Caderno de diretrizes museológicas I*. Brasília: Ministério da Cultura/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museus e Centros Culturais; Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: *Enciclopédia Einaudi*. Memória – História. v. 1. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.

_____. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas, SP: UNICAMP, 1990.

_____. Memória. In: *Enciclopédia Einaudi*. Memória – História. v. 1. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

LEMOS, Carmem Silvia. Reflexões acerca do processo de repatriamento das ossadas dos inconfidentes degredados para a África. In: *Oficina do Inconfidente: revista de trabalho*. Ano 2, n 1 (dez.). Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2001.

LIMA, Luís Augusto de. Augusto de Lima Júnior e sua coleção de gravuras de Nossa Senhora. In: JUNIOR, Augusto de Lima. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais: origens das principais invocações*. Belo Horizonte: Autêntica Editora: Editora PUC Minas, 2008.

MACHADO, Ana Maria Alves. Cultura, ciência e política: olhares sobre a história da criação dos museus no Brasil. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves. *Museus: dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna*. Belo Horizonte, MG: Argvmentvm; Brasília, DF: CNPq, 2005.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A exposição museológica e o conhecimento histórico. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (org.). *Museu: dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna*. Belo Horizonte: Argvmentvm; Brasília: CNPq, 2005.

_____. O museu de cidade e a consciência de cidade. In: SANTOS, Afonso Carlos Marques dos; KESSEL, Carlos; GUIMARAENS, Cêça (org). *Museus e Cidade*. Livro do Seminário Internacional. RJ: Museu Histórico Nacional, 2003.

MONTALVÃO, Cláudia Soares de Azevedo. Visualizando o passado: museu e história. In: BITTENCOURT, José Neves; BENCHETRIT, Sarah Fassa; TOSTES, Vera Lúcia Bottrel

(org). *História representada: o dilema dos museus*. Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Garamond, MinC, IPHAN, DEMU, 2006.

MOURÃO, RUI. *Museu da Inconfidência*. 2ª edição. Ouro Preto: MinC/IPHAN/Museu da Inconfidência, 1995.

_____. Prefácio. *O Museu da Inconfidência*. São Paulo: Banco Safra, 1995.

_____. Projeto de reformulação da exposição permanente do Museu da Inconfidência. In: *Oficina do Inconfidente: revista de trabalho*. Ano 2, n 1 (dez.). Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2001.

NORA, Pierre. Entre memória e História: a problemática dos lugares. Tradução de KOURY, Yara Aun. In: *Projeto História*. São Paulo: 1993.

_____. O retorno do fato. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos problemas*. Trad. Theo Santiago. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1988.

O Museu da Inconfidência. São Paulo: Banco Safra, 1995.

PAIVA, Andréa Lúcia da Silva. Museu dos Escravos, Museu da Abolição: o Museu do Negro e a arte de colecionar para patrimoniar. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (org.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. RJ: Garamond/MinC/IPHAN/Demu, 2007.

POULOT, Dominique. Museu, nação, acervo. In: BITTENCOURT, José Neves; BENCHETRIT, Sarah Fassa; TOSTES, Vera Lúcia Bottrel. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003.

PROST, Antoine. *Doze lições sobre a história*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. O museu na arquitetura da cidade: cultura urbana, história e representação. In: SANTOS, Afonso Carlos Marques dos; KESSEL, Carlos; GUIMARAENS, Cêça (org). *Museus e Cidades*. Livro do Seminário Internacional. RJ: Museu Histórico Nacional, 2003.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *A escrita do passado nos museus históricos*. Rio de Janeiro: Garamond/MinC/IPHAN/DEMU, 2006.

_____. A escrita do passado nos museus históricos. In: BITTENCOURT, José Neves; BENCHETRIT, Sarah Fassa; TOSTES, Vera Lúcia Bottrel (org). *História representada: o dilema dos museus*. Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Garamond, MinC, IPHAN, DEMU, 2006.

_____; CHAGAS, Mário de Souza. A linguagem de poder dos museus. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (org.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond/MinC/IPHAN/DEMU, 2007.

VELOSO, Mariza. O museu como espaço público. In: SANTOS, Afonso Carlos Marques dos; KESSEL, Carlos; GUIMARÃES, Cêça (org). *Museus e cidades*. Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003.

_____. O fetiche do patrimônio. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (org.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond/ MinC/IPHAN/DEMU, 2007.