

EDSON FIALHO DE REZENDE

Barroco Mineiro:
nação civilizada, patrimônio protegido

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
Ouro Preto, 2011

EDSON FIALHO DE REZENDE

Barroco Mineiro:
nação civilizada, patrimônio protegido

Monografia apresentada ao Curso de pós-graduação *lato sensu* em nível de especialização em Cultura e Arte Barroca da Universidade Federal de Ouro Preto como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Especialista em Cultura e Arte Barroca.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Yára Mattos

Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
Ouro Preto, 2011

Aos meus pais, Vicente Fialho de Rezende (*in memoriam*) e
Elza Pereira Fialho, pela vida.

Agradecimentos

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Yára Mattos, pela amizade, pelo carinho e pela possibilidade de me acompanhar neste trabalho, pela indicação de rumos e pelo constante incentivo.

Ao Museu da Inconfidência, que me tornou amante do Barroco Mineiro e possibilitou durante anos viver com intensidade o prazer do aprendizado.

Aos amigos do Museu da Inconfidência, sem restringir-me aos nomes, pela relação de experiência e amizade.

Ao Departamento de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto, pela perspectiva de futuro.

Aos amigos de ontem, de hoje e do amanhã. Em especial a Janine Menezes, Estela Rainho, Cláudia Guerrero e Sessé.

A Rejane Ribeiro, Maria Teresa e Sônia Marcelino pelo apoio na correção e formatação deste trabalho.

Ao Henrique.

Talvez não tenhamos conseguido fazer o melhor. Mas lutamos para que o melhor fosse feito. Não somos o que deveríamos ser, não somos o que iremos ser, mas graças a Deus não somos o que éramos.

Martin Luther King

Resumo

Monografia apresentada ao curso de pós-graduação em Cultura e Arte Barroca que analisou o estilo artístico denominado Barroco Mineiro, movimento cultural caracterizado pelas inovações artísticas e sociais do século XVIII e classificado no século XX como patrimônio histórico e cultural do país. Apresenta como objetivos uma reflexão sobre o papel do estado brasileiro, seu discurso e sua prática, na introdução de uma política oficial de proteção do patrimônio através da criação do IPHAN e a construção do conceito de identidade nacional enquanto instrumento civilizatório da sociedade. Buscou ainda elucidar como alguns museus de caráter histórico e artístico em Minas Gerais, sob tutela do governo federal, apropriaram-se do período barroco para estabelecer a representação de uma nacionalidade. A pesquisa orientou-se sobre a indagação do papel pedagógico dessas instituições museológicas e suas relações com a educação, contextualizada entre leituras de fatos que se renovam a cada dia. Sendo um estudo descritivo, tem como principal conclusão que, o sentido da proteção do barroco mineiro como testemunho de significados e ações simbólicas, só se justifica em um contexto sócio-político de educação formal e informal da sociedade; dessa forma, permite o reconhecimento e a apropriação do patrimônio histórico, artístico e cultural de Minas Gerais como símbolo de uma civilização primordial na formação da identidade nacional.

Palavras-chave: Barroco Mineiro. Patrimônio Histórico. Preservação. Museus Históricos de Minas Gerais. Educação.

Abstract

Monography presented at the postgraduation course on Culture and Baroque Art that analyzed the artistic style called Mineiro Baroque, cultural movement characterized by artistic and social innovations in the 18th century and classified as historical and cultural heritage of the country in the 20th century. It aims to make a reflection on the role of the Brazilian government, its speech and its practice, in the introduction of an official policy of heritage protection through the creation of IPHAN and the construction of the concept of national identity as civilizing instrument of society. It also tried to elucidate how some museums of historical and artistic features in Minas Gerais state, under federal government custody, appropriated the baroque period in order to establish the representation of a nationality. The research was oriented on the questioning of the pedagogical role of these museological institutions and their relationships with education, in a context of facts which are renewed each day. Being a descriptive study, it has as main conclusion that, the sense of the protection of Mineiro Baroque as a witness of meanings and symbolic actions, is only justified in a socio-political context of formal and informal education of society; in doing so, it allows the recognition and appropriation of historical, artistic and cultural heritage of Minas Gerais state as symbol of a primordial civilization in the national identity.

Key words: Mineiro Baroque. Historical Heritage. Preservation. Historical Museums of Minas Gerais state. Education.

Sumário

Introdução.....	11
Capítulo 1: O Barroco Mineiro.....	17
1.1 Barroco: um recorte sobre o espectro.....	18
1.2 O Barroco Mineiro: originalidade e criatividade na construção da identidade nacional.....	19
1.3 Identidade Nacional: o Barroco Mineiro à luz do olhar Modernista.....	26
Capítulo 2: O Patrimônio Nacional.....	28
2.1 Evolução do conceito de patrimônio.....	29
2.2 O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN e a questão da identidade cultural.....	31
2.3 IPHAN: conceitos e práticas na inserção social.....	35
2.4 Algumas considerações sobre tombamento, legislação e sua importância.....	37
Capítulo 3: O Museu.....	42
3.1 <i>Mouseion</i> : memória do passado, lugar de futuro.....	43
3.2 Museu: breve história no Brasil.....	48
3.3 Museu: seu papel na construção da identidade nacional.....	51
Capítulo 4: A Educação.....	58
4.1 Educação e Identidade.....	59
4.2 O Barroco Mineiro sob o olhar museológico e educativo.....	61
4.3 Os museus mineiros e a sociedade civilizada.....	64
Conclusão.....	69
Referência Bibliográfica.....	74

Lista de Ilustrações

Ilustração 1: Vista de Igreja de São Francisco de Assis	
Ouro Preto, MG.....	24
Ilustração 2: Vista do forro da Igreja de São Francisco de Assis	
Ouro Preto, MG.....	24
Ilustração 3: Vista do Santuário Bom Jesus de Matosinhos	
Congonha do Campo, MG.....	25

Lista de Quadros

Quadro 1: As necessidades dos museus.....	54
Quadro 2: Principais visões sobre o espaço de identidade como função dos museus.....	55
Quadro 3: Museus históricos de Minas Gerais.....	65

Lista de Abreviaturas

- IBRAM : Instituto Brasileiro de Museus
- ICOM: Conselho Internacional de Museus
- IPHAN: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
- LDB: Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional
- SPHAN: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
- UNESCO: Organização Mundial das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

Introdução

Qualquer

**Qualquer tempo é tempo.
A hora mesma da morte
é hora de nascer.**

**Nenhum tempo é tempo
bastante para a ciência
de ver, rever.**

**Tempo, contratempo
anulam-se, mas o sonho
resta, de viver.**

(ANDRADE, Carlos Drummond de, 1979, p. 408)

Associado aos conflitos da alma e do corpo, o movimento artístico denominado Barroco surgiu como uma reação à estética classicista do Renascimento que era baseada na simetria da proporcionalidade e da contenção, racionalidade e equilíbrio formal. No aspecto intelectual e político foi uma manifestação contra a ascensão burguesa ocorrida durante a Renascença, sendo que nos países católicos, esta reação foi promovida pelo Concílio de Trento.

Nas artes, o Barroco primou sua estética na assimetria, no excesso, no expressivo e na dissolução dos limites das formas, tanto que, o próprio termo *barroco* pode ser definido como uma pérola de formato irregular. Esse gosto acentuado pela opulência de formas e materiais tornou-se um veículo perfeito para a Igreja Católica da Contra-Reforma e as monarquias absolutistas em ascensão expressarem visualmente seus ideais.

Na América Portuguesa, o Barroco chegou de forma híbrida, mesclando as referências da metrópole com características regionais de grupos culturais da colônia. Foi através dos padres jesuítas da Igreja Católica, que faziam parte da Companhia de Jesus, ordem religiosa fundada em 1534 por Inácio de Loiola, que o estilo se firmou no Brasil.

Em Minas Gerais, com a descoberta do ouro no final do século XVII, iniciou-se a intensa atividade de ocupação territorial que determinou, na região mineradora ao longo do século XVIII, características de um estilo próprio. Controlada por um poder político-administrativo colonial desordenado, que ora seguia cruelmente as ordens e leis da metrópole e ora se encontrava abandonada à própria sorte, Minas Gerais proporcionou ao Brasil uma expressão artística de modo singular e autônoma. Nota-se na expressão barroca, símbolos de liberdade, em plena fase de dominação e opressão.

Esse movimento sócio-cultural infringiu as regras trazidas pelos europeus e os artistas criaram soluções inusitadas. Praticamente houve, então, uma integração artística com um trabalho sistemático de equipes presentes nas associações,

experimentando materiais locais e suas corretas aplicações, em uma sociedade mais flexível e menos preconceituosa para com a participação de artistas mulatos e caboclos¹.

Como exemplo, as igrejas que foram construídas com duas torres cilíndricas nos flancos dos frontispícios e coroadas de abóbadas de pedra ou espaços ovalados em forma de decágonos irregulares, a decoração interior mostra a sinuosidade de pedras entalhadas e, também, a escultura e a pintura apresentam características singulares da região mineira, conforme apresenta Campos (1998, p.17):

Com originalidade, a pedra sabão foi introduzida na Capitania para decoração de frontispícios e interiores. Por ser macia, obediente ao entalhe, veio o nome pedra sabão. Nas primeiras décadas do XVIII, as fachadas eram lisas, sem enfeites. Em meados do século, nas cimalthas, cornijas, enquadramentos dos vãos e nicho central já se empregava a pedra. No último quartel do XVIII, surgiram em frontispícios curvilíneos, trabalhos ricos em motivos ornamentais; portadas como blocos escultóricos, tarjas, medalhões e molduras com formatos caprichosos.

A ocorrência híbrida cultural se deve ao fato de que, nessa região a população era composta de mestiços, a mistura racial entre estrangeiros desde os tempos das primeiras colônias, e que Baldo (2010, p.3) entende como “assimilação cultural” que “acontece entre povos de raças diferentes que convivem em um mesmo espaço geográfico e/ou unidade política” e que gera um “mestiçamento moral”. A autora refere-se, ainda, ao “genuíno brasileiro” — o mestiço — citando a definição de Castello *apud* Baldo (2010, p.3) para dizer que o termo mestiço não se refere somente ao mestiço fisiológico — o mulato. Refere-se a “todos os filhos da colônia, todos os crioulos, que o eram num sentido lato; porquanto, ainda que nascessem de raças puras, o eram no sentido moral”.

Foi por meio de uma concepção local que o chamado Barroco Mineiro, erigido e vencido pelas forças da natureza modernizadora, ao longo dos tempos, consagrou-se no século XX como uma das identidades nacionais².

¹ Sobre o assunto ver: Salles, Fritz Teixeira de. *Associações religiosas no ciclo do ouro*: introdução ao estudo do comportamento social da Irmandade de Minas no século XVIII. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

² Entre tantas visões, o Brasil vem se redescobrimdo pelas múltiplas identidades nacionais existentes em suas características regionais – o índio, o negro, o nordestino, o sulista; a literatura, a música, a

Este estudo, ao focar o barroco mineiro como identidade cultural, pretende ponderar a definição de patrimônio histórico, artístico e cultural no Brasil enquanto afirmação de nacionalidade; analisar os discursos das políticas institucionais de proteção ao barroco mineiro e a conceituação de originalidade e, ainda, elucidar sobre o papel dos museus históricos e artísticos federais em Minas Gerais, guardiões de acervos barrocos, no desenvolvimento de políticas educacionais dentro do processo civilizatório da nação brasileira.

Pode-se compreender que uma nação é herança permanente dos antepassados, seja na língua, nos hábitos e costumes, nas músicas, na morada, na religião e na política. A origem da palavra Patrimônio vem do latim *patrimonium* e traz no seu significado uma estreita relação com a ideia de herança, algo herdado do passado, do pai, algo a ser deixado ou transmitido para as futuras gerações. O homem sempre terá sua identidade formada pelo seu patrimônio, pela sua herança social, assim como a sociedade terá sua identidade formada pelo seu patrimônio histórico, artístico, cultural e natural.

O termo *identidade* é conceituado como o “conjunto de características e circunstâncias que distinguem uma pessoa ou uma coisa e graças às quais é possível individualizá-la” (HOUAISS, 2002). Já o termo *nacional* tem um significado de algo que é relativo à nação, que é próprio de uma nação ou que a caracteriza e que a distingue das demais. Tais termos podem ser aplicados ao barroco mineiro devido às suas principais características e aos elementos visíveis da criação artística local.

Um museu, em sua proposta primária, desenvolve ações de recolher, conservar, pesquisar, difundir e valorizar de diversas maneiras um conjunto de bens de valor cultural ou ambiental. Por isso, é definido pelo Conselho Internacional de Museus – ICOM (1956), como:

arquitetura e muitas outras. Sobre o assunto ver: RIBEIRO (2006); CHAUI (2001, p.6); HOLANDA (1995, p. 46-47); ANDRADE (1981, p.61)

Museu é um estabelecimento de caráter permanente, administrado para interesse geral, com a finalidade de conservar, estudar, valorizar de diversas maneiras o conjunto de elementos de valor cultural: coleções de objetos artísticos, históricos, científicos e técnicos, jardins botânicos, zoológicos e aquários.

Definição aprovada pela 20ª Assembléia Geral do ICOM. Barcelona, Espanha, 6 de julho de 2001:

Instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe os testemunhos materiais do homem e de seu entorno, para educação e deleite da sociedade.

Além das instituições designadas como “Museus”, se considerarão incluídas nesta definição:

- Os sítios e monumentos naturais, arqueológicos e etnográfico;
- Os sítios e monumentos históricos de caráter museológico, que adquirem, conservam e difundem a prova material dos povos e de seu entorno;
- As instituições que conservam coleções e exibem exemplares vivos de vegetais e animais – como os jardins zoológicos, botânicos, aquários e vivários;
- Os centros de ciência e planetários;
- As galerias de exposição não comerciais;
- Os institutos de conservação e galerias de exposição, que dependam de bibliotecas e centros arquivísticos;
- Os parques naturais;
- As organizações internacionais, nacionais, regionais e locais de museus;
- Os ministérios ou as administrações sem fins lucrativos, que realizem atividades de pesquisa, educação, formação, documentação e de outro tipo, relacionadas aos museus e à museologia;
- Os centros culturais e demais entidades que facilitem a conservação e a continuação e gestão de bens patrimoniais, materiais ou imateriais;
- Qualquer outra instituição que reúna algumas ou todas as características do museu, ou que ofereça aos museus e aos profissionais de museus os meios para realizar pesquisas nos campos da Museologia, da Educação ou da Formação.

No mesmo contexto, o ICOM define a museologia como sendo a ciência dos museus, com a finalidade de estudar a história, o papel na sociedade, os sistemas específicos de investigação, de conservação, de educação e de organização, as relações entre o entorno físico bem como suas tipologias.

Diante dessas considerações, a orientação deste estudo está focada no Barroco Mineiro ícone da identidade do país, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN e pelos museus em Minas Gerais, questionando o papel desempenhado por essas instituições, enquanto guardiãs desse acervo, dentro do processo civilizatório da sociedade.

Assim, o objetivo geral desse trabalho é apresentar o barroco mineiro, contextualizar a criação do IPHAN e sua legislação, além de ressaltar a importância dos museus no processo de educação da sociedade, bem como, compreender seu significado como elemento constitutivo da identidade nacional.

Justifica-se este trabalho pela relevância dos temas aqui propostos sendo eles: barroco mineiro, identidade cultural, patrimônio nacional, museus e educação, diante da constante busca das características do Patrimônio Nacional Brasileiro como meio para formalizar uma identidade plural para a sociedade, na qual tais termos se completam. Sabe-se que o tema herança ou conjunto de valores sociais não é novo, mas vem agregando diversas áreas de pesquisas e se tornando cada vez mais interdisciplinar. As posturas e definições de apropriação do patrimônio, das formas de observações, de identificações e proteções vêm sendo fruto de debates e condutoras do processo de fortalecimento do conceito de patrimônio histórico e artístico nacional como forma de civilizar e garantir o desenvolvimento da nação, projetando o futuro com base nas raízes do passado, por meio da educação formal e informal.

Não se pretende que as considerações aqui apresentadas sejam solidificadas ou tomadas como definitivas, pretende-se apenas que se tornem campos reflexivos e embasamento teórico para outras pesquisas que tenham a mesma linha de pensamento.

Como procedimento metodológico para alcançar os objetivos propostos, foi escolhida uma literatura especializada (pesquisa bibliográfica) em história, arquitetura, história da arte, museologia, educação e artigos científicos relacionados. Além dos livros, fazem parte desta pesquisa as publicações periódicas (jornais, revistas) e os impressos diversos, bem como a Internet (GIL, 2002).

Capítulo 1: O Barroco Mineiro

O VÔO SOBRE AS IGREJAS

Vamos até a Matriz de Antônio Dias
onde repousa, pó sem esperança, pó sem lembrança, o Aleijadinho.
Vamos subindo em procissão a lenta ladeira.
Padres e anjos, santos e bispos nos acompanham
e tornam mais rica, tornam mais grave a romaria de assombração.

Este mulato de gênio
lavou na pedra-sabão
todos os nossos pecados,
as nossas luxúrias todas,
e esse tropel de desejos,
essa ânsia de ir para o céu
e de pecar mais na terra;
este mulato de gênio
subiu nas asas da fama,
teve dinheiro, mulher,
escravo, comida farta,
teve também escorbuto
e morreu sem consolação.

Era uma vez um Aleijadinho,
não tinha dedo, não tinha mão,
raiva e cinzel, lá isso tinha,
era uma vez um Aleijadinho,
era uma vez muitas igrejas
com muitos paraísos e muitos infernos,
era uma vez São João, Ouro Preto,
Mariana, Sabará, Congonhas,
era uma vez muitas cidades
e o Aleijadinho era uma vez.

(ANDRADE, Carlos Drummond de, 1979, p. 275)

1.1 Barroco: um recorte sobre o espectro

A palavra *barrôco* vem do grego *baros* e foi usada na Idade Média para designar um silogismo incorreto; na Renascença e nos séculos XVI e XVII, de acordo com Cavalcanti (1978, p. 34), para indicar “pensamentos e idéias contorcidos ou bizarros, sem clareza, distantes da lógica e da própria realidade dos fatos”. Essa palavra ainda poderia ter vindo segundo o autor, do português *barroco* ou do espanhol *barrueco*, utilizada pelos joalheiros da Renascença para designar pérolas de esfericidades irregulares ou imperfeitas.

O período denominado *Barroco* foi caracterizado pelas manifestações sociais de uma época tumultuada da humanidade, marcado por uma forte expressão de sensibilidade coletiva, representada pela contraposição de correntes artísticas, filosóficas, religiosas, políticas e econômicas.

A arte barroca³ originou-se na Itália no século XVII, mas não tardou a irradiar-se por outros países da Europa e a chegar também ao continente americano, trazida pelos colonizadores portugueses e espanhóis. O conceito rompeu o equilíbrio entre o sentimento e a razão ou entre a arte e a ciência, que os artistas da Renascença procuraram realizar de forma muito consciente; sobrepondo a emoção ao racionalismo da arte renascentista.

Com as suas principais características, o estilo retratou uma época de conflitos, relacionando as forças opostas do emocional sobre o racional, para impressionar os sentidos do observador, com seus efeitos decorativos e visuais, através de curvas, contracurvas, colunas retorcidas, entrelaçamento entre a arquitetura e a escultura, violentos contrastes de luz e sombra, pintura com efeitos ilusionistas dada à aparência de profundidade desejada.

No Brasil, o barroco foi contemporâneo aos primeiros períodos da colonização e teve vinculação direta com os moldes europeus, uma vez que a cultura da época era o

³ Sobre o assunto ver: BAZIN (1956); CAMPOS (1998); ÁVILA (1984).

reflexo da civilização portuguesa e de sua arte. Em Minas Gerais, possivelmente em razão de seu isolamento territorial, a colonização foi tardia e não aconteceu a proximidade da arte importada, encontrada no barroco litorâneo brasileiro.

1.2 O Barroco Mineiro: originalidade e criatividade na construção da identidade nacional

O descobrimento do ouro em Minas Gerais na última década do século XVII e primeira metade do século XVIII marcou com o esplendor da fase áurea, as manifestações artísticas e culturais. Estas manifestações denominaram-se *Barroco Mineiro*, fenômeno cultural que se concretizou graças à concorrência e à concomitância de uma série de fatores que lhe deram características próprias, conferindo-lhe a condição de uma cultura elaborada e completa cuja função era tipicamente social, conforme assinala Campos (2006, p. 60-61). Este fenômeno atingiu a literatura, a música, a política; e sua difusão foi tão ampla que se convencionou chamar de Barroco Mineiro não apenas a produção inventiva e artística, mas a um estilo de vida, abrangendo todas as atividades sócio-culturais. Foi valorizado pelo fato indiscutível de representar uma sociedade que floresceu com a brutalidade da exploração do ouro que brotava da terra. A extraordinária vitalidade artística projetada além dos séculos, pela alta qualidade e variedade de suas autênticas e regionalistas criações, testemunhou o comportamento mineiro nesse momento artístico nacional. A dinâmica da cultura e das artes em Minas suplantou o declínio da mineração, as transformações filosóficas e políticas do século XIX e atingiu a sua consagração como Patrimônio Histórico da Humanidade no século XX.

O Barroco Mineiro foi definido como a arte de persuadir pela exuberância e apelo às emoções dos sentimentos. Tornou-se autônomo, vitalizando a criação artística caracterizada por um comportamento expressionista e identificando-se com a complexa vivência da sociedade mineradora colonial e a vocação revolucionária de sua gente. Foi original, uma vez que a mão de obra era genuína, feita por artistas autodidatas, mulatos e domiciliados em regiões isoladas, utilizando matéria-prima local como a pedra-sabão e a madeira. Seu estilo promoveu o despertar da

manifestação estilística dando-lhe uma fisionomia própria, o que vale dizer: um estilo de vida estratificado na arte. Assim, ultrapassou os limites artísticos, passando a significar uma mentalidade ou um comportamento combativo de um povo que lutou pela sua liberdade, visto que, a exploração do ouro gerou contradições sociais, econômicas, políticas e, conseqüentemente, artísticas.

Os valores emocionais prevaleceram sobre o intelecto e dominaram as exigências racionais, os elementos sensoriais manifestaram-se nas obras de arte e o individualismo tornou-se forte característica das artes e dos ofícios. Na fusão desses elementos significativos, a inspiração barroca foi constante e caracterizada como um estilo pretensioso, autóctone e nacionalista.

Segundo Ávila (1994, p. 64) “[...] o Barroco já não representará então apenas um estilo artístico, mas uma sistematização de gosto que se reflita em todo um estilo de vida, um estilo, portanto global de cultura e de época [...]”.

O barroco mineiro teve uma função social que o caracterizou no desenrolar do século XVIII e as suas principais orientações foram a doutrina cristã católica e a ideologia política adotada em contraposição ao absolutismo real.

Os jesuítas foram os principais disseminadores do barroco no Brasil, uma vez que eram os responsáveis pela educação e pela instrução da cultura clássica na Capitania de Minas Gerais até 1759, quando findaram suas atividades determinadas pela política do Marquês de Pombal. Sabe-se que esses religiosos alfabetizavam e ensinavam dentro dos moldes da teologia e filosofia escolástica do Colégio de Coimbra. No entanto, o barroco brasileiro, transplantado da Europa pelos jesuítas e mais precisamente o barroco mineiro, chega apurado com uma espontaneidade popular, brotada das mitologias naturalistas e dos ritos pagãos inseridos na liturgia católica brasileira pelos africanos. E, assim, por transmitir uma mensagem popular tem, em sua época de apogeu, características marcantes nas regiões mineradoras⁴.

⁴ Sobre o assunto ver: SODRÉ (1994); CARRATO (1968); CARNAXIDE (1979).

Após a expulsão dos jesuítas, as atividades artísticas e sociais passaram a ser administradas por Ordens Terceiras e Irmandades: Associações de leigos que atuaram junto à Igreja, tentando substituir as Ordens Monásticas ausentes, em decorrência da proibição expressa vinda da Metrópole. Mesmo assim, os princípios já inseridos pelos jesuítas na sociedade colonial deram resultados gigantescos no eclodir e na afirmação do barroco mineiro.

Não se pode deixar de abordar algumas considerações sobre a contribuição da mestiçagem na criação artística em Minas Gerais do século XVIII, pois foi ela que selou a arte mineira; ou seja, a mesclagem dos elementos populares nas suas mais diversas formas de manifestação. Assim, hábitos, crenças e costumes autóctones e portugueses se misturaram à origem africana da população negra, originando o sincretismo. Os africanos davam nomes de santos católicos aos seus orixás para escapar da repressão dos brancos no regime escravocrata e, dessa forma, não abdicavam de suas crenças originárias. Inseriam na produção artística local referências de suas raízes, deixando marcas próprias de uma civilização.

Ávila (1980, p. 6) evidencia no barroco mineiro o fato de que no Brasil, a constante convivência entre povos distintos gerou um fenômeno múltiplo, plural e sincrético no sentido lato do termo.

[...] em Minas o seio da nacionalidade: ‘para nós, brasileiros, falar do barroco é falar de nossa própria origem cultural, de nossa própria formação histórica, das raízes de nossa maneira própria e íntima de ver, de sentir, de exprimir uma peculiar experiência do real que a arte só faz transfundir e sublimar’. Não nego a questão destas raízes, mas sua apropriação se é o tônus barroco que está na origem da identidade nacional (o que vai de conformidade com a formação dos Estados Nacionais durante o período), é a sua apropriação enquanto estilo, enquanto traço pessoal, atravessando o que ele chama de civilização ouro, que ao ser ficcionalizada *a posteriori* vai ‘inventar’ a *imago* brasileira, também no traço de uma *hybris* racial na figura do ‘mulato genial’ Aleijadinho, seria o primeiro a deglutir uma arte estrangeira e a implantando segundo um novo modelo adequado ao seu local.

Na evolução do pensamento sobre a cultura nacional brasileira, Baldo (2010, p. 4) apresenta importantes considerações ao dizer que a maioria dos estudiosos baseava-

se nas teorias evolucionistas e no conceito de superioridade branca e inferioridade negra:

Oliveira Viana, por exemplo, distinguia a população em arianos e plebeus e considerava apenas o mestiço (nunca o negro), capaz de, quando muito, imitar o ‘ariano’, isto por possuir uma parte de sangue branco. Até mesmo o médico Artur Ramos, pesquisador da cultura africana, embora discordasse da ‘doutrina racial dos brancos’ e se preocupasse em descrever o sofrimento do negro brasileiro, acaba por se aproximar do pensamento da época, ao concluir que, apesar de a raça negra não ser ‘inferior’, seria culturalmente atrasada e, em consequência disso, a cultura brasileira — que sofria interferência da africana — seria também inferior às civilizadas.

No entanto outros estudiosos na década de 1930, como Gilberto Freire, Paulo Prado e Sérgio Buarque de Holanda analisaram as condições históricas e psicológicas da “consciência nacional”. Transpostas nas palavras de Baldo (2010, p. 4):

Essa abordagem psicológica lhe permitiu compreender algumas características próprias da cultura brasileira como fruto do mestiçamento, como, por exemplo, a “bondade” do brasileiro, herdada da “ama-de-leite” ou ainda a “alegria”, “outra influência psicológica do negro”, que teria contribuído para equilibrar as inclinações do brasileiro para a “tristeza e a melancolia” herdadas dos portugueses e índios. Nota-se, aqui, mais uma referência ao brasileiro como um povo triste, embora em Gilberto Freire essa característica apareça compensada pela herança genética da “alegria” natural da raça negra que, sob seu ponto de vista, exerceu uma grande influência na vida familiar do brasileiro.

O país, então, se fez mestiço, com a complexidade e a multiplicidade de características que são resultado da convivência, num mesmo espaço, de culturas e etnias tão distintas; e a estética do barroco culminou na naturalização destes elementos nacionais. O barroco mineiro nasceu mestiço retratando seus criadores: negros, brancos, índios, brasileiros e portugueses.

Barroco era, sem dúvida, o ambiente, a paisagem urbana, a arquitetura, a esculturas marcadas por Antônio Francisco Lisboa, O Aleijadinho (Ouro Preto, 1730 ou 1738 – 1814), as cores da pintura de Manoel da Costa Ataíde, o célebre Mestre Ataíde (Mariana-MG, 1762-1830), a grandeza da sociedade colonial seduzida pelo ouro, as teatrais festas religiosas, a pompa das cerimônias exaltadas pela música criando atmosfera circunstancial do ritual católico e, enfim, a exuberância de detalhes típicos de Minas Gerais.

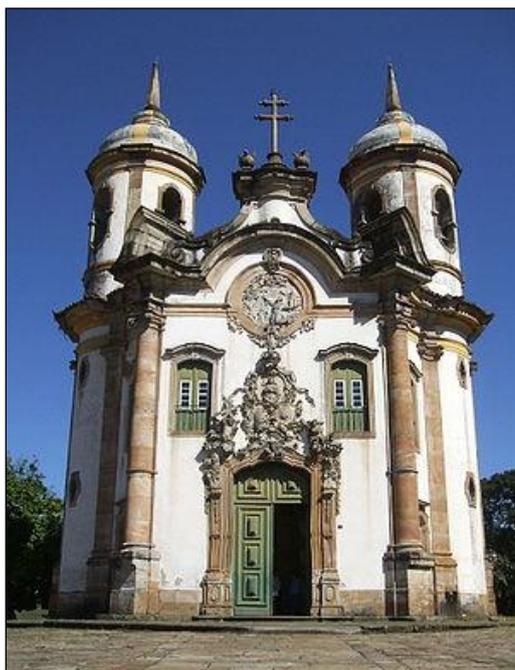
De acordo com a opinião de Mucci (2007, p.32-40), o poeta modernista Mário de Andrade, em seu livro “Macunaíma (1928)”, diz que “Aleijadinho inventou, genialmente, a forma da arte brasileira, vazada na alquimia do sangue indígena, nativo, com a seiva africana, escrava, e com a verve do português, colonizador”.

O reconhecimento de Aleijadinho enquanto produtor de uma arte própria, magnífica, grandiosa e teatral frente aos grandes mestres europeus veio através do francês Germain Bazin, conservador do Museu do Louvre, em Paris. O conservador-pesquisador propagou pelo mundo a *grande arte* escondida no interior das Minas Gerais em suas publicações *A arquitetura religiosa barroca no Brasil* (1956) e *Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil* (1963).

Segundo Telles (1980, p.236) existem elementos importantes para a originalidade da edificação sacra mineira: a criação de pontos e arestas de contenção, nas plantas, nos alçados e nos espaços internos, com a conjugação de curvas e de retas ou de planos.

[...] a organização das frontarias tendo como centro de composição a portada esculpida em pedra-sabão; portadas que se constituem, visualmente, em núcleo, de onde derivam os demais elementos: pilastras, colunas, cimbalhas, frontão, e para a qual eles convergem. Essas portadas, por outro lado, mostram-se plasticamente dinâmicas, fortes, enquanto que, na realidade, são constituídas de elementos opostos às paredes de alvenaria caiadas de branco, ao gosto do rococó.

A edificação da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, é considerada uma das obras-primas de Aleijadinho, que foi incumbido do projeto arquitetônico, do risco da portada, dos elementos ornamentais e da execução das peças esculturais da igreja. A parceria com Mestre Ataíde, cujas pinturas estão no interior do monumento, tornou essa Capela um exemplo completo do barroco mineiro. O teto da igreja representa a Assunção de Nossa Senhora, circundada de anjinhos músicos, todos mestiços substituindo os rosados querubins dos modelos tradicionais europeus.



Igreja de São Francisco de Assis
Ouro Preto

Projeto arquitetônico, risco da portada e elementos ornamentais de Antônio Francisco Lisboa – O Aleijadinho.
Fonte: <http://www.ouropreto.com.br>



Igreja de São Francisco de Assis
Ouro Preto

Pintura do forro
Manoel da Costa Ataíde – Mestre Ataíde
Fonte: <http://www.ouropreto.com.br>

A Obra foi realizada entre 1800 e 1809 e devido ao formato especial da abóbada da igreja, de grande amplitude e dotada de chanfros laterais que geram maior altura, a pintura sobressai em suas características barrocas de composição assimétrica, monumental, com acentuado contraste de claro-escuro, expressão dos sentimentos; recursos que visavam intensificar a sensação de profundidade.

Em Congonhas do Campo, outro espetáculo da arte de Aleijadinho, que segundo Mucci (2007, p.35):

Num percurso de apenas duzentos metros, em linha reta, encontra-se “o mais esplêndido conjunto de arte barroca do mundo”, concentrando, no “sacro monte”, 78 esculturas (66 imagens de cedro-rosa dos Passos da Paixão, e 12 Profetas de pedra-sabão azulada). As capelas ou oratórios, com os personagens em tamanho natural, teatralizam a última ceia, a agonia no horto, a prisão de Cristo, sua flagelação e coroação de espinhos, sua subida ao calvário e, finalmente, a crucificação.

Um dos pilares do Modernismo nacional, Oswald de Andrade (José Oswald de Sousa Andrade, São Paulo, 1890-1954), compôs este poema, que celebra o conjunto barroco de Congonhas:

*No anfiteatro das montanhas
os profetas do Aleijadinho*

*monumentalizam a paisagem.
As cúpulas brancas dos Passos
e os cocares revirados das palmeiras
são degraus da arte do meu país
onde ninguém subiu mais.*

*Bíblia de pedra-sabão
banhada no ouro das Minas.*



Santuário Basílica do Senhor Bom Jesus de Matosinhos
Congonhas do Campo
Fonte: [www..twuturismo.com.br](http://www.twuturismo.com.br)

As obras-primas de Aleijadinho, Mestre Ataíde e seus contemporâneos estão espalhadas em Minas Gerais pelas cidades de Ouro Preto, Mariana, Tiradentes, São João Del Rei, Prados, Congonhas, Sabará e regiões adjacentes. Diamantina, Conceição do Mato Dentro e Serro Frio conheceram o barroco tardio, fora da influência do Aleijadinho; aí foi dada maior ênfase à pintura do que a talha.

Os exemplos, aqui citados, servem para esclarecer que o barroco mineiro dá forma a uma larga porção da identidade e do passado nacional, fundamentados nessa arte pioneira como “uma verdadeira nação brasileira” – uma etnia mestiça e miscigenada. Tanto Aleijadinho quanto o Mestre Ataíde colaboraram fortemente para a herança artística, a exposição de tradições através da arquitetura, escultura e pintura em obras que hoje são denominadas de Patrimônio da Humanidade.

Em estudos recentes, a autora Grammont (2008) parte de algumas possíveis contradições existentes nas documentações e biografias sobre Aleijadinho para sustentar a argumentação de que o artista não ter sido o genial feitor do barroco brasileiro, e que sua obra pode não ter sido tão extensa como indica a enorme quantidade de peças que lhe são atribuídas. Fazemos a ressalva para a importante contribuição do estudo, porém, não foi objeto de análise para o desenvolvimento desse trabalho, por fugir aos objetivos aqui propostos.

1.3 Identidade Nacional: o Barroco Mineiro à luz do olhar Modernista

Visto como signo da expressão estética da identidade nacional brasileira, o barroco mineiro foi ícone de maior relevância em políticas públicas na defesa dos bens considerados patrimoniais no século XX. Gonçalves (1996, p. 70) faz referência ao chamado *redescobrimento* do Brasil pelo movimento modernista de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Godofredo Silva Telles, René Thiollier, Tarsila do Amaral e pelo francês Blaise Cendrars, após a famosa viagem nas cidades coloniais mineiras na Semana Santa de 1924, quando o barroco mineiro foi:

‘redescoberto’ por intelectuais ‘modernistas’ em busca de uma arte e uma cultura brasileira autêntica. Historiadores do ‘movimento modernista’ no Brasil usualmente referem-se à viagem cultural realizada por Mário de Andrade e outros intelectuais ao Estado de Minas Gerais para visitar o que veio mais tarde a ser conhecido como as ‘cidades históricas de Minas’.

Para Ávila (1966, n.º1):

Foi o espírito da Semana de Arte Moderna de 1922, despertando a consciência nacional para os seus autênticos e permanentes valores, que propiciou o reexame crítico da arte setecentista mineira, encarando-a como a expressão mais genuína de um barroco de concepção brasileira.

Simão *apud* Meira (2010. p. 5) refere-se à contribuição que a arte barroca mineira, por sua feição genuinamente brasileira, deu ao Brasil no sentido de nacionalidade por meio da identificação do seu passado, valorização de suas raízes e reconhecimento de sua identidade:

Para os modernistas nacionais, o Brasil adentraria o mundo moderno através da busca de sua identidade própria e civilizando-se, ‘Ser

Brasileiro' significava 'ser moderno' e isto implicava entender o próprio Brasil, buscar sua história e suas raízes.

Os modernistas viajantes encontraram nas cidades mineiras esquecidas peculiaridades que distinguiria o Brasil do resto do mundo. Houve destaque para dois fatores: pelo momento histórico – período colonial, e pela dimensão simbólica – distinção social, sofisticação, passado e raiz cultural popular. A arte plástica colonial mineira foi acrescida pelos estudos sobre a música barroca, pela literatura dos árcades mineiros e pelas facetas administrativas seja, intelectual, econômica, eclesiástica ou política. Como afirma Motta *apud* Meira (2010.p. 5):

O processo de escolha do que passou a ser considerado patrimônio nacional teve alguns marcos emblemáticos. Minas Gerais foi identificada como o berço da civilização brasileira e o barroco mineiro, descoberto pelos modernistas, adquiriu valor estético e se tornou uma unanimidade nacional. O barroco mineiro passou a dominar o imaginário e as referências do patrimônio nacional – fato que se observa até hoje nas representações sobre o tema, e Ouro Preto foi o seu território mais importante. “Esvaziada economicamente, a cidade foi usada como matéria-prima para um laboratório de nacionalidade de inspiração modernista, deixando as populações que lá moravam subordinadas a esta visão idealizada.

A consolidação do pensamento acerca do patrimônio histórico e artístico nacional deu-se por meio da identificação, pelos modernistas, do grande acervo de arte barroca de Minas. O papel primordial dos modernistas foi apresentar o Barroco Mineiro à nação, não somente para revelar as riquezas artísticas nacionais desconhecidas da maior parte dos brasileiros, mas também para, efetivamente, constituir essa materialidade.

Assim, pode-se constatar que o Movimento Modernista, atuou no sentido de redescobrir a nação a partir de novos princípios, da criação simbólica, da valorização estética e de um encontro da tradição com o contemporâneo; e de forma sensível e sensata, conseguiram atribuir ao Barroco Mineiro a representação da identidade nacional com uma imagem legítima, autorizada e institucionalizada enquanto arte nacional.

Capítulo 2: O Patrimônio Nacional

DISCURSO

Eternidade:
os morituros te saúdam.

Valeu a pena farejar-te
na traça dos livros
e nos chamados instantes inesquecíveis.

Agônico
em êxtase
em pânico
em paz
o mundo-de-cada-um dilata-se até as lindes
do acabamento perfeito.

Eternidade:
existe a palavra,
deixa-se possuir, na treva tensa.

Incomunicável
O que deciframos de ti
e nem a nós mesmos confessamos.

Teu sorriso não era de fraude.
Não cintilas como é costumes dos astros.
Não és responsável pelo que bordam em tua corola
os passageiros da presiganga.

Eternidade,
os morituros te beijaram.

2.1 Evolução do conceito de patrimônio

Patrimônio é o termo utilizado para atribuir significados a determinados bens; está associado ao pensamento de nacionalidade quando faz referências aos conceitos de valores sociais e identidade cultural, intrínsecos aos bens materiais ou imateriais, para usufruto da sociedade. Dentro da concepção do antigo, de acordo como Meira (2010, p. 1) “tanto a história quanto o patrimônio, no senso comum, se relacionam e tiveram momentos importantes”, a exemplos dos ícones emblemáticos da Grécia Antiga, do Renascimento, e tantos outros na história.

Sapiezinskas *apud* Gonçalves (2003, p.22), abordando sobre o termo patrimônio, classifica-o como categoria de pensamento e sustenta que o conceito da palavra é inerente à história desde o período clássico:

Não é simplesmente uma invenção moderna. Está presente no mundo clássico e na Idade Média, sendo que a modernidade ocidental apenas impõe os contornos semânticos específicos que, assumidos por ela, podemos dizer que a categoria ‘patrimônio’ também se faz presente nas sociedades tribais.

A eminência do termo patrimônio na sociedade moderna está fortemente associada à materialidade do bem tangível – cidades, monumentos, prédios e objetos. Porém, em estudos contemporâneos foram introduzidos os conceitos do bem intangível para também abarcar o patrimônio imaterial como os lugares, as festas, as crenças, os alimentos e outras características marcantes de uma cultura regionalista autônoma. Portanto, supõe-se que falar em patrimônio significa materializá-lo, seja no tangível ou intangível.

No Renascimento surge a palavra *Antiguidade*, conceito hermenêutico para designar os temas históricos que não tinham relações apenas com os fatos políticos, mas com os resquícios da cultura material deixados pelo homem. Os remanescentes da civilização romana tornaram-se exemplos consagrados de antiguidades e foram classificados como os primórdios da arqueologia.

As noções de valor histórico e artístico levaram à evolução do significado de *Patrimônio Histórico* para o de *Monumento Histórico*, consagrado pela Revolução

Francesa que forjou a aceitação dos princípios de defesa da identidade nacional. A partir deste novo conceito, a proteção do patrimônio passou a ser responsabilidade do poder público, para a qual os governantes tinham o compromisso de desenvolver políticas preservacionistas, tornando o *bem público* um instrumento relevante para o processo civilizatório da nação. Como relata Meira (2010, p.2):

A percepção do passado como herança coletiva ‘dava validade ao presente e o exaltava (...) e intensificou o interesse por salvar relíquias e restaurar monumentos como emblema da identidade, da continuidade e das aspirações comunitárias’. Pela primeira vez, as antiguidades foram consideradas como um bem coletivo de interesse de uma nação, e passaram a ser objeto de políticas públicas – oficiais e centralizadas. Para diferenciar as antiguidades nacionais das obras da Antiguidade Clássica, foi-lhes atribuída a designação de monumentos nacionais.

Sobre o termo *Monumento Histórico* deve-se ainda citar algumas considerações importantes. Afirma-se que no século XIX, com a ruptura traumática na vida humana gerada pelo modo de produção na era industrial, principalmente sobre as noções de tempo e espaço, a busca e a valorização das origens tornaram-se imprescindíveis para a sociedade. Como exemplo cita-se o ano de 1830 em que foi instituído na França a Inspeção dos Monumentos Históricos e criado o Museu de Versalhes cuja missão era a proteção dos monumentos históricos franceses.

Diante dessa abordagem da evolução dos conceitos do termo Patrimônio, Antiguidade e Monumento, Meira (2010, p. 3) ressalta sobre o importante papel das políticas oficiais que definem o que deve ser elevado à categoria de patrimônio cultural nacional, dizendo que “atuando no nível do imaginário e destacando elementos constitutivos referenciais no desenvolvimento da sociedade”. A proteção do patrimônio nacional é entendida como dever do Estado e estabelecida como uma política cultural capaz de civilizar e formular uma identidade oficial com grande poder de coesão social; já que, não há desenvolvimento cultural e social sem o passado e sem o embasamento em experiências já realizadas. Portanto, o patrimônio cultural necessita ser compreendido pela sociedade como um elemento dinâmico, em constante movimento e fundamental para todo o processo civilizatório.

2.2 O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN e a questão da identidade cultural

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, órgão vinculado ao Ministério da Cultura foi institucionalizado no Brasil durante o governo de Getúlio Vargas, em 1937, através da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN. Mas até então, como embrião do SPHAN, na década de 1920, era o Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro que se ocupava da fiscalização dos monumentos e objetos históricos, coordenando a Inspetoria dos Monumentos Nacionais.

Antecedendo o ano de criação do SPHAN, em 1936, o poeta Mário de Andrade a pedido do Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, apresentou um anteprojeto para criação de um instituto de proteção ao patrimônio. Segundo este anteprojeto, o órgão deveria se incumbir da preservação do patrimônio nacional, compreendendo os bens arqueológicos, ameríndios, populares, históricos e as manifestações de arte erudita e aplicada. Baseava-se em uma visão de que a nação era capaz e necessitava de nomear como patrimônio nacional as diversidades culturais regionais e propunha associar heranças monumentais e a conservação dos bens culturais edificados que, de acordo com Meira (2010, p. 3), eram “capazes de exaltar a nacionalidade, de simbolizar um passado sem conflitos, de expressar união, harmonia e grandeza”. A proposta do poeta modernista de incluir o tratamento e a proteção da diversidade cultural nacional, de elencar as expressões populares em um amplo contexto de cultura material e imaterial não foi adotada por causa do conceito de proteção do patrimônio *pedra e cal* defendida por arquitetos e pela política autoritária vigente. Porém, a proposta foi fundamental para a formulação da criação do instituto.

A direção geral e as primeiras ações do SPHAN couberam ao advogado mineiro Rodrigo Mello Franco de Andrade, que por mais de três décadas permaneceu à frente do órgão. A instituição tinha como diretrizes o gerenciamento da proteção dos bens

culturais através das ações de: identificar, proteger, documentar, preservar, divulgar e fiscalizar os bens culturais brasileiros.

O SPHAN nasceu com o compromisso de operacionalizar e forjar o desenvolvimento da política cultural do país segundo a definição de uma identidade nacional unificadora e suprema. Surgiu com um conjunto de leis em defesa do patrimônio em busca da preservação dos remanescentes da civilização brasileira encontrados nos bens arqueológicos e etnográficos e, também, deu ênfase à proteção dos monumentos artísticos, móveis e imóveis, enquanto sinônimo de originalidade, de beleza e de referência tipicamente nacional.

Com o Decreto- lei n.º25 de 30 de novembro de 1937, organizou-se o SPHAN e definiu-se o patrimônio cultural brasileiro:

Art. 1º - Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, que por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, que por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.

Nesse mesmo contexto de proteção do patrimônio foram incluídos os monumentos naturais, sítios e paisagens que tenham sido oferecidos pela natureza ou gerenciados pela transformação humana. Pretendia-se, com isto, segundo o pensamento de institucionalização do patrimônio, salvaguardar de forma sistemática, com base em uma ampla visão cultural e política, os símbolos e as marcas da identidade nacional de um extenso país.

A política vigente no Brasil na década de 1930, conduzia o país com base em uma retórica sobre valores sociais e processos de estímulos ao fortalecimento e à independência cultural; assim, o governo federal utilizou das *ações simbólicas* para a criação do instituto. O discurso de proteção ao patrimônio cultural brasileiro foi elaborado tendo como temas as narrativas de *heroísmo*, *memória* e *identidade* levando-se, assim, à fundamentação de uma política oficial e à construção do sentimento de autoestima e de cidadania. O SPHAN utilizou então das tradições

materializadas associadas a um discurso de identificação e apropriação do passado para projetar um futuro civilizado.

Gonçalves (1996, p. 11) destaca sobre a participação dos intelectuais modernistas, denominados como os *intelectuais do patrimônio*, no processo conceitual da construção das narrativas sobre o patrimônio cultural no Brasil. Entre seus integrantes estavam arquitetos, diretores de museus, escritores, artistas, historiadores, colecionadores e antropólogos. E o autor completa “Trata-se de uma posição de bastante prestígio no mundo oficial da elite intelectual e política”, uma vez que lidavam com o patrimônio cultural e praticavam o ato de colecionar e preservar objetos, com o propósito de contribuir para o preenchimento das lacunas de uma sociedade em desenvolvimento.

Por isso, segundo Meira (2010, p.4), é importante salientar a participação desses “modernistas” na construção do pensamento preservacionista adotado pelo SPHAN no que tange à visão de futuro:

É conhecido o fato do Brasil ser o único país do mundo onde os profissionais que construíram a idéia da preservação do passado eram os mesmos que projetavam o país do futuro. A participação dos modernos na formação do IPHAN⁵ é muito significativa: Lúcio Costa, Carlos Drummond de Andrade, Oscar Niemeyer, Sérgio Buarque de Holanda, Carlos Leão, Manuel Bandeira, faziam parte da instituição ou participavam de alguns trabalhos.

O trabalho dos intelectuais modernistas no SPHAN estava relacionado à convicção de que o Estado se constituía na posição de vanguarda e de renovação, dentro das quais eles poderiam propagar as ideias de construção do país em que defendiam em suas obras. Defendiam aspectos morais e cívicos para a sociedade e dedicavam-se à recolha, ao registro e ao estudo de manifestações artísticas e antropológicas do patrimônio em uma ação de apropriação da cultura nacional e restabelecimento de valores supostamente ameaçados.

⁵ Denominação dada ao SPHAN a partir de 1979 com a criação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN.

Gonçalves (1996, p. 12) chama a atenção para o pensamento de construção do conceito de patrimônio a partir das narrativas modernistas que visavam as implementações oficiais de independência política, econômica e cultural:

A nação, enquanto uma ‘comunidade imaginada’ pode vir a ser construída discursivamente, enquanto uma literatura (como é o caso das ‘literaturas nacionais’), enquanto uma língua nacional, enquanto uma ‘raça’, um folclore, uma religião, um conjunto de leis, enquanto uma política de Estado visando à independência política e econômica, ou, ainda, uma política cultural visando à recuperação, defesa e preservação do ‘patrimônio cultural’.

A iniciativa de proteção ao patrimônio histórico e artístico como instrumento de civilização e conscientização da população a respeito da unidade e permanência de uma nação independente foi defendida por Rodrigo M. F. de Andrade. Essas características de cunho patriótico emergiram nos discursos de construções e apropriações do patrimônio nacional defendidos pelos intelectuais.

O conceito de proteção do patrimônio para Rodrigo M. F. de Andrade enquanto processo de civilização do país ainda é completado por Gonçalves (1996, p. 73):

Para Rodrigo, o passado ou a ‘tradição’ desempenha um papel central em qualquer processo de civilização. Assim, a fim de que se leve adiante o ‘esforço de civilização’ no Brasil, sem passado, enquanto uma dimensão exemplar deve ser protegido e preservado.

Em anos recentes, Magalhães *apud* Meira (2010, p.7) chama a atenção sobre o cuidado na compreensão do conceito de patrimônio enquanto vertente cultural por suas representações sociais, culturais, permanentes e em construção:

É muito difícil definir bem cultural numa nação que ainda não se estabilizou em sua formação. Vários contextos, vários monumentos, vários hábitos, vários costumes poderão caracterizar e gerar um bem cultural. Ele não é uma coisa estática, necessariamente fixa, mas depende de algumas constantes que possam ser identificadas, algo que tenha sido reiterado na trajetória do país. Não tem que ser necessariamente original ou autóctone(...). Esse conceito determina o cuidado com o bem em criação e com o já estabelecido, este em que chamo vertente patrimonial.

Consideremos, ainda, para finalizar, o relevante papel do SPHAN na proteção do patrimônio histórico e artístico já que suas ações nas cidades coloniais mineiras e de arte barroca foram iniciativas precursoras na política preservacionista do país. Fonseca *apud* Willians (2010) analisa o contexto histórico do SPHAN tomando

sujeito e objeto como fontes de estudos sobre preservação. Sua história institucional é enfocada em momentos-chave, denominados de fase heróica, que abrange as três décadas seguintes a sua criação, momentos em que existiam ramificações socioculturais entre uma política tradicional de preservação dirigida por profissionais que privilegiavam o patrimônio chamado de *pedra e cal* e uma política mais plural, flexível e voltada para a grande heterogeneidade sociocultural do país. Mas ressalta conscientemente sobre a forte tendência do SPHAN em prestigiar os monumentos arquitetônicos do período colonial brasileiro, especialmente a arquitetura barroca mineira e a moderna, ante ao estilo eclético e à arte popular, bem como ante ao patrimônio arqueológico e paisagístico, defendido pelo decreto-lei n.º 25 de 1937.

2.3 IPHAN: conceitos e práticas na inserção social

Como já citado anteriormente, a política adotada pelo SPHAN desde a sua criação até a década de 1970, quando já se denominava IPHAN, se concentrou na prática de preservação e recuperação dos monumentos arquitetônicos, religiosos e históricos. As cidades históricas ganharam mérito de atenção, principalmente aquelas que possuíam monumentos representativos no contexto histórico e artístico e considerados exemplos para o fortalecimento da identidade nacional por meio do elo entre o passado, o presente e o futuro. Esses monumentos foram eleitos pela comprovação do seu valor histórico e beleza artística, que segundo Meira (2010. p.7):

[...] a preservação do patrimônio cultural brasileiro, durante décadas, esteve comprometida com monumentos considerados importantes para construir uma identidade nacional – suficientemente antigos para não haver dúvidas quanto a sua condição de patrimônio e, concomitantemente a esse processo, um outro, defendido pelos mesmos protagonistas, no sentido de ampliar o ideário da arquitetura modernista no país. O critério de seleção estético e o histórico tradicional foi o preponderante.

Os museus criados pelo SPHAN na primeira metade do século XX no Brasil, entre eles o Museu Histórico Nacional (RJ), o Museu Imperial (Petrópolis, RJ) e o Museu da Inconfidência (Ouro Preto, MG) tiveram importante participação no processo político de construção da identidade nacional por darem legitimidade aos fatos históricos, e assumiram um papel de grande relevância na construção de uma história nacional enquanto lugares de memória.

Também é interessante citar a declaração de Campello (1998, p.140) sobre a complexidade do patrimônio transformado em espetáculo de apreciação nos centros históricos e museus:

O espetáculo do patrimônio – as obras de arte expostas nos museus, os monumentos que enchem os olhos do espectador – não exprime inteiramente a peculiaridade de um acervo complexo, extenso e disperso, correspondente à nossa condição de país de formação recente, com desequilíbrios regionais e sociais, e histórias rudes de conquistas que foram deixando fortes e singelas por todos os recantos de nosso território.

Apesar da importância adquirida pelo patrimônio histórico na construção da identidade nacional, podemos observar a falta de participação da sociedade frente ao processo de tombamento do mesmo. Motta *apud* Meira (2010, p. 4) reflete sobre a política de normatização e aplicação de leis para o tombamento do patrimônio histórico, onde a cidade, sua cultura e sua arte foram vistas literalmente como uma “matéria-prima para um laboratório de nacionalidade de inspiração modernista, deixando as populações que lá moravam subordinadas a esta visão idealizada”. O fato ocorreu abolindo a presença da sociedade contemporânea na construção do pensamento e consagração do seu próprio passado, da sua própria herança histórica, sem exprimir a peculiaridade complexa desta sociedade. Um processo contraditório diante do discurso aplicado pelo Estado nas atuações de apropriação do patrimônio histórico e cultural para a evolução civilizatória da nação, como aconteceu na cidade de Ouro Preto, ainda, segundo Motta.

Ao se abordar a questão de cidadania cultural, toma um dos julgamentos mais dispendioso da preservação: a presença de uma multiplicidade de interesses sociais e culturais na política de preservação atual. A análise é concluída pelo reconhecimento de que nem todos os interesses podem (ou devem) ser dirigidos por uma instituição governamental e centralizada. O potencial de assumir uma política oficial de preservação tem que se basear por um lado, na valorização técnica compreendida nos trabalhos de preservação, fiscalização e documentação, e por outro, na construção de novos significados socioculturais do patrimônio com a participação da sociedade.

O patrimônio nacional não pode ser visto apenas num sentido místico, de admiração ao passado. Os bens culturais tombados devem se integrar à dinâmica da vida com

seus valores históricos, artísticos e sociais visando à construção de um futuro. O desenvolvimento social depende desta reintegração e apropriação do patrimônio para o despertar de uma consciência coletiva sobre a importância de se preservar os valores das tradições, das experiências históricas e da inventividade artística. A noção de patrimônio, em sua extensão cultural e social, não se restringe a uma concepção exclusivamente material, mas invade todos os campos de memória coletiva, em um processo de fundição de uma convivência social complexa para adaptar-se ao meio e construir a unidade política e social de um vasto território chamado Brasil.

2.4 Algumas considerações sobre tombamento, legislação e sua importância

Existe um discurso consensual de que a prática de tombamento é um processo fundamental para a preservação dos bens culturais que permitem a construção da identidade nacional. Assim sendo, esse texto busca levantar algumas questões na legislação brasileira de interesse para a compreensão das responsabilidades oficiais no que tange ao compromisso da nação diante da proteção do acervo denominado Barroco Mineiro, que, tombados em seus locais de origem ou preservados em museus, contribuem para plasmar imagens de uma memória nacional e para consolidar a ideia de nação no Brasil.

De acordo com Carvalho Filho (2007, p. 708) o vocábulo *tombamento* provém do verbo *tombar*, que “no Direito português tem o sentido de inventariar, registrar ou inscrever bens”.

Pode-se dizer que o tombamento é o reconhecimento oficial de um bem patrimonial pelos órgãos de registro, que assim define Lemos (1987, p.85) “o tombamento é um atributo que se dá ao bem cultural escolhido e separado dos demais para que, nele, fique assegurada a garantia de perpetuação da memória”.

O direito brasileiro, dentro do mesmo entendimento, aderiu à palavra *tombar*, o sentido de registrar, inventariar, inscrever de acordo com a normatização da lei, sendo o ato pelo qual o Poder Público declara o valor especial preservável do bem e a necessidade de sua proteção e conservação tal como criado.

No conceito de tombamento, o que é preservável está orientado pela Constituição Federal de 1988, declarando em seu artigo 216⁶ sobre o conceito jurídico de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional que: patrimônio cultural ou bens que devam ser considerados de interesse relevante para a permanência e a identidade da cultura de um povo.

Neste sentido, Alves (2010, p. 3) ressalta que:

[...] o tombamento consiste em um ato administrativo pelo qual o Poder Público declara o valor cultural de coisas móveis e imóveis, inscrevendo-as no respectivo Livro do Tombo e sujeitando-as a um regime especial que impõe limitações ao exercício de propriedade com a finalidade de preservá-las. Trata-se de ato ao mesmo tempo declaratório, já que declara um bem de valor cultural, e constitutivo, uma vez que altera o seu regime jurídico.

Por meio de ato administrativo cuja competência é delegada ao Poder Executivo, no tombamento o bem se transforma em patrimônio oficial da sociedade, levando-se em conta a função social do mesmo sem, no entanto, retirar a propriedade do imóvel e permitindo sua alienação e eventuais modificações por seu proprietário, desde que sejam previamente autorizadas e acompanhadas por órgão competente.

Desta forma, o poder constituinte delegou à União, aos Estados e aos Municípios, a competência para atuar de forma a preservar o patrimônio histórico cultural, o que engloba tanto elaboração de leis como a execução das mesmas.

O tombamento é proveniente da manifestação expressa da vontade do Poder Público e o Estado só deve fazê-lo tendo sido reconhecida a importância do bem tombado ao patrimônio cultural brasileiro.

De acordo com Di Pietro (2007, p. 153), quando se trata de Tombamento por iniciativa do Poder Público, o artigo 9º do Decreto-Lei 25/1937, sobre a criação do

⁶ Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.

Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, dita que o mesmo deverá observar as seguintes fases:

- 1- Manifestação do órgão técnico sobre o valor do bem para fins de tombamento;
- 2- Notificação ao proprietário para anuir o tombamento dentro do prazo de 15 dias, a contar do recebimento da notificação ou para se quiser impugnar e oferecer as razões dessa impugnação;
- 3- Se o proprietário anuir, por escrito, à notificação, ou não impugnar, tem-se o tombamento voluntário, com a inscrição no Livro do Tombo;
- 4- Havendo impugnação, será dada vista, no prazo de 15 dias, ao órgão que tiver tomado a iniciativa do tombamento, a fim de sustentar as suas razões,
- 5- A seguir, o processo será remetido ao IPHAN, que proferirá decisão a respeito, no prazo de 60 dias a contar do recebimento;
- 6- Se a decisão for contrária ao proprietário, será determinada a inscrição no Livro do Tombo; se for favorável, o processo será arquivado;
- 7- A decisão do Conselho Consultivo terá que ser apreciada pelo Ministro da Cultura (Lei nº 6.292, de 15-12-75), o qual poderá examinar todo o procedimento, anulando-o, se houver ilegalidade, ou revogando a decisão do órgão técnico, se contrária ao interesse público, ou, finalmente, apenas homologando;
- 8- O tombamento somente se torna definitivo com a inscrição em um dos Livros do Tombo que, na esfera federal, compreende nos termos do artigo 4º do Decreto- lei nº 25:

O sistema operacional e a tipologia classificatória dos Livros de Tombo são determinados por categorias, segundo as quais deve- se registrar:

- 1º) no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, as coisas pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular, e bem assim as mencionadas no § 2º do citado art. 1º.
- 2º) no Livro do Tombo Histórico, as obras de arte histórica;
- 3º) no Livro do Tombo das Belas-Artes, as coisas de arte erudita nacional ou estrangeira;
- 4º) no Livro do Tombo das Artes aplicadas, as obras que se incluírem na categoria das artes aplicadas, nacionais ou estrangeiras.

Nesta linha de entendimento, Carvalho Filho (2008, p. 713) diz:

Todo tombamento deriva de manifestação expressa da vontade do Poder Público. E deriva porque é a este que incumbem à proteção do patrimônio cultural brasileiro e a intervenção na propriedade privada para o fim de garantir a prevalência do interesse público.

Em 2000, o decreto 3.551 institui o *Registro dos bens culturais de natureza imaterial* e cria o *Programa Nacional de Patrimônio Imaterial*⁷. O conceito de patrimônio nacional amplia seu espectro de referência para a identidade nacional, que segundo a definição da UNESCO, Patrimônio Cultural Imaterial são:

[...] as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados e que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural.

O processo foi instigado pelas diversidades culturais que povoam o Brasil em manifestações e tradições herdadas dos antepassados e apropriadas na modernidade. A ação se aprimora pela evolução da consciência brasileira e pelo desenvolvimento de uma política de proteção da nacionalidade que estabelece a participação inerente da sociedade, esse patrimônio é mantido e permanentemente recriado pelas comunidades e grupos em função de sua interação com o meio em que vivem e com a sociedade mais ampla.

Nascimento (2009) menciona que no Brasil os ideais de preservação do patrimônio imaterial remontam ao “visionário anteprojeto do SPHAN de Mário de Andrade na década de 1930, quando era evidente a preocupação em proteger os saberes e costumes do povo brasileiro”, e completa com:

[...] a preocupação de Mário em apreender os processos de constituição e reinvenção dos elementos que compõem a memória coletiva informadores de nossas matrizes européias, africanas e ameríndias. Nas oito categorias de arte que fundamentam sua concepção de patrimônio, incluía, os fetiches, [...], os vocabulários, cantos, lendas, magias e culinárias [...]. [...], capelas e cruzeiros mortuários de beira-de-estrada, jardins, paisagens, músicas populares, contos, histórias, lendas, superstições, medicina,[...].

Diferentemente da metodologia utilizada na proteção do Patrimônio Material, que são tombados e fisicamente protegidos, os bens de cultura imaterial devido a sua natureza, não pode ser tombado, ocorrendo assim o Registro e Acompanhamento de suas manifestações. De acordo com o decreto 3.551, para inscrever o Patrimônio Imaterial usam-se os Livros de Registro, sendo:

⁷ Sobre o assunto ver: Patrimônio Imaterial: *O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial*. Brasília: Ministério da Cultura/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2ªed., 2003.

Livro dos Saberes: registra os conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;

Livro das Celebrações: registra os rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;

Livro das Formas de Expressão: registra as manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas;

Livro dos Lugares: registra os mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas.

Com relação aos bens materiais, para haver tombamento definitivo de um bem, faz-se necessário uma sucessão de atos, ou melhor dizendo, de fases que culminam no registro do bem no livro do tombo. Para tal, deve haver a manifestação de um órgão técnico que na esfera federal é representado pelo IPHAN e na esfera estadual e municipal por um órgão especialmente criado para esse fim.

Pode-se concluir que a legislação brasileira referente ao tombamento e a registro de bens é de suma importância para a proteção dos bens materiais e imateriais e que a preservação dos elementos memoráveis da história do país necessita de articulações intelectuais e políticas. Mas compreende-se também que a sociedade não pode ficar à margem do processo de preservação do patrimônio enquanto parte da sua identidade. Por isso é necessário sensibilizar e educar a sociedade para atuar juntamente com os órgãos técnicos no sentido de observar, identificar e se “apropriar” dos seus remanescentes e, assim, dar sentido ao ato preservacionista.

Capítulo 3: O Museu

Senhor, não mereço isto.
Não creio em vós para vos amar.
Trouxeste-me a São Francisco
e me fazeis vosso escravo.
Não entrarei, senhor, no templo,
seu frontispício me basta.
Vossas flores e querubins
são matéria de muito amar.
Mas entro e, senhor, me perco
na rósea nave triunfal.
Por que tanto baixar o céu?
por que esta nova cilada?
Senhor, os púlpitos mudos
Entretanto me sorriem.
Mais do que vossa igreja, esta
Sabe a voz de me embalar.
Perdão, Senhor, por não amar-vos.

(ANDRADE, Carlos Drummond de, 1979, p. 356)

3.1 *Mouseion*: memória do passado, lugar de futuro

O conceito das práticas museológicas está ligado à Grécia Antiga e se funde com a história da humanidade. O Museu (ou *Casa das Musas*), termo etimologicamente proveniente dos vocábulos grego – *Mouseion* latim - *Museum*, era templo de adoração aos deuses e instituição geradora de conhecimento. Segundo a mitologia grega, as musas eram as filhas da união de Zeus, senhor dos céus, deus do tempo e do poder, e Mnemósine, a deusa da memória. A cada uma das nove filhas correspondia o poder divino de exercer o que era considerado atividade fecunda e inventiva; *Clio* correspondia à história; *Calíope* à poesia, *Euterpe* à poesia lírica e às festas; *Erato* à poesia amorosa e ao casamento; *Uranie* à astronomia; *Terpsichore* à dança; *Melpômene* ao canto e ao teatro; *Tália* à comédia e *Polímnia* à retórica.

Assim Costa (2005, p. 67) define as musas e o *Mouseion*:

Além de serem consideradas portadoras de uma memória absoluta, também possuíam o dom da premonição e uma poderosa imaginação criativa. Com suas habilidades especiais, as musas eram as responsáveis por proteger as artes e alegrar os homens e fazer com que eles esquecessem suas tristezas e angústias. Logo, o *Mouseion* passou a ser identificado como lugar onde os prazeres das artes e das ciências podiam ser desfrutados pelos homens. Contudo, os objetos que eram oferecidos e expostos ali, estavam, antes de tudo, para guardar as divindades, já que aquele era um lugar de adoração.

O primeiro museu que se tem notícias de evidências de espaço para práticas pedagógicas é o *Mouseion* de Alexandria, criado durante a dinastia dos Ptolomeus, no século II a.C., como cita Moro *apud* Mattos (2010, p.24):

Constituindo-se em verdadeiro complexo cultural, pois possuía observatório astronômico, biblioteca, jardim botânico, coleções de espécimes biológicos e de objetos raros, salas de estudo, pesquisa e abrigo para estudiosos (...) existiu como instituição de análise direta destas coleções, que agia como centro ativo para a preservação de identidades culturais.

O *Mouseion* de Alexandria foi estruturado como lugar destinado ao conhecimento, com a finalidade de acolher, preservar e promover a disseminação do mesmo. Para tal, foram elaborados grandes estudos, dentre os quais se encontram um importante levantamento do conhecimento geográfico, um sumário do pensamento filosófico e

um dicionário de mitos. Daí a prática de se fazer extensas pesquisas para a coleta de informações passou a ser associada à palavra *museu*.

Nos séculos III e II a.C., a palavra *museu* adquiriu outra significação, com característica voltada para a ideia de ostentação de força e poder. Essa nova significação se deu graças aos romanos que, durante as várias guerras travadas no período de expansão territorial e comercial, apropriaram-se de objetos oriundos dos saques realizados. Agregados a valores econômicos, artísticos e históricos, tais objetos eram reunidos e expostos nos espaços denominados *museums*, servindo ora como testemunhas do poder de Roma, ora à comercialização. Assim, em tempo de guerra funcionavam como reservas econômicas e em tempo de paz representavam o prestígio social.

Reunidos e expostos, esses objetos, ao serem comercializados, deram origem às coleções particulares e aos prazeres de colecionar. De acordo com Mattos (2010, p.24) “é nesta época que surgem concepções como ‘série completa’, ‘raridade’, ‘originalidade’ e ‘antiguidade’”, e a autora ainda completa sobre a ideia de patrimônio cultural de todos:

[...]decisão pessoal de Marco Agripa que compreendeu, através de uma visão exata da História, a necessidade de reagrupar as obras exiladas de seu lugar de origem e silenciadas em coleções privadas. (...) sua decisão aparece como a primeira declaração explícita do valor de uma coleção como patrimônio cultural de todos.

Ao transcorrer sobre esses três períodos de história, é possível reconhecer a relação estabelecida entre o significado da palavra *museu* e as ideias de adoração, produção de conhecimento e ostentação de poder. Tais significações encontravam-se presentes na própria origem da palavra e, de forma mais crítica, continuaram presentes na maneira como os museus foram concebidos daí para frente.

No Período Medieval, o homem se tornou invisível e mudo diante do enclausuramento imposto por uma educação moral e espiritual. Tal comportamento foi gerado pela atuação eclesiástica que disseminou suas doutrinas em todas as atividades da sociedade. O clero e os nobres tornaram-se os legítimos financiadores

da arte que foi produzida por artistas posteriormente renomados e a igreja era a única que a podia construir, possuir, exibir e difundir. Essa influência da igreja teve um importante papel na história do colecionismo e a mesma se tornou um grande museu com seus acervos formados por doações da realeza e da aristocracia. Como foi salientado por Castro (2007, p.22):

A igreja, possuidora de extensos tesouros, passa a formalizar pactos políticos e alianças econômicas importantes para a manutenção do poderio papal. Em nome da campanha de despojamento pessoal, na prerrogativa de principal receptora das doações dos fiéis, obtém reforço significativo em seu já respeitável acervo.

As grandes coleções ficaram sob a proteção do alto clero e da corte e a oportunidade de acesso era concedida apenas às elites ou a quem era considerado digno de conhecê-las.

No período gótico, o espaço urbano se modificou com o crescimento intenso do comércio, o aparecimento dos grandes mercados e, conseqüentemente, com a mudança dos hábitos e costumes sociais. Dessa forma, por motivações culturais e científicas, o fortalecimento das cidades-estados italianas fez reaparecer o hábito de colecionar e a burguesia investiu, com vigor, na produção artística como forma de realizar os ensejos do prazer e do bem viver de corpo e de mente.

Dentro da Era Moderna, o Humanismo orientou a estruturação de um novo conceito de museu, baseado na concepção científica e pedagógica por meio da liberdade, da racionalidade e do espírito universalista; como diz Shaer *apud* Mattos (2010. p.28) “Os humanistas pesquisam os vestígios da antiguidade romana. Objetos de um verdadeiro culto, os traços materiais deixados pela Roma clássica adquirem um valor imenso”. O interesse pelos vestígios humanos na natureza orientou a sistematização do conhecimento que, paralelamente, o homem renascentista incorporou aos valores científicos, estéticos e históricos. O que Castro (2007. p.22) observa como:

[...] um período de descoberta do homem enquanto homem, o que significa dizer uma reafirmação de todas as categorias do humano. Este movimento coloca o homem no centro de todas as preocupações artísticas, filosóficas e morais. O homem começa a se aperceber

preocupado em guardar testemunhos do passado, no resgate de sua genealogia social e cultural.

Com as práticas científicas, as coleções relacionadas ao mundo natural e reunidas em espaços denominados *Gabinetes de Curiosidades* proliferaram na Era Moderna e passaram a ser vistas com outros sentidos. Esses espaços não foram, a princípio, destinados à exposição; sua função era proporcionar aos estudiosos acesso a documentos e materiais que possibilitassem o desenvolvimento do campo das ciências e da arqueologia.

Paralelo ao surgimento dos *Gabinetes de Curiosidades*, cria-se na Itália, no século XVI, o primeiro Museu de História expondo uma coleção de objetos ligados à antiguidade clássica pertencente ao historiador humanista Paolo Giovio, como cita Schaer *apud* Mattos (2010. p.28) "Entre 1537 e 1543, construiu em Borgo Vico, perto de Como, uma casa destinada, especialmente, a abrigar o conjunto de suas coleções, formadas sobretudo de antiguidades e medalhas".

Segundo Coelho e Albuquerque (1986, p. 933), "no século XVI, monarcas europeus organizaram museus particulares, que se transformaram em centros de ensino, arte, ciência e cultura". As coleções tornaram-se símbolos das famílias principescas e, pouco a pouco, algumas galerias dos palácios começaram a ser abertas à visita. As igrejas, atentas à importância política dos museus, transformaram suas coleções em objetos com atribuições de valores artísticos e históricos.

No século XVIII, os museus e suas coleções se solidificaram como pólos de estudo e pesquisa. Os museus históricos passaram a ser criados para apresentar à população um patrimônio que possibilitasse a evocação e a celebração de um passado nacional. Assim, em 1753, funda-se o *British Museum*, em Londres; na França, em 1791 o *Museu de Monumentos Franceses*; 1793, o *Museu Central das Artes* e em 1803 o *Museu Napoleão*.

Na Europa, durante os séculos XVIII e XIX, viu-se o a florescimento dos grandes museus, definidos como: científicos, artísticos e históricos; denominações específicas ainda aplicadas aos museus atuais. As instituições museológicas promoveram a

afirmação do Estado Moderno através da junção dos objetos e dos seus conteúdos simbólicos. O momento era de tornar público o que era privado, salientando a importância dos museus dentro do processo civilizador. Tendo sido definido esse conceito político e técnico aos museus de história, por serem inaptos a preservar toda a produção gerada na relação do homem com o seu universo, esses espaços de memória, a exemplo da mente humana, se tornaram filtros capazes de identificar, selecionar e guardar os resquícios oriundos do universo material, dos fatos históricos e dos seus protagonistas; e foram considerados fundamentais para a identidade de uma sociedade. Castro (2007, p.25) menciona que “por meio dos museus se legitimavam as bases de estética oficial, o culto à história oficial e os métodos científicos oficiais”.

Suano *apud* Costa (2005, p.57), define a relação do museu de história com os espaços de memória:

Os tradicionais museus históricos eram criados para que fossem capazes de apresentar à população um patrimônio que possibilitasse a evocação, preservação e celebração de um passado nacional. O que se pretendia com esses museus era que eles fossem capazes de representar um ‘passado nacional’ que pertencesse a todos e proporcionasse uma identidade cultural unificadora. O Museu Britânico é identificado como um dos primeiros representantes desses tradicionais museus de história. Esses espaços ficaram conhecidos, por muito tempo, como verdadeiros “templos da memória”. Mas, ao contrário do que se tentou convencer, os museus não são capazes de manter “toda a memória” de um evento, sociedade e tampouco de uma nação. Os museus são recortes de determinados acontecimentos, colecionam certos objetos e evocam certas memórias. Durante o século XIX, as grandes exposições já possuíam um considerável caráter pedagógico. Essas tinham o objetivo de disseminar entre a população conceitos fundamentais como civilização, paz, progresso e trabalho. Os museus possuíam a função de “educar” e “disciplinar” uma multidão que precisava encontrar, naqueles “verdadeiros templos do conhecimento”, uma identidade nacional unificadora.

3.2. Museu: breve história no Brasil

No Brasil, o surgimento dos museus ocorreu com a chegada da família real no início do século XIX e retratou um investimento em institucionalizar, de forma pedagógica, uma cultura nacional dentro dos moldes sociais trazidos da Europa pela corte. Por iniciativa do Príncipe Regente, Dom João VI, foram criadas instituições

imprescindíveis para a *evolução do corpo e da alma brasileira*, com capacidade para a formação de uma *classe ilustrada nacional*, o que foi assinalado por Schwarcz *apud* Castro (2007, p.30).

Dentre essas instituições culturalistas, encontravam-se a Imprensa Régia, a Biblioteca Real, o Arquivo Real e o Museu Imperial de Belas-Artes, iniciado como Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Mas foi o Museu Real, denominado posteriormente de Museu Nacional que, marcou oficialmente o surgimento dos museus no país.

O Príncipe Regente, segundo Trigueiros *apud* Mattos (2010, p.38), no decreto de 6 de julho de 1818, sobre a criação do Museu Real afirmou:

Querendo propagar os conhecimentos e estudos das ciências naturais no Reino do Brasil, que encerra em si milhares de objetos dignos de conservação e exame (...) Hei por bem que nesta Corte de estabeleça um Museu Real, por onde passem quanto antes, os instrumentos, máquinas e gabinetes que existem dispersos por outros lugares ficando tudo a cargo das pessoas que eu para o futuro nomear.

A coleção do Museu Nacional é originária da *Casa dos Pássaros*, primeira tentativa de caráter museológico-científico no Brasil, criada no final do século XVIII, e que cumpria o papel de recolher, empalhar, estudar, expor e enviar ao Museu Real de Lisboa exemplares da fauna brasileira. O objetivo dessa instituição, de acordo com Schwartzman *apud* Castro (2007. p.31), era a vertente etnológica e científica de “propagar o conhecimento, promover estudos nas ciências naturais e conservar materiais dignos de observação”.

Essas instituições, todas situadas no Rio de Janeiro, sede da Corte Portuguesa, tinham o propósito de inserir a sociedade em uma cultura ilustrada e assim subsidiar os primeiros passos para o processo de modernização do país. O que Santos (1996, p.23) assim apresenta:

Esses museus foram instalados para compor um quadro, como parte das bases lançadas para uma “renovação cultural” que, culminou, de certa forma, na introdução de hábitos, de pensamento e ação que vigoravam na

Europa do séc. XIX, e compuseram a ideologia da burguesia brasileira em ascensão, no final do século XIX.

Dentro do papel museal, é importante destacar a contribuição filosófica que o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), fundado em 1838, deu ao Brasil. Por meio de uma afinidade com o passado, o instituto buscou estabelecer uma superação do atraso e da barbárie com o antepassado, a raiz, o alicerce e o mito de uma origem para compor uma ideia de construção da história genuinamente nacional.

O IHGB se solidificou através de suas ações preservacionistas da memória nacional com a finalidade de, conforme Schwarcz *apud* Castro (2007. p.32), “construir uma história da nação, recriar um passado, solidificar mitos de fundação, ordenar fatos buscando homogeneidade em personagens e eventos até então dispersos”.

Sabe-se que as práticas museológicas no país se materializaram com o fortalecimento do pensamento burguês, disseminado principalmente por famílias tradicionais, intelectuais e políticos. Como espaços, os museus serviram à imagem do Estado enquanto instrumento para o desenvolvimento do pensamento simbólico de uma nação unificadora e civilizada. As coleções ilustravam e evocavam a exuberância do poder e da ordem nacional, que Castro (2007, p.33) cita como:

No panorama museológico delineado, percebe-se que, desde suas remotas origens, é profunda a vinculação do museu com o Estado. Seja pela função atribuída oficialmente ao museu principal depositário, reduto de fiança e garantia de preservação dos objetos e documentos ligados a fatos históricos, saber científico ou produção artística, seja pela própria estrutura político-administrativa, a instituição museal responderia e atenderia às exigências das camadas emergentes.

Neste sentido, surge após a Exposição Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil em 1922, o Museu Histórico Nacional (MHN), onde se celebrariam e classificariam a memória dos personagens e a austeridade do poder. Gustavo Barroso, figura ícone no campo museológico, advogado, historiador, escritor, ideólogo, fundador e primeiro diretor do MHN, que durante 37 anos coordenou a instituição, afirma que um museu seria o lugar destinado para forjar a identidade nacional e introduzir a população em uma cultura civilizada.

Barroso *apud* Abreu (1996, p.42-43) conclui que, pertenceria às elites a ação da edificação nacional, pois elas possuíam o título dos que comandam e inauguram uma nação:

O Brasil precisa de um Museu onde se guardem objetos gloriosos, mudos companheiros **dos nossos guerreiros e dos nossos heróis**. (grifos nossos). (...)ainda era tempo duma ação salvadora, de se realizar a fundação dum verdadeiro Museu Histórico no qual se pudesse reunir para ensinar o povo a amar o passado, os objetos de toda a sorte que ele representa.

Cabe, então, compreender que as ações de Barroso tomaram como elucidativa a visão positivista de um país que há três décadas acabara de proclamar uma república. As coleções museológicas que oficializaram, no MHN, a criação de uma identidade nacional foram aquelas de simbolismo histórico, dos heróis, dos feitos e políticos; e contaram com a participação e prestígio social das famílias nobres, dos colecionadores afortunados e apaixonados pelas artes.

Castro (2007, p. 34) chama a atenção para como o pensamento positivista, gênese da política patrimonial do Estado Novo, é latente no nascimento dos museus nacionais:

Não seria desproposital conjecturar que os museus brasileiros, em suas várias especialidades, são impregnados em certa medida pelos “sopros” positivistas que constituíram o “tempero” através do qual consagrar-se-iam a ordem, os grandes feitos, as figuras honoríficas em contraponto a possíveis desintegrações sociais [...].

No estado de Minas Gerais, as iniciativas museológicas, promovidas pelo SPHAN ganharam projeções substanciais com a política preservacionista das cidades históricas sobreviventes dos séculos XVIII e XIX. Os museus criados nas Minas, na primeira metade do século XX, referenciaram os mesmos rituais históricos, consagrando e potencializando o passado colonial. O ideário do SPHAN sobre os museus mineiros foi marcado pela intervenção dos intelectuais do patrimônio que elaboraram a justificativa de que os bens patrimoniais do estado superavam os valores e interesses regionais, atingindo e merecendo a proteção nacional.

Conclui Julião (2009, p.154) sobre a contribuição de Minas, segundo Rodrigo M. F. de Andrade, na validação do Barroco musealizado pelo SPHAN como estilo artístico nacional:

Balizavam esse discurso algumas idéias sintetizadas assim por Rodrigo M. F. de Andrade: o estilo mineiro do período colonial, ‘sem exagero de pretensão regionalista’, trazia a marca do refinamento estético, da originalidade, das feições eruditas e nobres. Além da importância incomparável no campo da pintura e escultura, oferecia também ‘a melhor contribuição da arquitetura brasileira para o patrimônio artístico universal.

Os benefícios às cidades mineiras frente aos outros estados do país se deram pelas participações destas na cultura nacional, por seus aspectos culturais, artísticos, econômicos e políticos. O universo material, enquanto conteúdo dos museus, serviu para preservar e consagrar a civilização do ouro; indo além da arquitetura e alcançando, ainda de acordo Julião (2009, p.150), “vestígios do ambiente urbano, a atividade mineradora, as formas de trabalho, dos rituais religiosos, dos modos de viver, comer, vestir e conviver, da vida pública e da incipiente vida privada”.

3.3 Museu: seu papel na construção da identidade nacional

Uma instituição a serviço da sociedade que adquire, conserva, comunica e expõe com a finalidade de aumentar o saber, salvaguardar e desenvolver o patrimônio, a educação e a cultura, bens representativos da natureza e do homem. (RIVIÈREs.d.apud GIRAUDY, 1990)

De acordo Georges-Henri Rivière, primeiro diretor do Conselho Internacional dos Museus - ICOM, o museu é definido como um instrumento de apoio à sociedade no processo civilizatório por meio da sua própria existência. Com esse parecer podemos indicar os museus como a *via vital* na defesa da identidade e proteção do patrimônio cultural e natural.

Algumas considerações sobre termo *identidade* são necessárias por ter o mesmo papel fundamental na construção do pensamento museológico. O termo identidade supõe a afirmação de igualdade, em um contexto de diversidade, com o outro no

interior de um mesmo grupo. E para a relação com o outro no exterior do grupo, a alteração, a desigualdade e a heterogeneidade, o termo supõe afirmação de diversidade. No sentido essencial, a identidade propõe referências como parâmetros para melhor conhecer o igual ou o desigual. A base do museu, em um caráter orgânico, deve buscar estimular a sociedade a identificar-se com suas origens, a apropriar-se delas e a preservá-las enquanto afirmação da sua própria identidade.

Assim, ocorre a necessidade do público perceber que a afirmação da sua identidade ocorre com a preservação do patrimônio cultural, mas este patrimônio não pode ser estático, tem que se comunicar; já que a musealização de um objeto pode gerar um distanciamento, se não houver o entendimento que este é representativo da história/documento que expressa os estilos de vida, as relações sociais, os modos de produção, as artes, ciências e técnicas da sociedade. Mas, o museu percebido como espaço de relação do homem com o objeto possui uma energia que permite, através do reconhecimento, a preservação dessa comunicação; e assim, o vínculo com o passado forma a identidade, e a sua permanência, bem como a sua reconstrução e a sua transformação.

As estruturas museológicas ainda incluem o planejamento para o estudo analítico do patrimônio, a salvaguarda, a documentação, a comunicação, a educação e a difusão. Esse planejamento interdisciplinar, com metodologia que estabelece o sistema do conhecimento, compreende a inter-relação com os outros campos [do conhecimento] visando o fortalecimento dessas instituições nos âmbitos local, regional, nacional, transnacional e global, e faz cumprir o seu papel ao preservar os aspectos da sociedade e identidade humana. Sobressaem dois elementos de comunicação que são considerados fundamentais para um museu – a linguagem expositiva e a ação educativa, por serem os principais pontos de contato do público com o seu patrimônio. Esses elementos devem ser proeminentes para os ensinamentos da relação entre o Homem e o Objeto, e devem ser entendidos como métodos essenciais para as elaborações teóricas conceituais quanto às formas de apropriação do patrimônio pelo museu e de apropriação do museu pelo público.

Conceitos e funções do museu na contemporaneidade, teorizados por alguns estudiosos da área, são importantes para delinear a relação dessas instituições com a sociedade no processo de identificação e apropriação do seu patrimônio.

Segundo Novaes *apud* Santos (2005, p.22), o museu cumpre um papel de analogia e valorização entre o passado e o homem e a sua principal finalidade é:

[...] preservar e celebrar esse patrimônio para conservar o passado nacional e manter uma mitologia das relíquias culturais tradicionais a serem veneradas a fim de valorizar a nação e o status do homem através de sua identidade cultural.

Atualmente, pesquisadores da área museológica veem os museus não se sustentando simplesmente pela contemplação, mas sim pela possibilidade pedagógica de intimidade e de interatividade pelo visitante, que passa de espectador a ator de uma ação composta de passado, memória e cultura e de presente, apropriação e identidade. Apontam, às instituições museológicas, o cuidado com questões relativas ao processo de levar o público ao desvendamento de mensagens que refletem seus sistemas de valores e códigos por meio do silêncio dos objetos com suas práticas técnicas.

Castro (2007, p.52) se propôs a refletir essas questões sob o horizonte dos conceitos de: “sagrado” e “segredo”. Sobre o sagrado a autora afirma:

O objeto-signo acrescido de qualificação museológica a posse individual repassada à propriedade coletiva. Nesta passagem, a apropriação se metamorfoseia em patrimônio, a admiração se volatiliza em veneração, o contemporâneo recua à intemporalidade e o profano se transfigura em sacralização (...)A extensão do sagrado alcança tudo o que não se deixa ver em sua inteireza, por isso sagrado (...) Enquanto representação, a presença do objeto oculta o movimento da sacralização, silencia a cadeia imagística do enigma sacralizante. No jogo do sagrado, a imagem não substitui o objeto, não desvenda o artifício de querer ir além da legitimação. A consagração museal reifica o julgamento histórico, desconcretiza as categorias da temporalidade do objeto, apoiando-se na “ideia de eternidade [...].

Já em relação ao segredo, a autora (2007, p.72) aponta questões relativas ao que chama “ausência de publicidade [...]”. Partindo do pressuposto de que determinada informação existe, o segredo seria o obstáculo a que ela não chegue a um receptor interessado ou potencialmente sensível a recebê-la”.

A visão de museu como um centro de documentação, em Menezes (1995, p. 13-14) “seria socialmente leviano, porém, marginalizar suas responsabilidades documentais no campo da cultura material, seria também leviano”. E o autor ainda diz que o museu “continuará sua existência pela necessidade de dar conta da apreensão sensorial, empírica, corporal, exigida pelo universo da cultura material, sem esquecer implicações sociais como as da ‘aura’ ou da ‘fetichização’”.

Faria *apud* Santos (2005) em sua consideração sobre a função social dos museus, assinala que essas instituições e suas relações com o sujeito estão cada vez mais condicionadas às necessidades da própria sociedade na busca da apropriação de sua identidade. Assim vejamos:

Necessidades	Explicação
1. Necessidade/função identidade	As comunidades sentem necessidade de organizar elementos que ajudem a construir uma identidade local , podendo estar ligada ou não a um território.
2. Necessidade/função de sociabilidade	Os museus como espaços públicos podem constituir-se como espaço de reativação dessas sociabilidades perdidas , tornando-se espaços de encontro e convívio.
3. Necessidade/função de participação cívica	Os museus são dos cidadãos; passa a existir uma maior necessidade de comunicação intercultural, trata-se da existência de uma verdadeira “sociodiversidade” .
4. Necessidade/função de solidariedade	Os indivíduos só são solidários quando entendem os “outros”. A informação sobre as diferentes culturas pode fazer do museu um espaço de inclusão .
5. Necessidade/função de inclusão multicultural	Contribuição na construção de parcerias entre grupos de cidadãos das mais diversas origens.
6. Necessidade/função de informação	Informação é um instrumento fundamental para o exercício da cidadania . Os museus que têm a função social como prioridade preocupam-se em expor temas e não apenas coleções.
7. Necessidade/Conhecimento	Função de aquisição e transmissão de conhecimentos de modo crítico e de acordo com múltiplas leituras.

Quadro 1 – As necessidades dos museus

Fonte: FARIA *apud* SANTOS, 2005, p. 40.

Baller (2010, p.1) reintera um estudo sobre a função dos museus de apresentar a identidade de um povo, considerando que atualmente existe uma nova necessidade, por causa da globalização, que coopera com o afloramento de uma identidade multifacetada. Assim, há posição importante nas questões relacionadas com a cultura e o patrimônio, tornando-se um espaço de interação com a comunidade e consequentemente:

[...] buscar novos laços identitários ou de reforçar os já existentes, pois a globalização, momento este que vivemos, ao invés de homogeneizar a cultura e os hábitos, acaba por permitir e ser fundamental para o afloramento e o reforçamento de determinadas identidades, em especial, étnicas. O que podemos perceber e que se denota nas palavras de Michel Agier, ao invés da globalização incentivar e ser determinante num processo de homogeneização da cultura por permitir o acesso às mais variadas formas de conhecimento, ela estimula a procura e a necessidade de outros contextos identitários.

O museu ocupa atualmente uma posição importante nas questões relacionadas com a cultura e o patrimônio. Acreditasse que este deixou de ser um lugar apenas de contemplação, de usufruto de uma elite, para se tornar também um espaço de interação de seus acervos com a comunidade e esta consequentemente com o seu patrimônio, a sua identidade e a sua memória.

A autora desenvolve o tema “espaço de identidade” como função dos museus, organizando citações interessantes de outros autores quanto a análise desses aspectos importantes na contemporaneidade, conforme apresentado no Quadro 2:

Autores	Visões das funções dos museus
Pierre Nora (1993) ⁸	Caracteriza a memória como “vida, carregada por grupos vivos e, nesse sentido, em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, sendo ela um fenômeno atual, um elo vivido no eterno presente” (1993, p. 9).
Ulpiano Meneses (1994) ⁹	[...] o artefato neutro, asséptico é ilusão, pelas múltiplas malhas de mediações internas e externas que o envolvem, no museu, desde os processos, sistemas e motivos de seleção (na coleta, nas diversificadas utilizações), passando pelas classificações, arranjos, combinações e disposições que tecem a exposição, até o caldo de cultura, as expectativas e valores dos visitantes e os referenciais dos meios de comunicação de massa, a doxa e os critérios epistemológicos na moda, sem esquecer aqueles das instituições que atuam na área (1994, p. 20).
Mário Chagas (1995) ¹⁰	[...] uma coisa ou objeto só se transforma em bem cultural quando alguém (indivíduo ou coletividade) o diz e o valoriza de um modo diferenciado. [...] A constituição do bem cultural passa através de um processo de atribuição voluntária de valores (CHAGAS, 1995, p. 44).
Maria Christina de Souza Lima Rizzi (1998) ¹¹	Participar de um processo de apreciação é existir por um momento através da sensibilidade e valores do outro. Os autores criam através de quem eles são pessoal e culturalmente, e o fruidor responde através de quem ele é, pessoal e

⁸NORA, Pierre. *Entre memória e história. A problemática dos lugares*. Projeto História, São Paulo, n. 10, dez. 1993.

⁹MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Do teatro da memória ao laboratório de história: a exposição museológica e o conhecimento histórico*. Resposta aos comentários. Anais do Museu Paulista. São Paulo, v.3, jan./dez.1995. Nova Série.

¹⁰CHAGAS, Mário. *Museália*. Rio de Janeiro: JC, 1995.

¹¹RIZZI, Maria Christina de Souza Lima. *Além do artefato: apreciação em museus e exposições*. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia. São Paulo: MAE/USP, n. 8, 1998.

	culturalmente. É um encontro profundo (RIZZI, 1998, p.220).
Angela Garcia Blanco (1999) ¹²	Los objetos que forman parte de las colecciones de los museos están en ellos porque alguien en algún momento ha reconocido que tenían un valor, una relevancia o interés que los distinguía de otros. Pero las razones de esta relevancia no han sido fijas e inamovibles, sino que han evolucionado al compás de los cambios de intereses habidos en la sociedad (BLANCO, 1999, p. 13).
Marília Xavier Cury (1999) ¹³	os objetos selecionados para uma exposição são, na verdade, escolhidos (valorados) duas vezes: a primeira para integrar o acervo da instituição (ou in situ) e a segunda para associar-se a outros objetos – também escolhidos – para serem expostos ao público. (1999, p. 9).
Michel Argier (2001) ¹⁴	A mundialização coloca em questão, pelo acesso maciço aos transportes e às comunicações, as fronteiras territoriais locais e a relação entre lugares e identidades. Por outro, a circulação rápida das informações, das ideologias e das imagens acarreta dissociações entre lugares e culturas. Nesse quadro, os sentimentos de perda de identidade são compensados pela procura ou criação de novos contextos e retóricas identitárias (AGIER, 2001, p. 7).
Zita Possamai (2002) ¹⁵	Quando, por exemplo, um conceito tenta definir o museu e o passado, pode não estar ancorado em uma relação de representação com um dado objeto, mas apenas em construções mentais de pressupostos que têm por estratégia determinar a percepção das coisas que estão em jogo. [...] analisar essas representações ajuda a compreender como a sociedade relaciona-se com o museu (POSSAMAI, 2002, p. 89).
Marcos José Pinheiro (2004) ¹⁶	“O museu deixa de ser uma instituição, um local onde estão preservadas algumas coleções, para tornar-se uma atitude, a representação de um comportamento em meio à fragmentação do mundo contemporâneo” (PINHEIRO, 2004, p. 173).
Stuart Hall (2005) ¹⁷	“[...] as identidades nacionais e outras identidades locais ou particularistas estão sendo reforçadas pela resistência à globalização” (2005, p. 73).

Quadro 2 – Principais visões sobre o espaço de identidade como função dos museus

Fonte: Elaborado pelo autor, a partir de BALLER, 2010, p. 1-3.

Diante das reflexões apresentadas, fica clara a função social dos museus no sentido de permitir o entendimento da essência de sua atuação dentro da história da humanidade.

Um museu não pode ser uma *interpretação cristalizada da história* por meio dos seus acervos e seus projetos museográficos, mas ser, sobretudo através do seu

¹²BLANCO, Ángela García. *La exposición un médio de comunicación*. Madri: Akal ediciones, 1999.

¹³CURY, Marília Xavier. *Exposição: Análise Museológica do processo de concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: USP, 1999.

¹⁴AGIER, Michel. *Distúrbios identitários em tempos de globalização*. Mana, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 7-33, out. 2001.

¹⁵POSSAMAI, Zita Rosane. *Nos bastidores do museu: patrimônio e passado da cidade de Porto Alegre*. Porto Alegre: Est Edições, 2002

¹⁶PINHEIRO, Marcos José. *Museu, Memória e Esquecimento*. Rio de Janeiro: E. papers, 2004.

¹⁷HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

processo de conhecimento, reconhecimento e questionamento das condições históricas, sociais e culturais; meios para o fortalecimento da memória e da identidade cultural. A visão de futuro dos museus, para a transmissão dessas memórias, deve ser uma tarefa educativa e cívica, com a função de significar o tempo, permitindo ser uma fonte de produção do conhecimento, através do seu reconhecimento pelos grupos sociais que os produziram. Precisam, assim, assumir uma posição na produção simbólica e garantir seu espaço e participação na dinâmica cultural e social.

Capítulo 4: A Educação

CERÂMICA

Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara.

Sem uso,

Ela nos espia do aparador.

(ANDRADE, Carlos Drummond de, 1979, p.403)

4.1 Educação e Identidade

A educação pode ser compreendida como uma ação metodológica constante, construída através do pensamento crítico, criativo e da ação transformadora do sujeito e do mundo; pode ser pensada também como atividade social ou político-cultural parte do processo de formação do ser humano, que o permita dominar o seu espaço, garantir o seu presente e projetar o seu futuro.

Dessa forma, ela deve basear-se na utilização de todos os meios informativos da sociedade, enquanto geradora de conhecimento de modo que, dê ao homem a capacidade de participar ativamente da construção de sua identidade e dos princípios sociais de forma reflexiva e eficaz.

De acordo com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB, Lei N.º 9394/96, a educação abrange:

[...] os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais.

Para tanto, precisamos entender que a educação enquanto processo formativo significa mudança de comportamento. Aprende-se pela convivência familiar e social, pela observação dos acontecimentos, pelo contato com os meios de educação formal e informal e, desta forma, acumula-se experiências, adquire-se conhecimento, gera-se atitudes e convicções; formando-se assim o cidadão.

A educação fundamenta-se na relação ensino-aprendizagem e, esta por sua vez, fundamenta-se em uma relação direta com a linguagem. A linguagem é o veículo para a formação e transmissão de pensamentos e conceitos, por isso ocorre a sua relevância nesse complexo processo de formação do cidadão.

Neste sentido, tanto os meios de educação formal como os de educação informal devem ter linguagens específicas e claras para que a assimilação do conhecimento seja realmente efetiva e os processos educativos atinjam seus verdadeiros propósitos.

O museu, enquanto espaço guardião da história social, cultural, das habilidades evolutivas e comunicativas e de educação informal, se faz presente junto ao diálogo educacional em uma reflexão crítica e construtiva dos sentidos e significados da memória e do pensamento transformador da sociedade; como ressalta Mattos (2010, p. 131):

[...] a aprendizagem como processo dialógico não comporta a “transferência” mecânica de saberes, simplesmente porque sentido e significados não podem ser transferidos, uma vez que são construções de nossa mente em atos cognitivos. Fazer *sentido* se refere a pessoa, tendo por base suas memórias de informações e experiências anteriores, consegue *compreender* o item da informação em questão. Ter *significados*, por outro lado, refere-se ao reconhecimento, pela pessoa, da *relevância* que o item de informação pode ter para si própria e para seus propósitos de vida. Por óbvio, portanto, a atribuição de sentido e significado é tarefa transformadora daquele que aprende.

O Museu e a Educação, vistos como referências históricas, socialmente condicionadas, apresentam elementos que são resultados das ações do homem no mundo. Desta forma, podemos considerá-los como uma possibilidade latente para o processo de consolidação da identidade nacional, que, por sua vez, levará ao desenvolvimento do futuro. Daí a necessidade de reconhecê-los e contextualizá-los, situando-os, por meio de suas linguagens, no tempo e no espaço, interligando-os e compreendendo-os como ação social e cultural. Cultura, conhecimento e desenvolvimento, mais do que nunca, têm que caminhar de mãos dadas.

Como referencial, o patrimônio histórico é um suporte fundamental para que a ação educativa seja aplicada, tendo como base a herança cultural dos indivíduos, sua identidade construída em um determinado tempo e espaço. Considera-se que as diversas áreas do conhecimento não funcionam independentemente, mas são partes da diversidade e interdisciplinaridade, que são o resultado de um relacionamento harmônico no qual cultura, ciência e tecnologia, em cada momento histórico, são construídas e reconstruídas pela ação do homem, produtor de sua identidade e conhecimento.

O Barroco Mineiro, com toda a sua simbologia, linguagem singular e como parte do patrimônio histórico e cultural, vem ao encontro da educação, criando, recriando, reinterpretando e representando esta identidade nacional através do reconhecimento de valores e dos ideais de nacionalidade e, somente por este seu indubitável caráter educativo é que se justifica a sua proteção.

4.2 O Barroco Mineiro sob o olhar museológico e educativo

O estilo denominado Barroco Mineiro, por meio da participação conceitual e política dos intelectuais modernistas no início do século XX, passou a dominar o imaginário e as referências de patrimônio histórico e artístico nacional e o estado de Minas Gerais foi identificado como o berço da civilização brasileira. As práticas dos estudos antropológicos e das manifestações culturais da sociedade colonial mineira se deram, para os modernistas, por meio dos exemplares de *mineiridade* do povo como as singularidades arquitetônicas e os ideais revolucionários, encontrados na vida pública e privada.

À cidade de Ouro Preto foi dada uma ênfase maior, devido à unidade do seu conjunto arquitetônico barroco refletido nos contornos artísticos, presentes nas ruas, becos, chafarizes, pontes e casarios coloniais; e nas igrejas ornadas por elementos dramáticos de um estilo próprio entrelaçado entre a arquitetura e a escultura, luz e sombra e pinturas ilusionistas. Considerada como uma *reliquia do passado nacional* foi também a primeira cidade a ser tombada como patrimônio cultural brasileiro, de acordo com o decreto n.º 22928 de 12 de julho de 1933. E, ainda, em 1980 foi incluída na *Lista do Patrimônio Mundial da Humanidade* pela UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

Os museus de Minas Gerais ganharam papel relevante na consagração do patrimônio nacional por suas ações de resgate da história colonial através da apropriação da arte e cultura barroca. Santos (2005, p. 93), ressaltou que em Minas Gerais, “as cidades onde se localizam os museus históricos foram fundadas no período de 1698 a 1713, e são representativas da história do Brasil”, sobretudo no que tange à representação

singular de uma sociedade artística, política, econômica, intelectual e soberana; e destaca ainda sobre a importância das instituições museológicas no processo interlocutório entre a sociedade, a educação e o patrimônio. A autora analisa também sobre a construção da política sócio-educativa dos museus para o desenvolvimento da sociedade frente às tradições culturais e ao direito democrático à memória e à identidade. Como visto na página 94:

Tais museus históricos pertencem a cidades do interior de Minas Gerais, que embora tombadas como monumentos nacional e internacional, guardam o seu caráter principal de cidades mineiras; eles são intérpretes da verdade de uma região e trazem em si uma carga cultural que os liga à gente da terra, a suas tradições, a seu modo de ser. Preocupamo-nos com o caráter social, com as noções de território, patrimônio e a inserção de uma comunidade participativa e uma ação pedagógica permanente para o eco desenvolvimento do sujeito e da sociedade.

A citação de Santos (2005) demonstra o reconhecimento da função educacional dos museus, a inserção e a interferência na comunidade da qual eles fazem parte. Chama a atenção para a interface com a educação na afirmação da identidade cultural de um povo, pois o museu se firma como “um espaço da informação na sociedade, uma sociedade na qual a produção industrial cedeu lugar para a produção de serviços”.

As ações sociais e culturais que interligam o museu e a educação são determinadas pela necessidade do homem no mundo contemporâneo, no qual é preciso desenvolver o sentido de transformar e construir o conhecimento com a troca de experiências e de valores herdados a partir das relações sociais.

O patrimônio histórico, enquanto acervo museológico e aceito como herança cultural em prol do desenvolvimento humano, necessita do museu enquanto instituição geradora de cidadania e como meio primordial para a construção e reconstrução da identidade nacional. A tarefa dos museus consiste nesta (re) afirmação ideológica e que pode ser concretizada por meio das ações de pesquisa, coleta, classificação e registro, preservação, comunicação; mas acima de tudo, de acesso democrático ao conhecimento através da educação.

Para tanto, Santos (2001) define os museus como sendo capazes de “produzir conhecimento, a partir das múltiplas realidades, qualificadas como patrimônio cultural, integrando as diversas áreas do conhecimento”, e que juntamente com a educação busca:

- **promover a apropriação e a re-apropriação do patrimônio cultural**, por meio das ações museológicas de pesquisa, preservação e comunicação, tornando possível ao cidadão considerá-lo como um referencial para o exercício da cidadania;
- **contribuir, por meio do processo museológico, para gerar um processo de preservação do patrimônio global**, visando ao desenvolvimento humano sustentável;
- **promover a participação dos cidadãos na elaboração e na execução dos projetos, contribuindo para a construção do conhecimento, a partir das suas histórias de vida**, capacitando-os a formular e executar projeto próprio de vida no contexto histórico, integrando o museu à sociedade, buscando, conjuntamente, a construção de uma nova prática social;
- **democratizar o conhecimento** produzido nos museus, nas escolas e nas instituições parceiras;
- **musealizar o conhecimento** produzido através dos diversos projetos, *expondo, classificando, documentando, conservando, divulgando e promovendo a sua utilização*;
- **interagir com as instituições educacionais** elaborando projetos com o objetivo de utilizar o patrimônio cultural como um suporte essencial ao processo educativo e ao desenvolvimento social;
- **potencializar os recursos educativos da comunidade**, realizando o intercâmbio necessário entre o ensino formal e o não-formal, um alimentando o outro;

- **promover a formação de profissionais** que potencializem suas instituições como agentes de desenvolvimento regional;
- **contribuir para a construção do conhecimento** na área da Museologia;
- **proporcionar meios para que as instituições museais melhorem e ampliem seus campos de atuação** no meio social onde estão inseridas;
- **desenvolver e aplicar tecnologias**, na área da Museologia, observando-se as necessidades e diversidades regionais;
- **criar oportunidade de ampliar conhecimentos**, rever conceitos e modificar procedimentos de trabalho. (grifos meus).

Dessa forma, a autora define palavras-chave e coloca a relação museu/educação com sentido de contribuir para: o desenvolvimento humano sustentável, referencial para o exercício da cidadania, construção de uma nova prática social, democratização do conhecimento e a transformação do patrimônio cultural em um suporte essencial para o processo educativo e para o desenvolvimento social.

Então, aos museus cabem, primordialmente, as tarefas de promover e coordenar o processo de proteção do patrimônio e, juntamente com suas ações educativas, fortalecer a ideia de identidade nacional como forma de contribuir para a afirmação do homem como sujeito participativo da história passada, do presente e do futuro.

4.3 Os museus mineiros e a sociedade civilizada

Na perspectiva de compreender os museus enquanto instituições responsáveis pela salvaguarda da arte barroca mineira bem como suas relações dentro do processo civilizatório da sociedade brasileira, cabe ressaltar a consonância que deve existir entre os acervos museológicos e suas contextualizações em práticas sócio-educativas.

Estes acervos têm a capacidade de transformar uma intervenção pedagógica, em busca da construção do conhecimento, através da troca, da relação entre educação formal e informal, das experiências e da criatividade humana e, como consequência leva à inserção do homem na sociedade em que vive por meio da identificação com a sua própria história.

Dentre os museus históricos que compõem o Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM¹⁸, localizados no estado mineiro, que possibilitam a consonância entre seus acervos e suas contextualizações do barroco mineiro com as práticas sócio-educativas destacam-se: o Museu da Inconfidência em Ouro Preto (1938), do Ouro em Sabará (1945), do Diamante em Diamantina (1954) e Regional de São João Del Rei (1963).

O quadro seguinte apresenta uma descrição desses museus e suas coleções relacionadas com o patrimônio cultural material dos séculos XVIII e XIX, por meio do qual o barroco mineiro foi consagrado como marco representativo de uma sociedade que idealizou os princípios de identidade para a nação.

<i>Museu/ Cidade/ Ano</i>	Breve histórico
Museu da Inconfidência Ouro Preto - 1945	Criado com a finalidade de <i>abrigar objetos e documentos relacionados aos fatos históricos da Inconfidência Mineira e a seus protagonistas, e também obras de arte ou de valor histórico, consideradas expressivas para o conhecimento da formação de Minas Gerais.</i> No acervo museológico estão presentes objetos históricos, dos séculos XVIII e XIX, relacionados a meios de transporte, decoração e utensílios do culto religioso ou de uso cotidiano. O Museu da Inconfidência tem importante coleção de arte barroca, com oratórios, esculturas de madeira talhada e policromada, presépios e retábulos dos períodos setecentistas e

¹⁸ A criação do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) foi sancionada pelo presidente da República com a assinatura da Lei nº 11.906 em janeiro de 2009. A nova autarquia vinculada ao Ministério da Cultura sucedeu o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) nos direitos, deveres e obrigações relacionados aos museus federais. Fonte: <http://www.museus.gov.br/ibram/pag/instituicao.asp>. Acesso em 25.09.2010

	<p>oitocentistas. Entre as esculturas, destacam-se as peças atribuídas a Aleijadinho, todas do século XVIII. Possui ainda um acervo de pintura, com obras atribuídas a João Nepomuceno Correia e Castro (17-- - 1795) e ao ateliê de Manoel da Costa Athaide (1762 - 1830). Apresenta ainda relevante coleção de arte século XIX. Pode-se destacar, entre outras, a <i>Vista de Vila Rica</i>, realizada por Arnaud Julien Pallière (1784 - 1862) e a aquarela de mesmo título, de Henry Chamberlain (1796 - 1844).</p>
<p>Museu do Ouro Sabará - 1945</p>	<p>O acervo do Museu faz um recorte sobre o processo de extração do ouro até a sua fundição. Apresenta os variados tipos de minérios encontrados na região, antigas prensas de cunhar, cofres com jóias de ouro entre diversos outros instrumentos utilizados na época. Fazem parte da exposição do museu, representações da vida cotidiana mineira dos séculos XVIII e XIX, como costumes, crenças e artes populares que podem ser vistas através das esculturas, quadros, tambores e estandartes usados nas procissões e festas religiosas.</p>
<p>Museu do Diamante Diamantina - 1954</p>	<p>O Museu do Diamante detém acervo que constitui um significativo centro de memória da região de Diamantina. Este acervo representa objetos relativos à extração diamantífera e o contexto social da região mineradora dos séculos XVIII e XIX, reunindo ainda arte sacra barroca, mobiliário, armaria, transporte, indumentária e outros objetos. Destacam-se, neste acervo, as pedras preciosas e semipreciosas, as balanças de pesagem de ouro e diamante, os oratórios característicos da região.</p>
<p>Museu Regional de São João Del Rei São João Del Rei - 1963</p>	<p>O acervo do Museu Regional de São João Del Rei é constituído por peças variadas dos séculos XVIII e XIX e entre sua coleção destaca: móveis, liteiras, imagens, ex-votos e objetos industriais. Entre elas são destaques o órgão que pertenceu a Igreja de Nossa Senhora do Carmo e imagens atribuídas ao Aleijadinho. O museu possui, ainda, biblioteca e arquivo com jornais, fotografias e</p>

	documentos cartoriais da antiga Comarca do Rio das Mortes.
--	--

Quadro 3 - Museus históricos de Minas Gerais

Fonte: Elaborado a partir de SANTOS (2005);

Estes museus abrigam assim uma relevante herança material através dos patrimônios históricos, legados de uma civilização erguida durante o ciclo do ouro, no século XVIII, e idealizadora de movimentos marcantes como a Inconfidência Mineira. Pode-se inferir que o período da mineração, de intensa produção artística e de contribuições filosóficas e políticas, foi de grande importância para Minas Gerais; que se tornou sinônimo de uma parte da história brasileira e que, mesmo consolidando uma cultura eminentemente mineira, teve papel fundamental na formação sócio-cultural e política do Brasil. E, como demonstrado neste trabalho, esses espaços de memória são considerados recursos imprescindíveis para uma ação pedagógica em prol do desenvolvimento democrático sócio-educativo da nação.

Dentro da política de ação pedagógica do IBRAM o Estatuto de Museus regulamenta alguns princípios envolvendo a educação para a afirmação dos museus enquanto instituições comprometidas com o desenvolvimento social por meio da democratização do acesso às informações histórica, artística e cultural nacional. De acordo com a Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009:

Subseção II

Do Estudo, da Pesquisa e da Ação Educativa

Art. 29. Os museus deverão promover ações educativas, fundamentadas no respeito à diversidade cultural e na participação comunitária, contribuindo para ampliar o acesso da sociedade às manifestações culturais e ao patrimônio material e imaterial da Nação.

Art. 30. Os museus deverão disponibilizar oportunidades de prática profissional aos estabelecimentos de ensino que ministrem cursos de museologia e afins, nos campos disciplinares relacionados às funções museológicas e à sua vocação.

Subseção III

Da Difusão Cultural e Do Acesso aos Museus

Art. 31. As ações de comunicação constituem formas de se fazer conhecer os bens culturais incorporados ou depositados no museu, de forma a propiciar o acesso público.

Parágrafo único. O museu regulamentará o acesso público aos bens culturais, levando em consideração as condições de conservação e segurança.

Art. 32. Os museus deverão elaborar e implementar programas de exposições adequados à sua vocação e tipologia, com a finalidade de promover acesso aos bens culturais e estimular a reflexão e o reconhecimento do seu valor simbólico.

Art. 33. Os museus poderão autorizar ou produzir publicações sobre temas vinculados a seus bens culturais e peças publicitárias sobre seu acervo e suas atividades.

§ 1º Serão garantidos a qualidade, a fidelidade e os propósitos científicos e educativos do material produzido, sem prejuízo dos direitos de autor e conexos.

Art. 34. A política de gratuidade ou onerosidade do ingresso ao museu será estabelecida por ele ou pela entidade de que dependa, para diferentes públicos, conforme dispositivos abrigados pelo sistema legislativo nacional.

Art. 35. Os museus caracterizar-se-ão pela acessibilidade universal dos diferentes públicos, na forma da legislação vigente.

Compete ao Estado em parceria com a sociedade, afirmar a importância social e educativa dos museus mineiros, suas capacidades de gerar conhecimento, promoverem a cidadania e a construção da identidade nacional. E compete aos museus mineiros, instituições afiguradas de protetoras da cultura e da arte Barroca Mineira, do espírito autóctone e germe da nacionalidade, forjar um papel de interação com o público, em um contexto de informação e de constante processo de inovação social, ampliando as possibilidades de transformar seus espaços em um local de educação, de apropriação e de proteção do patrimônio histórico e cultural; com políticas de democratização, acesso ao conhecimento, estabilização da identidade nacional, para assim, gerar novas formas de ordenar e de se apropriar do mundo.

Conclusão:

Certas Palavras

**Certas palavras não podem ser ditas
em qualquer lugar e hora qualquer.
Estritamente reservadas
para companheiros de confiança,
devem ser sacralmente pronunciadas
em tom muito especial
lá onde a polícia dos adultos
não adivinha nem alcança.**

**Entretanto são palavras simples:
definem
partes do corpo, movimentos, atos
do viver que só os grandes se permitem
e a nós é defendido por sentença
dos séculos.**

E tudo é proibido. Então, falamos.

(ANDRADE, Carlos Drummond de. 1979, p.609)

Diante das questões analisadas nos capítulos acima, ao elaborarmos as conclusões do trabalho, nos questionamos sobre o alcance dos objetivos que orientaram esta pesquisa, ou seja, a elucidação sobre o significado do Barroco Mineiro enquanto instrumento para o fortalecimento da identidade nacional e a relação do processo civilizatório da sociedade brasileira com a proteção do patrimônio cultural.

A afirmação do Barroco Mineiro como referência da identidade nacional fica inegável ao evidenciar que o estado de Minas Gerais e sua cultura tornaram-se o berço da nacionalidade, por se constituir parte integrante da origem cultural brasileira e por ter sido símbolo para a formação histórica dos Estados Nacionais durante o período da civilização no século XVIII. Prova dessa originalidade cultural mineira são os trabalhos de Aleijadinho, que deglutiou uma arte estrangeira e implantou em sua criação artística um novo modelo, adequado à região. Dessa forma, o Barroco Mineiro e suas bases autóctone, originária e genuína, foi classificado por intelectuais modernistas no início do século XX, um ideário de patrimônio nacional. Assim, de acordo com Ávila (1994), o Barroco Mineiro, ao se dirigir aos sentidos e não à razão, mobilizou todos os recursos que pudessem agir sobre a mente humana e, este aspecto fez Minas Gerais representar o patrimônio nacional não apenas por um estilo artístico, mas por uma sistematização de pensamento que se refletiu no estilo de vida.

Enquanto patrimônio cultural brasileiro, o Barroco Mineiro tem sido cada vez mais reconhecido como instrumento primordial para salvaguardar a independência e a soberania da identidade cultural nacional. No entanto, os grandes desafios para a defesa desse patrimônio não se circunscrevem apenas à descoberta dos meios ideais para a sua proteção física, mas englobam o despertar de uma consciência social evolucionada para a identificação, apropriação, apreço e respeito a essa identidade cultural.

A educação - formal e não-formal - enquanto prática para o desenvolvimento da consciência social vem contribuir e tornar-se uma ferramenta eficaz para avivar o valor cultural e simbólico do Barroco Mineiro e, assim, garantir a sua proteção.

Porém, o objetivo educativo deve ser orientado pela perspectiva de que a salvaguarda do patrimônio não se restringe aos bens culturais móveis e imóveis representativos da memória material, como as cidades históricas mineiras do século XVIII, os monumentos, os museus, as igrejas ou os edifícios públicos. A proteção do Barroco Mineiro enquanto patrimônio cultural, signo e significado da identidade nacional, se justifica por ser algo intrínseco à relação entre o homem e a sociedade brasileira, uma vez que a cultura barroca mineira se encontra presente em inúmeras práticas contemporâneas: na linguagem, na música, na religião, na alimentação, na morada, no vestuário, na política, nas formas de manifestações culturais intangíveis e em tantas outras.

Dessa forma, a proteção ao Barroco Mineiro associada aos valores da Educação e Identidade deve ser iniciada pelo reconhecimento e apropriação dos hábitos, das características típicas e dos espaços físicos que possam figurar como bens pessoais e coletivos, local, regional e nacional; histórico e contemporâneo; tangível e intangível; móvel e imóvel; permanente e temporário.

Para tanto, tornam-se fundamentais a difusão da legislação que trata desse assunto, além da veiculação de informações sobre os decretos que normatizam as ações no campo da proteção do patrimônio cultural material, tais como tombamento, a proteção dos sítios históricos, arqueológicos, parques nacionais e demais áreas protegidas; e o registro do patrimônio cultural imaterial.

Dentro dessa perspectiva, as ações pedagógicas voltadas aos conceitos de proteção do patrimônio cultural devem ocupar lugar preponderante não apenas nas instituições oficiais de salvaguarda do Barroco Mineiro, como no IPHAN, no IBRAM, nos museus federais, estaduais, municipais e centros culturais, mas, sobretudo fazer parte da estrutura curricular nas instituições de educação de ensino médio e fundamental. Por meio de abordagens interdisciplinares, com bases nos princípios de Educação e Identidade, afirmando a ideia de que uma sociedade que não respeita e protege o patrimônio cultural, histórico e artístico com toda a sua diversidade, corre o risco de perder a sua identidade, os seus valores mais singulares e a própria cidadania.

A educação, ao desenvolver reflexões em torno do significado coletivo e plural da história, da cultura, das políticas de preservação e, ao relacioná-los à população enquanto agente histórico-social, principal produtora e defensora da própria cultura, promove a formação e a informação acerca do processo de construção das identidades étnicas e possibilita o desenvolvimento da mesma. Queiroz (2010) menciona sobre Educação e Patrimônio na construção do conceito de identidade e cidadania:

[...] torna-se, assim, um processo constante e ensino/aprendizagem que tem por objetivo central e foco de ações o Patrimônio. É nesse tópico que se encontra a fonte primária de atuação que vem enriquecer e fortalecer o conhecimento individual e coletivo de uma nação sobre sua cultura, memória e identidade. Através de ações voltadas à preservação e compreensão do Patrimônio Cultural, a Educação Patrimonial torna-se um veículo de aproximação, conhecimento, integração e aprendizagem de crianças, jovens, adultos e idosos, objetivando que os mesmos (re) conheçam, (re) valorizem e se (re) apropriem de toda uma herança cultural a eles pertencente, proporcionando aos mesmos uma postura mais crítica e atuante na (re) construção de sua identidade e cidadania. Identidade essa que, cada vez mais, urge por uma atenção especial dos diversos setores da nossa sociedade.

O processo de ensino e aprendizagem sobre a proteção do Barroco Mineiro pode ser promovido, ampliado e dinamizado em ambientes extra-escolares nos quais toda a comunidade pode estar envolvida. Deve tornar-se um aliado a mais no processo de educação da sociedade que colabore com o despertar de uma consciência crítica e de responsabilidade na preservação do patrimônio – em toda a sua expressão – e com a percepção da relação entre este e sua identidade pessoal e cultural. Assim, ao acionarmos este instrumento de ação, estaremos buscando uma pedagogia cultural que capacite o educando a compreender sua identidade e a se reconhecer em seus próprios valores e em sua memória pessoal e coletiva.

Portanto, deve-se ambicionar algo sólido, verdadeiro; ou seja, propagar o saber referente à identidade, patrimônio cultural nacional e à proteção do Barroco Mineiro enquanto instrumento essencial ao processo civilizatório da sociedade, e isto só se concretizará por meio da educação.

REFERÊNCIA

ABREU, Regina. Memória, História e Coleção. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v.28, 1996.

AGIER, Michel. Distúrbios identitários em tempos de globalização. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 7-33, out. 2001.

ALVES, Renata Martins de Carvalho. *Tombamento: um novo enfoque*. Disponível em: <<http://www.ibdu.org.br/imagens/TOMBAMENTOUmNOVOENFOQUE.pdf>>. Acesso em: 5 maio. 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1979.

ANDRADE, Mario de. *Cartas de Trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1936- 1945*. Brasília: SPHAN/FNPM, 1981.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. 3. ed. ampliada. São Paulo: Perspectiva, 1994. 2.v.

_____. *Iniciação ao Barroco Mineiro*. Colaboração Cristina Ávila Santos. São Paulo: Nobel, 1984.

_____. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, n.1, 1966.

_____. GONTIJO, João Marcos Machado. MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco Mineiro Glossário de arquitetura e ornamentação*. São Paulo: Fundação João Pinheiro/ Fundação Roberto Marinho/ Companhia Editora Nacional, 1980.

BALDO, Luiza Maria Lentz. *A identidade nacional: matizes românticos no projeto Modernista*. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/boitata/volume-1-2006/Artigo%20Luiza%20Baldo.pdf>>. Acesso em: 04 jan. 2010.

BALLER, Gisele Inês. *Museu: espaço de identidade*. Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=13615> Acesso em: 4 abr. 2010.

BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1956.

BLANCO, Ángela García. *La exposición un médio de comunicación*. Madri: Akal ediciones, 1999.

BRASIL. Decreto lei 25/1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional.

Disponível em:< <http://www.planalto.gov.br/CCIVIL/Decreto-Lei/Del0025.htm>>

Acesso em: 5 maio. 2010.

CAMPELLO, Glauco. Ações pelo patrimônio. In: *Um olhar sobre a cultura brasileira*. WEFFORT, Francisco; SOUZA, Mário (Org.). Associação de Amigos da FUNARTE: Rio de Janeiro, 1998.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Cultura Barroca e manifestações do Rococó nas Gerais*. Ouro Preto: FAOP/BID, 1998.

_____. *Introdução ao Barroco Mineiro: cultura barroca e manifestações do rococó em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.

CASTRO, Ana Lúcia Siaines de. *O museu do sagrado ao segredo*. 2007.144f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Programa de Pós-Graduação, em Ciência da Informação, Universidade do Rio de Janeiro, 2007.

CARNAXIDE, Antônio de Souza Pedroso. *O Brasil na administração pombalina: economia e política externa*. 2. ed. Brasília: Editora Nacional, 1979.

CARVALHO FILHO, José dos Santos. *Manual de direito administrativo*. 19 ed. Rio de Janeiro: Lumen Júris, 2008.

CARRATO, José Ferreira. *Igreja, Iluminismo e Escolas Mineiras Coloniais*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968, v.334.

CAVALCANTI, Carlos. *História das artes: curso elementar*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

CHAGAS, Mário. *Museália*. Rio de Janeiro: JC, 1995.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil Mito Fundador e Sociedade Autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

COELHO, Ary; ALBUQUERQUE, Beatriz. *A arte de pintar*. São Paulo: Abril, 1986.

CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS – ICOM. Disponível em:<<http://www.icom.org.br/sub.cfm?subicom=icom2&canal=icom>>.

Acesso em 4 abr. 2010.

COSTA, Janice Pereira da. *Ensinando a ser cidadão: Memória Nacional, História e Poder no Museu da Inconfidência (1938-1990)*. 2005. 193 f. Dissertação (mestrado

em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas , Departamento de História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

CURY, Marília Xavier. *Exposição: Análise Museológica do processo de concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: USP, 1999.

DI PIETRO, Maria Sylvia Zanella. *Direito administrativo*. 19. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

ENCICLOPÉDIA SAGA. *Saga: a grande História do Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p.127. v. 2.

ESTATUTO DE MUSEUS.

GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo, Atlas, 2002.

GIRAUDY, Daniëele. et al. *O museu e a vida: um texto comentado e ilustrado com cinquenta desenhos originais*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1990.

GONÇALVES, José Reginaldo S. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

_____. *Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônio*. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832005000100002&script=sci_arttext>. Acesso em: 11 fev. 2011.

GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o Aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOUAISS, Antônio et al. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 1.010. São Paulo: Objetiva, 2006.

ICOM. *Museu: o que é museu?* <<http://www.museus.gov.br/ibram/pag/oquemuseu.asp>>. Acesso em 8 fev. 2011.

IGREJA SÃO FRANCISCO DE ASSIS. Disponível em: <<http://www.ouopreto.com.br>>. Acesso em 10 dez. 2010.

JULIÃO, Letícia. O SPHAN e a cultura museológica no Brasil. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 22 n.43, jan-jun 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/eh/v22n43/v22n43a08.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2011.

LEI de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB, Lei N.º 9394/96. Disponível em <<http://portal.mec.gov.br/seed/arquivos/pdf/tvescola/leis/lein9394.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2011.

LEMOS, C. O que é patrimônio histórico? São Paulo: Brasiliense, 1987.

MATTOS, Yára. *Abracaldabra: Uma aventura afetivo-cognitiva na relação museu-educação*. Ouro Preto: Ed. UFOP, 2010.

MEIRA, Ana Lúcia Goelzer. *Políticas públicas e gestão do patrimônio histórico*. Disponível em: <http://www.ufpel.tche.br/ich/ndh/downloads/historia_em_revista_10_ana_meira.pdf> Acesso em 4 jan. 2010.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório de história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. Resposta aos comentários. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v.3, jan./dez.1995. Nova Série.

MUCCI, Latuf Isaias. O teatro barroco de O Aleijadinho. *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação*. Blumenau, v. 1, n. 1, p. 34 - 42, jan./abr. 2007. Disponível em: <proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/.../175/139>. Acesso em 11 fev. 2011.

NASCIMENTO, Rodrigo Modesto. *Relações entre o patrimônio material e imaterial: o caso do cemitério japonês*. *Revista de História e Estudos Culturais, Paraná*, v.6, n. 2, 2009. Disponível em <<http://www.revistafenix.pro.br/volumedezenove.php>>. Acesso em: 15 fev. 2011.

NORA, Pierre. Entre memória e história. A problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, dez. 1993.

PATRIMÔNIO IMATERIAL: *O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial*. 2. ed. Brasília: Ministério da Cultura/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2003.

PINHEIRO, Marcos José. *Museu, Memória e Esquecimento*. Rio de Janeiro: Papers, 2004.

PIRES, Maria Coeli Simões. *Da proteção ao patrimônio cultural: o tombamento como principal instituto*. Belo Horizonte: Dey Rey, 1994.

POSSAMAI, Zita Rosane. *Nos bastidores do museu: patrimônio e passado da cidade de Porto Alegre*. Porto Alegre: Est Edições, 2002.

QUEIROZ, Moema N. A. Educação Patrimonial como instrumento de cidadania. *Revista Museu*, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=3562>. Acesso em: 16 jan. 2010

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIZZI, Maria Christina de Souza Lima. Além do artefato: apreciação em museus e exposições. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, n. 8., 1998.

SALLES, Fritz Teixeira de. *Associações religiosas no ciclo do ouro: introdução ao estudo do comportamento social da Irmandade de Minas no século XVIII*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SANTOS, Vânia Carvalho Rôla. *Cultura, identidade e memória: uma leitura informacional dos museus históricos em ambientes comunitários*. Dissertação (mestrado) 161 f. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. O papel dos museus na construção de uma “identidade nacional”. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v.28, p. 1-28, 1996.

_____. Museu e educação: conceitos e métodos. Artigo extraído do texto produzido para aula inaugural – 2001, do Curso de Especialização em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, proferida na abertura do Simpósio Internacional “Museu e Educação: conceitos e métodos”, realizado no período de 20 a 25 de agosto. 2001. Disponível em: <www.mestrado-museologia.net/.../museueducacao_portoalegre.doc>. Acesso em: 10 fev. 2011.

SANTUÁRIO BASÍLICA DO SENHOR BOM JESUS DE MATOSINHOS. Congonhas do Campo. Disponível em : <www.twuturismo.com.br>. Acesso em: 10 dez. 2010.

SAPIEZINSKAS, Aline. *Herança, sacralidade e poder: sobre as diferentes categorias do patrimônio histórico e cultural no Brasil*. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v11n23/a09v1123.pdf>>. Acesso em: 11 fev. 2011.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese da história da educação brasileira*. 17. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

SUANO, Marlene. *O que é Museu*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

TELLES, Augusto Carlos da Silva. *Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil*. MEC/SEAC/FENAME. 1980. p. 232-235.

WILLIAMS, Daryle. *Memória e Preservação*. Disponível em:<<http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2047/1186>> Acesso em 6 mar. 2010.