

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
ESCOLA DE DIREITO, TURISMO E MUSEOLOGIA
DEPARTAMENTO DE MUSEOLOGIA

Mariana Rodrigues Caldas Falleiros

**Revirando a tralha dos museus históricos: Somando leituras possíveis do Museu da
Inconfidência**

OURO PRETO

2025

Mariana Rodrigues Caldas Falleiros

**Revirando a tralha dos museus históricos: Somando leituras possíveis do Museu da
Inconfidência**

Monografia apresentada ao Curso de Museologia da
Universidade Federal de Ouro Preto como requisito
parcial para obtenção do título de Bacharel em
Museologia

Linha de Pesquisa: Museologia e Patrimônio

Orientador: Prof. Dr. Célio Macedo Alves

OURO PRETO
2025



FOLHA DE APROVAÇÃO

Mariana Rodrigues Caldas Falleiros

Revirando a tralha dos museus históricos: somando leituras possíveis do Museu da Inconfidência

Monografia apresentada ao Curso de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel

Aprovada em 04 de Setembro de 2025

Membros da banca

Prof. Dr. Célio Macedo Alves — Orientador — Universidade Federal de Ouro Preto
Prof.ª Dr.ª Karlla Kamylla Passos dos Santos — Universidade Federal de Ouro Preto
Prof. Dr. Fábio Adriano Hering — Universidade Federal de Ouro Preto

Célio Macedo Alves, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 20/01/2026



Documento assinado eletronicamente por **Celio Macedo Alves, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 20/01/2026, às 10:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1043724** e o código CRC **3E1E3CD8**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço às minhas avós, Noêmia e Maria Aparecida, pela coragem e teimosia passada e pelas mais lindas memórias. Que eu esteja à altura.

Agradeço aos meus amados, minha família, Sarah, Carlos, Ca, Bâ, Quel, e, aos meus amigos, Isinha, Marie, Dad, Ian, Lucas, Bebeca, Maria, Tamiris, por toda peculiaridade, por todo carinho que me é entregue e pela persistência na fé na vida.

Agradeço ao meu professor Célio, pela suavidade e atenção.

E ao Sasa, excelente companheiro gato preto.

*“aqui
nesta pedra*

*alguém sentou
olhando o mar*

*o mar
não parou
para ser olhado
foi mar
pra tudo que é
lado”*

(Leminski)

RESUMO

A investigação proposta, a qual é o objetivo central desta pesquisa, visa a contribuir ao movimento do estado da arte, debruçando-se sobre as diversas pesquisas e literaturas que contribuem para a investigação e pela provocação necessária dos lugares de memória - compreendendo estes como lugares de poder. Logo, como lugares de visibilidade, estes (no caso escolhido o Museu da Inconfidência, monumento histórico e artístico nacional, devem ser provocados e investigados para não perpetuem narrativas violentas (executada pela ação da branquitude, que age no não lugar, no lugar já pressuposto de poder e pela ação que insere na cultura constituindo narrativas e mediações da imagem e dos acervos que agem como fatos dados e indissolúveis. A pesquisa mapeia diferentes momentos em que a instituição analisada passou, levantando seu histórico institucional em relação às políticas públicas do campo museais e patrimoniais. A pesquisa soma-se às linhas de pensamento e abordagens de letramento visual e decolonial para trabalhar com as imagens, acervos e objetos em exposição do Museu da Inconfidência, analisado como um ícone que agencia ideologias. É importante ressaltar que a instituição obteve no ano de 2024 o número de 347 mil visitantes, sinalizando a importância de estudos e análises sobre o mesmo.

Palavras chave: Museus, Memória coletiva, Museologia, Museu da Inconfidência, Patrimônio cultural.

ABSTRACT

This paper aims at analyzing and investigating, which is the central objective of this research, that aims to contribute to the state of the art movement, by delving into the different studies and literature that contribute to the investigation. This research was written focusing on the central idea of the necessary provocation of places of memory — understanding these as places of power. Therefore, as places of visibility, these (in the chosen case of this study - the Museu da Inconfidência, which is a national historical and artistic monument) must be challenged and investigated, by the affirmation of this action, is possible that places of memory and visibility do not continue to perpetuate violent narratives (executed by the action of whiteness, which acts in the non-place, in the pre-supposed place of power and by the action that inserts into culture, constituting narratives and mediations of images and collections that act as given and indissoluble facts). The research maps different moments that the analyzed institution has gone through, raising its institutional history in relation to public policies in the museum and heritage field. The research aligns with the lines of thought and approaches of visual and decolonial literacy to work with the images, collections, and objects on display at the Museu da Inconfidência, analyzed as an icon that promotes ideologies. It is important to emphasize that in 2024, the institution received 347,000 visitors, signaling the importance of studies and analyses about it.

Keywords: Museums, Collective memory, Museology, Inconfidência Museum, Cultural heritage.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO:	8
1: Pensamento filosófico e patrimonial brasileiro e surgimento de museus nacionais no Brasil século XIX:	11
2.1 Republicanismo, filosofia e patrimônio: Comprimente-mos as esfínges	12
2.2 Salve Mário de Andrade - passam iluministas e chegam os espertos modernistas: Memória nacional, a criação do IPHAN, a Era Vargas e a influência dos modernistas. 17	
2.3 Museus nos anos 2000, o Instituto Brasileiro de Museus a contemporaneidade do Museu da Inconfidência (2022-2025)	21
2.4 Museu da Inconfidência em sua contemporaneidade:	25
2.5 Panoramas das exposições e intervenções - Exposições Atuais e Recentes	26
3. Projeto: “Este Objeto: O que ele nos fala?”	27
4: O Museu da Inconfidência e a soma de releituras	28
4.1 Para uma História potencial do acervo do Museu da Inconfidência: é possível desaprender o imperialismo?	29
4.2. A lógica do obturador	30
4.3. Ação e reação: Um novo museu que desaprende o Imperialismo	31
4.4. Fazer História Potencial — Uma proposta de ação	31
5. Imagens da branquitude - uma prisão, um museu:	35
5.1. Museus, Patrimônio e Branquitude : Aprender a ler um museu	36
CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
REFERÊNCIAS	42

INTRODUÇÃO

O Museu da Inconfidência, instituição museológica vinculada ao IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus), caracterizado enquanto museu de arte e histórico da cidade de Ouro Preto, Minas Gerais, passa pela sua renovação e recontextualização (2022) propondo novas abordagens tanto para com sua comunicação museológica, expografia e quanto ao uso de seus espaços. Atualmente a exposição permanente do Museu da Inconfidência (MIN), aberta ao público em 2007, acarreta consigo problemáticas de ordem narrativa, expográfica, discursiva e museal. O museu tem sua sede em um prédio histórico (antiga Casa de Câmara e Cadeia) - característica fundamental dos museus vinculados ao IBRAM, onde instituições museológicas ocupam edificações construídas para outros usos. O museu estudado, além de problemas numerados, sofre a relutância por parte do público visitante e da comunidade ouro-pretana em relação às suas novas abordagens e propostas expositivas.

A pesquisa desenvolvida pretende levantar a história de surgimento do museu, sua relação com o Instituto Brasileiro de Museus e o movimento atual de renovação (articulando com outros estudos de caso dos movimentos atuais da museologia e dos museus). Tenciona-se também traçar um panorama das problemáticas visíveis do âmbito narrativo/político (e outras invisibilizadas) da exposição permanente do museu e debruçar-se nas possibilidades de reformulação da narrativa para trabalhos de mediação (visando uma ação educativa contra o colonial). A pesquisa situa como base bibliográfica e teórica a tese *História Potencial* elaborado pela Professora Ariella Aisha Azoulay.

A monografia elaborada neste pré-projeto se trata de um estudo de caso: inicialmente, uma análise da renovação institucional e reformulação expográfica do Museu da Inconfidência, Instituição museológica do IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus); seguindo para a análise da função social do museu e de sua comunicação museológica, levantando as problemáticas presentes na instituição em articulação com as linhas de estudo do pensamento decolonial, contra colonial, da *História Potencial* (Prof(a). Dr(a). Ariella Aisha Azoulay), dos estudos acerca a branquitude (estética/política no que tange o arquivo, o acervo e a imagem) e das teses de pensamento afrocentrado/antirracista no pensamento museal.

O estudo de caso, em primeiro lugar, pretende contextualizar a instituição com o levantamento histórico e documental da origem, formação e história do Museu da Inconfidência em períodos centrais: Era Vargas e as relações institucionais para elaboração de

políticas culturais relacionadas ao Museu da Inconfidência na década de 30 (origem), os anos 2000 (última renovação expográfica) e a contemporaneidade, o museu na sua atualidade (2022-2025). As fontes de estudo utilizadas são artigos científicos que utilizam do Museu da Inconfidência como estudo de caso; teses que dissertam sobre a relação e evolução do patrimônio no Brasil (sociologia da memória e o estudo do patrimônio) e a evolução de pensamento acerca do patrimônio histórico e artístico no Brasil e a ideologia/filosofia política estética e nacionalista que dão origem a ideia e a formação de patrimônio brasileiro.

O estudo segue a partir da contextualização da instituição para o mapeamento das problemáticas presentes na atual expografia do Museu da Inconfidência (2007), elencando conceitos chave para análise e crítica em relação a expografia (estética e ideologia presente). Utiliza-se como tese central o estudo organizado pela pesquisadora e professora Lilia Schwarcz sobre letramento visual e branquitude - *Imagens da Branquitude*, com intermédio dos estudos de público em museus históricos (o sujeito no museu). Para esta análise e mapeamento das problemáticas, a monografia utiliza da literatura experimental *Primeiras Impressões do Autor Gustavo Piqueira* como modelo de experimentação/análise teórica sobre estudos de imagem e construção de ideologia. Em conjunto com as duas bibliografias citadas - utilizadas como base para formulação teórica do estudo de caso — o mapeamento crítico da expografia do Museu da Inconfidência utiliza de conceitos-chave como desaprender o imperialismo, presente na tese “História potencial” escrita por Ariella Aisha Azoulay. As três bibliografias-base trazem os principais conceitos-chave para a formulação do estudo de caso do Museu da Inconfidência (que antes de mais nada se trata de um museu histórico nacional em reformulação) e servem de fio condutor para o mapeamento das problemáticas presentes na instituição. As problemáticas levantadas no estudo de caso serão analisadas em relação a outros museus históricos com problemáticas semelhantes (diagnóstico do pensamento museal contemporâneo); além de serem problematizados por autores decoloniais e da negritude que tentam compreender a reverberação e demonstração de problemáticas sociais, políticas e ideológicas no tratamento de coleções e na formação de público em um âmbito museológico/cultural.

A pesquisa segue para a investigação da renovação institucional do Museu da Inconfidência e para a colocação de problemáticas acerca do poder simbólico do patrimônio, estabelecendo relações com os estudos decoloniais e antiracistas abordados pelas novas perspectivas que podem ser usufruídas pela museologia. Para tanto, o trabalho se inicia com estudo de caso (estado da arte) levantando e utilizando-se da literatura científica/museológica produzida acerca a origem do Museu da Inconfidência, as diferentes épocas de sua trajetória

institucional em relação à ideologia política, a produção estética (curatorial) e o desenvolvimento da função social acerca do pensamento sobre patrimônio, o museu e o arquivo. Para o primeiro momento o estudo pretende levantar a bibliografia presente citada para introdução à localização histórica do museu pesquisado, para seguir o desenvolvimento do estudo de caso do museu em sua contemporaneidade.

Serão abordadas linhas de pensamento e teorias do pensamento decolonial que abordam a memória, a cultura material e instituições de cultura, e, a relação entre colonialidade e branquitude para análise da instituição enquanto símbolo, mapeando olhares acerca do funcionamento semiótico e político de um monumento colonial, analisando formatos de narrativas e ideologias compostas pela fantasia colonial. Nesta parte, a pesquisa, além de mapear as problemáticas na constituição ideológicas de museus e lugares de memória, também acompanhará as tentativas de renovação institucional tentando compreender a presença da arte contemporânea no espaço expositivo, deixando como registro documentado da renovação até então proposta.

1: Pensamento filosófico e patrimonial brasileiro e surgimento de museus nacionais no Brasil século XIX:

Para realização dos objetivos desta dissertação se faz necessário compreender e contextualizar a instituição museológica estudada — O Museu da Inconfidência em Ouro Preto, Minas Gerais, enquanto símbolo e em comunicação com a expográfica atual. Para tanto, volta-se não tão somente a data de sua criação 1934, mas, ao pensamento filosófico republicano brasileiro do século XIX que fundamenta as noções de patrimônio cultural e que embasam políticas que instauram novas instituições de salvaguarda e de exposição do patrimônio histórico nacional. Nos dois recortes temporais (Brasil República e Era Vargas) o foco introdutório deste trabalho percorre sobre o pacto da branquitude, ou seja, o racismo sistêmico, estrutural e institucional — “o fundo da foto” e do estabelecimento da instituição estudada. Trata-se, antes de mais nada, de um espaço da domesticidade: a branquitude opera pelo invisível e pela sua onipresença — a imagem; o museu se mostra como referência principal, mesmo que não seja refletida. O museu e o patrimônio operam como referencial cultural; a instituição definida como Histórica e Artística possui sua agência pela representação e projeção. Uma imagem pode normalizar a opressão e esconder as desigualdades historicamente acumuladas. Esta pesquisa possui uma pergunta central: é possível realizar uma análise crítica e solicitar outras funções das imagens, dos acervos e das instituições museológicas — usando destas mesmas categorias como uma lupa que reflete sobre o modelo seguido por estas instituições (até então) e como estas nos informam sobre a construção de uma sociedade consumidora de produtos culturais.

Entender a formação do Museu da Inconfidência ancorado pelos estudos sobre a perspectiva dos mecanismos de operação da branquitude é compreender os elementos que dizem sobre o contexto social que estamos, sendo este estabelecido pelo mito da convivência pacífica em contradição com a realidade experimentada, representada e preservada por uma convivência cruel ditada por segregações (de fora tudo aquilo que não dizia respeito a nobreza, ao império, a república e a religiosidade formada por homens brancos).

2.1 Republicanismo, filosofia e patrimônio: Comprimente-mos as esfínges

No século em que foi criado o Museu Real, primeiro museu propriamente dito, ainda no Império (1818) e reorganizado e renomeado como Museu Nacional em 1842¹ e a criação da Academia de Belas-Artes, em 1816, como Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios² evidenciam o início do que pode ser compreendido como pensamento museológico e artístico institucionalizado brasileiro. Entrelaçado com o princípio da formação de instituições de salvaguarda estão o positivismo científico, os movimentos abolicionistas e, nada mesmo do que o processo de independência do Brasil Império para o Brasil republicano. Desenvolve-se, enquanto estratégia política, a ideologia forjadamente nacionalista, um Estado-Nação Brasileiro, criteriosamente elaborado como pacificador - um subproduto de uma política (e solução narrativa) que se inicia no século XIX. É em 1870 em diante que o engajamento na construção desta narrativa se soma a outras, como o período histórico cientificista e positivista que influencia o campo recém-estabelecido das ciências sociais no Brasil (JESUS, 2023, pág 17).

Segundo SCHWARCZ (1993, p. 139), é interessante notar que:

[...] tendo em mente essa representação mestiça do país, entender a relevância e originalidade desse tipo de teoria que, no Brasil, conheceu seu momento de maior influência no período que vai de 1870 a 1930. Modelo de sucesso na Europa de meados dos oitocentos, as teorias raciais chegam tardiamente ao Brasil, recebendo, porém, uma entusiástica acolhida, em especial nos diversos estabelecimentos de ensino e pesquisa, que na época congregavam boa parte da reduzida elite pensante nacional.

Na tese elaborada por Têssia Christina Torres Rocha, “A perspectiva histórica da preservação do patrimônio nacional brasileiro no século XIX”, a cidade de Ouro Preto (antiga Vila Rica e cidade sede do Museu da Inconfidência) possui características historiográficas importantes de serem destacadas quando analisada pela criação da cortina de fumaça que foi a elaboração de políticas acerca o patrimônio no século XIX. Segundo ela, a cidade de Ouro Preto recebeu viajantes que detinham o objetivo similar ao que viria ser o projeto modernista em Minas Gerais na primeira metade do século XX, são estes Olavo Bilac, Emílio Rouède, Miguel Antônio Tregellas, Henrique Bernardelli, Coelho Neto, Alfredo Camarate e Francisco

¹ MUSEU NACIONAL (Brasil). O Museu. Rio de Janeiro, [2024?]. Disponível em: <https://www.museunacional.ufrj.br/dir/omuseu/omuseu.html>. Acesso em: 4 ago. 2025.

² <https://mapa.an.gov.br/index.php/dicionario-primeira-republica/740-escola-nacional-de-belas-artes> 17/05/2025.

Aurélio de Figueiredo e Mello, alguns dos viajantes que deixaram registros de apreciação pelas produções artísticas e arquitetônicas mineiras do período colonial de Minas Gerais.

Segundo a autora, o discurso preservacionista foi e continua a ser um repertório que ainda necessita de revisão, sendo uma possibilidade estabelecer que o conjunto das iniciativas construídas durante o século XIX supracitadas refletiu diretamente nas produções no século XX (que serão brevemente exploradas no decorrer desta monografia) — logo, a valorização da arte colonial e sua seguinte postulação como patrimônio histórico foram decorrentes deste movimento inicial.

Vale aqui ressaltar que o desenvolvimento está alinhado com uma preocupação acadêmica. Somam-se às pesquisas realizadas acerca da história da arte colonial, a formação de instituições arquivísticas e museológicas como o Arquivo Público Mineiro (1895), o Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais (1907), e o Museu Mineiro (1908). Instituições inauguradas antes da abolição da escravidão e da proclamação da República, ou então criadas pelo novo modelo republicano, que atestam a passagem da ocupação do lugar que a história e a memória passou a ocupar para o Brasil na passagem do século XIX para o XX.

A problemática do patrimônio cultural brasileiro é circunscrito pela ação ideológica e política da Revolução Industrial e da Revolução Francesa. Esses dois eventos foram cruciais para o estabelecimento do colonialismo (mercantil), a ideia de universalidade de direitos, e à construção das nações europeias — que desaguaram no pensamento moderno do século XIX. Segundo Achille Mbembe, no livro *Crítica da Razão Negra*, a investida fora do território europeu conhecida como “colonialismo” e/ou “imperialismo” — maneiras que manifestam a pretensão europeia para o domínio universal; o modelo colonial se institui como forma de poder constituinte, que se estabelece no solo, por meio das populações em relação ao território (habitado e conquistado) inauguralmente associada na história da humanidade por três lógicas: de raça, de burocracia e de negócios:

Na ordem colonial, a raça operava como princípio do corpo político, permitindo classificar os seres humanos em categorias distintas, supostamente dotadas de características físicas e mentais próprias. A burocracia emergiu a partir daí como dispositivo de dominação, enquanto a rede que ligava a morte e os negócios operava como matriz essencial do poder. A força passou a ser lei, e a lei passou a ter por conteúdo força. (MBEMBE, 2018, pág 68).

O autor argumenta — no mesmo ensaio citado — sobre as potências das artimanhas europeias não se dedicando unicamente pela concorrência fora da Europa. O plano traçado

engajou-se em um complexo processo de secularização política que levou a França no final do século XV ao estabelecimento de um Estado soberano jurídico e consciente de sua soberania. Com estes dois marcos históricos, analisados pela ótica do empreendimento imperial pautado pelo interesse dos estudos acerca os povos estrangeiros (somados com o ideal do homem europeu dotado de jurisprudência, história e nação), a partir do século XVIII, as potências europeias formulam o pensamento racial, que, no século XIX é constitutivo do “espírito do mundo ocidental”. (109 - 110 crítica da razão...).

Foi, de fato, ao longo do século XVIII, isto é, em plena época das luzes que o tráfico atlântico atingiu seu ponto culminante. O desenvolvimento das novas ideias acerca das relações entre súditos e a autoridade ocorreu enquanto a França estava profundamente implicada na “máquina triangular”, ou seja, na produção da escravatura e da servidão ultramarina. Enquanto Rousseau e Voltaire reconheceram filosoficamente o caráter vil do comércio dos escravos, mas fingiram ignorar o tráfico então em curso e os grilhões reais que o tornavam possível. Inauguraram uma tradição que mais tarde se tornaria uma das características centrais da consciência imperial - fazer da escravidão uma metáfora humana na sociedade europeia moderna. Esse gesto de metaforização dos acontecimentos trágicos envolvendo selvagens - e nos quais nossa responsabilidade está implicada - era também um gesto de ignorância e indiferença. Essa dialética da distância e da indiferença dominou o Iluminismo francês. (MBEMBE, 2018, pp 125 - 126)

Ao relacionar os ideais iluministas, o impacto socioeconômico e cultural da revolução industrial e o pacto colonial em uma análise não progressista, a professora e pesquisadora Ariella Aisha Azoulay em seu livro *História Potencial* (tese melhor explorada nesta monografia na análise da narrativa do Museu da Inconfidência e as possíveis relações dos objetos de seu acervo) exemplifica o mecanismo do que a autora intitula “cidadania imperial”. Para executar a ação civilizatória e, por conseguinte, ideológica, a cidadania imperial necessita de um passado, segundo ela, “ O papel que instituições como arquivos e museus desempenham na “preservação” do passado resulta de um vasto empreendimento de destruição conduzida à custa dos mundos destruídos, e vem para substituí-los (AZOULAY, 2024. p 40 e 41)”. Na busca pelo novo (empreendimento filosófico e econômico) tudo o que foi destruído é transformado em passado. São então elaborados procedimentos de resgate e de preservação que se dedicam à extração e ao estudo de amostras — estas seriam as provas da existência de tempos passados e do quanto o progresso alcançou desde seu empreendimento destrutivo. Para tanto, a cidadania colonial engendra a noção de passado, que nos conecta aos estudos do patrimônio e dos museus, na necessidade de registrar e conservar determinada materialidade de um tempo passado, delineando assim o conceito de memória, fortalecendo

a criação de uma identidade nacional. Patrimonializar é, em seu formato mais basal, a ação de conferir valor aos bens produzidos pelo homem em um tempo e espaço, no caso delimitado pelos ideais iluministas, coloniais, imperiais e modernos:

O “passado” consiste em objetos, documentos e relíquias isolados, desvinculados do que foram ou poderiam ter sido os mundos sustentáveis de que eram parte - mundos cuja destruição costuma ser justificada em nome do resgate, e se há mundos vivos produzindo objetos cujo o destino é o museu e o arquivo, o estudo dos objetos não pode se restringir ao que está contido neles, mas deveria considerar a função que eles desempenham nesse projeto de destruição de mundo - ou seja, na produção que Hannah Arendt chama de ausência de mundo (*worldlessness*). (AZOULAY, 2024 pág. 41)

Para relocar o pensamento decolonial, somando-se a análise de Ariella sobre a construção de instituições formadas a partir da destruição dos mundo e complementando-a com estudo da fenomenologia do mecanismo colonial, é imprescindível utilizar novamente da tese elaborada por Achille Mbembe, *A crítica da razão negra*, no que diz respeito a armadilha do fetiche da branquitude na construção psíquica, filosófica e de validação histórica, operações realizadas pela biopolítica. No subcapítulo intitulado *corpos, estátuas e esfinges*, Mbembe entrelaça a construção da narrativa com os objeto no que chama de “junção de armadilha”, na forma em que as estátuas, esfinges e monumentos coloniais desempenham e operam — fetiche da mercadoria e da superação da morte (eternização e memorialização do pacto colonial).

São, na verdade, antes de mais nada, objetos. São feitos de todo tipo de materiais: mármore, granito, bronze, cobre, aço e assim sucessivamente. Enquanto objetos, constituem blocos inertes, eretos, aparentemente mudos. São, além disso, objetos que, em sua maioria, apresentam a forma de um corpo humano ou de um animal (caso do cavalo que carrega um conquistador). Representam mortos. Neles, o morto, se torna uma coisa elaborada. Afinal, esses mortos foram, num dado momento da sua vida, sujeitos. É essa a qualidade de sujeito que busca preservar estátuas que os representam. Não existe estátua alguma sem essa fusão de objetividade, subjetividade e mortalidade. Aliás, não existe estátua colonial que não remeta a um modo de recuar no tempo. As estátuas e efígies coloniais testemunham, quase sem exceção, essa muda genealogia no seio da qual o sujeito supera a morte, que, por sua vez, supera o próprio objeto que supostamente ocupa a um só tempo o lugar do sujeito e do morto. (MBEMBE, 2018, pág 190)

A influência do império colonial francês sobre objetos históricos, as estátuas se somam a outros objetos existentes — monumentos e infraestruturas: estações ferroviárias, palácios dos governadores coloniais, pontes, campos militares e fortalezas. A grande maioria dessas

obras foram realizadas nos séculos XIX e XX. A ideologia francesa, que muito influenciou as primeiras bases do pensamento patrimonial e museológico brasileiro, funcionava em um plano estético, onde os estudos da história da arte considerava que o Ocidente deveria trabalhar para curar-se de sua “infeliz memória e dos seus novos temores” — participando então de uma narrativa heroica.

As obras e infraestruturas (palácios, museus, pontes, monumentos e outros) não apenas integram novos fetiches. Para que viessem à tona, foi preciso muitas vezes que sepulcros fossem profanados. Crânios de reis mortos precisavam ser expostos à luz do dia e seus féretros removidos. Procedeu-se ao sequestro de todos os objetos que acompanhavam os corpos (joias, moedas, correntes e assim por diante), antes que os museus pudessem, por fim, acolher os objetos funerários arrancados às sepulturas. O regresso dos mortos tem função de induzir os colonizados ao transe, obrigados que são a celebrar dali em diante um “sacrifício sem deuses nem antepassados”. ((MBEMBE, 2018, pp 125 - 126)

Os corpos, as estátuas e as esfinges, para concluir, são conceitos que se realizam pela “economia simbólica da colônia” tornando-se a grande economia do “dom sem contrapartida”. Esses objetos são cobertos por um tipo de troca decorrente da perda suntuária. São então considerados *objetos considerados não permutáveis* — sendo eles as pontes, museus, palácios e infraestruturas, cedidos aos habitantes nativos conforme os mandos de uma autoridade brutal e decorrente de uma festa selvagem - o corpo e a matéria se entrelaçam constituindo a junção da armadilha.

Voltando para o Brasil e Minas Gerais, conforme descrito por Gustavo Piqueira em sua tese *Primeiras Impressões*, onde o autor mapeia o desenvolvimento da indústria gráfica em relação com formação narrativa e ideológica da história do Brasil, Minas Gerais ganha um pequeno destaque por seu quase completo anonimato, em contrapartida, com a fervorosa e fetichista produção artística realizada no Brasil no século XIX.

Porém, assim como a presença holandesa, a produção iconográfica brasileira logo foi interrompida. Para piorar, riquezas passariam a jorrar das Minas Gerais, transformando o Brasil no “bezerro de ouro da Coroa” - palavra de Dom João V - e desencadeando uma onda paranoica e difusão de qualquer informação sobre produção e difusão de qualquer informação relativa à preciosa colônia. As poucas imagens confeccionadas durante o período que hoje conhecemos foram execuções, geralmente executadas com fins privados e, por isso, desconhecidas durante um longo período. (PIQUEIRA, 2021, pág 54)

Segundo o autor, esse hiato temporal só foi interrompido com a chegada de Dom João VI e a abertura dos portos em 1808 — o país tornou-se um destino para pesquisadores e

expedições científicas. Assim, as imagens produzidas no século XIX cresceram exponencialmente, ganhando destaques o francês Jean - Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas. O autor retifica o uso das obras realizadas como material capaz de fornecer a elaboração de registros da cultura negra e da escravidão (pontuando que as imagens foram composições fictícias elaboradas pelos artistas). Em relação à representação dos ameríndios nativos, as representações de Debret e de Rugendas são, para ele, esquemáticas, beiram o caricatural. Um exemplo destas idealizações é I-Juca Pirama, de Gonçalves Dias, publicação de 1851, com a formação de seu indígena guerreiro, puro e valente.

2.2 Salve Mário de Andrade - passam iluministas e chegam os espertos modernistas: Memória nacional, a criação do IPHAN, a Era Vargas e a influência dos modernistas.

A formação do IPHAN (como SPHAN 1937) e a criação do Museu da Inconfidência andam lado a lado — e, por isso, é explorado brevemente neste capítulo (esses dois fatos são, por si só, trabalho para diversos segmentos da academia). O que interessa aqui é entender o fio da meada, perpassando pelo estado em que se encontrava uma elite intelectual brasileira em articulação com o governo varguista, para posteriormente entender o reflexo desta perspectiva nacionalista na forma em que instituições museológicas ainda repercutem o discurso de autoridade centralizado na homogeneização da narrativa (com seus apagamentos e banalização da violência) colonial brasileira. É importante ressaltar que não existe hegemonia recorte hegemônico tratando-se de 1930 a 1945.

“Esse recorte da historiografia, de 1930 a 1945, é uma criação ideológica que escamoteia 1937. É um recorte que equivale à biografia de Getúlio Vargas, mas que, em termos de nacionalismo, é completamente irreal, porque aqueles que estão presentes no movimento em 1930 podem não estar em 1932. Não existe este recorte homogêneo de 1930 a 1945.” (CASTRO, 1995, pg 51)

Na tese de Luiz de Castro Faria, “Nacionalismo, nacionalismos — dualidade e poliformia. À guisa de depoimento e reflexão.”. O então professor de antropologia do museu nacional (1993), faz uma análise da formação ideológica que possibilitaram a formação do IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional. Essa análise do Nacionalismo como política de Estado, endossada a partir da década de 20, ganha, segundo o autor, durante

o Estado Novo, um espaço para intelectuais, sobretudo a parte “nobre” da intelectualidade paulista — próxima a Getúlio pela Constituinte de 1934.

Destaca-se aqui a figura de Mário de Andrade, que foi um importante consultor do SPHAN. Expulso do departamento de Cultura de São Paulo em 1937 (decorrências do golpe), Mário foi inserido na Capital Federal, se envolvendo a partir de então no programa de preservação e institucionalização do patrimônio cultural brasileiro. Mário se comunica por correspondência com Rodrigo de Melo Franco de Andrade, na então “época de ouro do patrimônio”. Um conflito é travado entre os intelectuais que se debruçaram na definição da concepção de patrimônio. Mário de Andrade defende, em seu anteprojeto “utópico” para criação do SPHAN, a inclusão das “obras de arte patrimoniais, a arte arqueológica, arte ameríndia a arte popular, a arte histórica, a arte erudita nacional, a arte erudita estrangeira, as artes aplicadas nacionais e as artes aplicadas internacionais.” (BOMENY, 1995, pág 18). Como pontuado no texto “O patrimônio de Mário de Andrade” escrito por Helena Bousquet Bomeny.

Helena Bousquet Boney, segue em seu texto enfatizando o movimento do intelectual como uma “travessura pansensualista” responsável por uma quebra jocosa na sociedade, pela sua tentativa de tornar a preservação do patrimônio uma peça chave para uma “utopia de brasilidade”. A política estadonovista foi marcada pela exclusão da sociedade por uma política de patrimônio vigiada, controlada e regida comandada pelo Estado (sem contar todo o empenho para o controle dos meios de comunicação, a caça aos comunistas e o desenvolvimento de aparatos estatais para disseminação de propagandas nacionalistas.

Já na tese “Ensinando a ser cidadão: Memória Nacional, História e Poder no Museu da Inconfidência (1938-1990)” de Janice Pereira da Costa, é possível levantar pontos interessantes que dizem respeito ao processo de construção de uma “memória nacional”, pela relação da interferência propositiva de operações que constroem memórias identificadas, seriam essas ferramentas capazes de fundamentar e sustentar uma ideia de nacionalidade — algo que não é exclusiva do espaço museal, como demonstrado, por exemplo, por Piqueira acerca das gráficas e da cultura impressa.

Sobre a “afirmação nacional” em conjunto com o ideal de “engrandecimento do Brasil” seriam estas modalidades exploradas para despertarem sentimentos que se comuniquem com a certa e construída idealização de certa unidade de povo, amparada pela identidade comum. Segundo Pierre Nora, sobre os lugares de memória, em seu texto “Entre a memória e a história, A problemática dos lugares”, traduzido por Yara Aun Khoury, os lugares da memória pertenceriam a dois domínios, naturais e artificiais, o termo *lugar*

explora-se pela palavra, a materialidade e pela importância de seu uso simbólico: “mesmo um lugar de aparência funcional, como um arquivo, só é um lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica” (pg 21). O autor destaca o que é conhecido como “memória nacional” sendo ela capaz (na sociedade ocidental moderna) de revitalizar vínculos pela relação da identidade e continuação da construção de um passado comum.

Não menos, o Museu da Inconfidência, criado por decreto em 1938 e transformado, na sua tipologia, em Museu Nacional em 1990, é exemplo de um “lugar de memória” conforme explorado e descrito por Nora.

No início do pensamento museal brasileiro, nos passos que andam pouco antes da criação do museu aqui analisado, a concepção de museu foi efetivamente colocada em forma por Gustavo Barroso³, na Fundação Museu Histórico Nacional (MNH), em 1922, no Rio de Janeiro. O MHN tinha como principal objetivo forjar uma identidade nacional introduzida pelo contato da população com a “cultura civilizada”. A república brasileira necessitava consolidar suas tradições, resgatadas e recriadas na valorização do passado Imperial.

Ainda discorrendo sobre a tese Ensinando a ser cidadão, o lugar de memória é também de esquecimento, sendo o museu histórico, que ao decorrer do tempo se desenvolve em conjunto com a ideia de poder. Assim, como um lugar de memória, ele executa o poder de lembrar, o poder de immortalizar e o poder de esquecer — lembrando que estas instituições são guiadas atreladas às ideias sobre cultura de seu tempo e, nas decisões daqueles que as dirigem. Os museus históricos se colocam como lugares determinantes de discursos que se apresentam como uma única narrativa e maneira de interpretar o passado nacional.

A criação do Museu da Inconfidência e sua ligação com a concepção de patrimônio no Brasil reafirma o estabelecimento de museus históricos na concepção de instituições responsáveis por valorizar, legitimar e disseminar uma escolha e uma ideia de memória e de identidade nacional. Esse mecanismo se dá, principalmente, pela escolha do nome do museu, o elogio a alguns protagonistas e o claro apagamento da memória referente a outros grupos sociais. O Museu da Inconfidência perpassou diversos momentos e definições do Estado Brasileiro, sendo essa uma característica importante ao se observar as modalidades de poder e disputas de narrativas nas quais a instituição perpassou até o momento de renovação e abertura à memória coletiva e a reinterpretação de fatos históricos (COSTA, 2005).

Como exemplificado no mapeamento da historiografia do Museu da Inconfidência e a relação com ideias acerca do patrimônio e a relação da instituição museológica com o Estado

³ Gustavo Barroso foi professor, ensaísta e romancista, foi o primeiro diretor do Museu Histórico Nacional, cargo que ocupou por muitos anos, até sua morte.

Brasileiro. Ouro Preto possui monumentos marcados pelo processo de construção de identidade, em seu tombamento a cidade foi caracterizada pelo discurso nacionalista de Getúlio Vargas e seguindo com as concepções dos modernistas (1924), distanciando-se do estilo próprio da comunidade que o cercava.

O ideal nacionalista e sua ligação simbólica com a construção de patrimônios nacionais estabelece uma cidade influenciada pelas decisões de tombando e tudo aquilo que interessava ao poder material e simbólico, alienando outros agentes da construção da História.

É interessante destacar os pontos descritos por Leandro Benedini Brusadin em sua tese O Museu da Inconfidência em Ouro Preto (MG) e sua interface com o turismo, o patrimônio e a comunidade local, o autor pontua a localização do Museu e sua relação com os habitantes da cidade, que adquirem uma permanente relação física com o Museu da Inconfidência dada a sua localização espacial, a Praça Tiradentes.

O ponto permanente de passagem pela cidade que é o monumento do Museu (localização esta que não foi ignorada na época de sua criação nem tão pouco no desenvolvimento de outros marcos patrimoniais como o monumento de Tiradentes localizado na mesma praça e mais um exemplo das políticas patrimoniais de Vargas), e onde os transeuntes (turistas e habitantes) conseguem o acesso a diversos lugares que constroem o cotidiano da cidade. Não à toa, devidos todos os marcadores econômico e sociais que apartam e ditam o acesso a diferentes localidades, a comunidade local possui dificuldades de inserção dessa ao interior do Museu da Inconfidência.

Ainda, segundo o autor, um fator que interfere na democratização deste espaço, se deve, primeiramente, pela forma que tal patrimônio foi instituído em Ouro Preto: como projeto intelectual, ideológico e cultural dos “forasteiros modernistas”. A cidade visitada pelos modernistas em 1934, declarada Monumento Nacional em 1933 e com a conquista do aporte do IPHAN em 1938, a cidade declarada como conjunto arquitetônico e urbanístico da Cidade de Ouro Preto. A famosa “redescoberta” de Ouro Preto permitiu a elaboração de um novo modelo de recriação de sua identidade, esta foi impulsionada por pela transformação da cidade em patrimônio nacional. É vital entender o “esquecimento” de Ouro Preto a partir da mudança da capital mineira para Belo Horizonte, em 1897, fato que redirecionou a identidade de Ouro Preto, figurando como uma cidade “sem rumo” ou perdida. É a partir de sua elevação a patrimônio nacional, que uma série de disputas sócio-econômicas são colocadas. Estes embates se davam sobre a legitimidade de quem (sujeito ou instituição) tocava o plano patrimonial e se responsabilizaria por sua conservação, restauro e catalogação de bens.

Fato é, um museu foi criado em 1938, sendo esta a primeira instituição museológica a se instalar fora da faixa litorânea, rompendo assim com uma tradição de constituir museus no litoral brasileiro. Sua criação atrelada com a chegada das cinzas dos inconfidentes mineiros, estes falecidos no exílio na África e repatriados para o Brasil em 1937 pela iniciativa de Getúlio Vargas e articuladores da elite intelectual que este minava. Como dito antes, o interesse era estratégico, sendo o patrimônio histórico e artístico nacional, vesícula que despertaria as atenções dos intelectuais do SPHAN pela cidade de Ouro Preto. Em 1938, a criação do Museu da Inconfidência possui como objetivo a reunião de objetos e documentos relacionados aos fatos históricos da Inconfidência Mineira e de seus participantes, coletando obras de arte de valor histórico que se relacionavam com o contexto da época destacada, ampliando assim a missão e valores do recém formado museu, sendo concebido como uma instituição social e um centro de pesquisa e arquivo documental sobre o passado colonial mineiro.

Portanto, no ano de 1938 o antigo edifício de Casa de Câmara e Cadeia da antiga Vila Rica é esvaziado decorrente da construção da Penitenciária Central de Neves, tornando o prédio do antigo presídio o centro de documentação sobre a Inconfidência Mineira, com o acréscimo do panteão dos Inconfidentes, sala destinada para os despojos dos mortos e perseguidos pela Inconfidência Mineira (1789) que ainda esperavam por espaço definitivo.

Segue aqui a versão disponível do Decreto-lei N° 965, disponível para acesso no site da Câmara dos deputados:

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

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

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

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

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

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

Neste primeiro momento, o objetivo foi traçar uma linha histórica dos movimentos históricos e políticos que interferiram para criação do Museu da Inconfidência evidenciando o empenho do governo federal e do pensamento filosófico e estético brasileiro na criação desta instituição de memória, para avançar nas mudanças alcançadas nos anos dois mil com a

criação do Instituto Brasileiro de Museus, a realização da expografia até então presente (2007) para seguir com pensamentos sobre os movimento de renovação do pensamento e ação instituição na contemporaneidade.

2.3 Museus nos anos 2000, o Instituto Brasileiro de Museus a contemporaneidade do Museu da Inconfidência (2022-2025)

A análise das políticas públicas museais no Brasil e a relação com o tempo mapeado para análise, o Museu da Inconfidência nos anos 00, se dá pela relevância da década de 1970 e os múltiplos discursos que integraram a tentativa de incluir mais diversidade de narrativas em museus na América Latina. Discursos que ganharam notoriedade cunhando o termo Museologia Social, ou seja, tratativas de entender o uso dos espaços museais e suas funções. É a partir da mesa redonda de Santiago do Chile UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) de 1972, que o termo entra em vigor. As discussões e os caminho que sucederam Santiago foram importantes para gerar maior autonomia e liberdade aos museus latino-americanos sendo alguns dos principais temas debatidos em Santiago: o chamado museu integral e à concepção do museu enquanto instrumento de mudança social, forçando um espaço e se contrapondo ao tradicionalismo ainda presente nos museus latino-americanos, ou seja, que seguiam um padrão museológico até então ligados às diretrizes europeias. Foi nas décadas de 1960 e 1970, movida pelas mudanças sociais, políticas e culturais da contracultura que intelectuais passam a criticar ativamente o SPHAN, mudando o nome em 1979 para IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a instauração — fruto de um novo decreto-lei, mudou não somente a sigla, mas as perspectivas da instituição, que compreendeu e executou nos limites possíveis uma concepção mais plural e atenta às produções culturais de segmentos populares, como negros e indígenas, preservados pelo órgão.

Outra ação importante de destaque nas mudanças das perspectivas museológicas nos anos 00 foi a Política Nacional de Museus (PNM). Trata-se do primeiro documento que estabeleceu diretrizes conceituais acerca do papel dos museus e a práxis ao direito à memória da sociedade brasileira, uma parcela significativa do setor museológico do país participou de sua formulação em 2002 e para seu lançamento em maio de 2003. As ações para elaboração deste documento ancoraram e deram norte ao processo de formulação e instauração do

Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) em 2009 (braço do setor museológico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e do próprio Estatuto de Museus, o campo museológico passou a compreender os museus pelas suas práticas e processos socioculturais colocando-os a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, instituições estas que devem trabalhar politicamente engajadas no comprometimento da gestão democrática. É a partir da concepção fundamental de como um museu deve se estabelecer, como uma instituição de caráter social, que o IBRAM criou em 2009 o Programa Pontos de Memória.

A combinação de esforços para construção da Política Nacional de Museus direciona e desperta um novo olhar do IPHAN, é na década de 2000 que são incentivadas a criação de diversas modalidades de políticas que relacionem ações que interligam a preservação do patrimônio material, atenção e ações acerca do patrimônio imaterial (talvez aqui o legado de Mário de Andrade foi de fato executado enquanto política pública), políticas para pesquisas e preservação da arqueologia e fomento aos próprios museus. Antes, enquanto sob tutela do IPHAN essa setorização de ações não existia. Em 2003 a Política Nacional de Museus consegue como fruto de suas primeiras ações a criação do Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU) ainda no âmbito do IPHAN. Até então, a falta de um tratamento singular que operasse no conjunto de museus do IPHAN em conjunto com a inexistência de um setor formal sob cuidados da esfera federal com ações pautadas pelo campo da museologia, formaram motivos que respaldam a criação do DEMU.

Com a eleição do Partido dos Trabalhadores e sua chegada ao planalto em 2003, começaram a aparecer novas diretrizes para a cultura e estas foram aplicadas. O então presidente Luiz Inácio Lula da Silva nomeou Gilberto Gil como Ministro da Cultura, que deixou sua marca: priorizando o diálogo com a sociedade na maneira de agir no combate ao unilateralismo até então vigente, ampliando também a gama de políticas culturais democráticas na área da cultura. Foi adotado e estabelecido o conceito antropológico de cultura, o que foi fundamental para o novo momento em que a cultura brasileira passava. Essa concepção elaborada, não foi somente voltada aos artistas, mas a todos os indivíduos como protagonistas e produtores de cultura, seria por meio das relações interpessoais que sentidos, valores e identidades poderiam ser construídos — a engenhoca da cultura conjectura a criação de uma possível estabilidade social. Com foco no direcionamento das políticas culturais, atingindo seus aspectos abrangentes, colocou-se em prática uma nova ótica acerca da diversidade de culturas existente no país: as vozes das manifestações populares, de gênero, afro-brasileiras, indígenas, dentre outras ganharam espaço e políticas públicas.

Voltando e articulando a perspectiva dos processos de políticas públicas acerca do patrimônio e dos museus brasileiros e conectando este mapeamento com a exposição permanente do Museu da Inconfidência — exposição realizada pela organização e a reformulação no ano de 2006 sobre a Direção de Rui Mourão⁴, o museu passa a ser utilizado pela área educativa e pelas áreas de difusão e comunicação do acervo visando sua promoção cultural. O circuito expositivo continha o material denominado “Rotas Temáticas do Museu da Inconfidência” em que apresenta a exposição permanente percorrendo acerca do seu conteúdo histórico e artístico. Neste mesmo documento, é possível perceber que na exposição permanente foi apresentada (fruto da nova concepção museal da exposição) a sinalização de seu conteúdo temático mapeado por sala expositiva com seus recortes históricos definidos. Assim que feita a apresentação do conteúdo específico presente em cada sala, o mapa da exposição permanece nos Pisos 1 e 2 do Museu.

A análise realizada por Leandro Benedini Brusadin em sua dissertação: “O Museu da Inconfidência em Ouro Preto (MG) e sua interface com o turismo, o patrimônio e a comunidade local” demonstra que a documentação que parte do objeto de análise do posicionamento do museu em sua relação com a comunidade local, confirma que o roteiro se preocupa com o objeto museológico em si (monumento e acervos esvaziados de interação e possibilidades de diálogos com outras narrativas) além de não inserir o visitante no contexto em que se encontra — ou seja, a narrativa proposta já subentende que os fatos históricos narrados pelos objetos expostos já são de ampla conhecimento geral, sendo a História de Ouro Preto, o colonialismo em Minas Gerais, a escravidão, o genocídio de povos originários, e a própria Inconfidência Mineira.

O autor sinaliza possibilidades de oferta de ferramentas e mecanismos para o público ser ativo em sua visita, podendo ser o intérprete do acervo da Instituição. Aqui há um equívoco de supor de mecanismos de interação dariam cabo da problematização da exposição em si, podendo contribuir para a distância e o excesso de informações contidas no projeto expositivo. Sua tese segue afirmando que as informações descritivas forneceriam estímulos para o público interpretar e questionar os fatos históricos, transformando essa prática em uma ação de lazer, sendo uma exigência constante do mundo contemporâneo — aqui vale a pergunta: o museu histórico consegue ser elaborado como forma de lazer é um problema?

⁴ Rui Mourão dirigiu o Museu da Inconfidência por 43 anos (1974 até 2017), e foi um dos criadores da Fundação de Arte de Ouro Preto. MUSEUS, Instituto Brasileiro de. Aos 96 anos, faleceu o ex-diretor do Museu da Inconfidência, Rui Mourão. Brasília, DF, 19 fev. 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/noticias/aos-96-anos-faleceu-o-ex-diretor-do-museu-da-inconfidencia-rui-mourao>. Acesso em: 4 ago. 2025.

Mais adiante, voltando as publicações que possuem o Museu da Inconfidência como objeto de estudo, no ano de 2023, o artigo “Decolonizar e (re)pensar as narrativas históricas: novas abordagens no Museu da Inconfidência” estipula que as diversas produções acadêmicas realizadas nas últimas décadas haviam destacado o contexto social, político e cultural que envolveram a criação da instituição, perpassando por suas transformações e as diferentes gestões da instituição, assim como todos o estado da arte acerca das escolhas de discursos e da criação da narrativa presente na expografia. Como dito acima, estas pesquisas discernem acerca das dificuldades do reconhecimento da população local na apropriação das narrativas do museu (além do museu em si), as autoras Museu da Inconfidência busca enaltecer uma história única onde a exclusão do elemento populacional é fundamentada pela nação de ascendência imaginada, branca e europeia. Assim, os impasses agem de forma contínua mesmo após a última reorganização da expografia realizada, colocando a instituição em um cenário “ultrapassado” e pouco democrático, desta forma (as escolhas de direção, narrativa e expográfica) impedem uma operação que potencialize e transforme o seu espaço museal.

É interessante perceber que as últimas duas teses utilizadas aqui para contextualização do Museu da Inconfidência no que tange as problemáticas diagnosticadas na exposição ainda permanente (2006) possuem dez anos de intervalo entre elas: na tese de Leandro Benedini Brusadin escrita em 2014 o autor foca em destacar as problemáticas da fronteira entre o material e o simbólico da instituição; já em 2024 o termo decolonial entra em cena.

Para o objetivo proposto por esta dissertação, que busca entender e somar contrapontos na análise na relação monumento/museu constituída a partir do seu poder simbólico, o tratamento narrativo em relação ao acervo do Museu, pontuando o momento de reconstrução de narrativas que o mesmo passa, será utilizado o conceito de letramento de imagens — enfoque pretendido no segundo momento desta dissertação. Mesmo que aqui a abordagem pretendida utilize de literaturas decoloniais ou contra-coloniais é importante - antes de mais nada - destacar a afirmação de François Verges em seu livro *Descolonizar o Museu* de que não, embora o termo seja amplamente utilizado pela academia e pela produção artística contemporânea, instituições museológicas não serão decoloniais enquanto o mundo ainda opera na lógica de exploração e segregação social e imagética desenvolvida pela projeto colonial:

A decolonização não é uma postura; nenhuma instituição pode ser decolonial enquanto a sociedade não for descolonizada, e não existe museu fora do mundo social que o criou. Frequentado ou não, o museu é um dos pilares da narrativa nacional, uma vitrine do nível de civilização que o país alcançou, a prova disso é que ele faz parte das “grandes nações”

que contribuíram para a evolução da humanidade. A vida social de um museu está interligada nos outros dispositivos do Estado e do Capital. Supor que a decolonização é impossível é se liberar da injunção de criação de um museu universal e nacional que seja o próprio símbolo da riqueza cultural e artística da nação ou da comunidade; é se perguntar porque esse modelo é tão desejável, porque é tão poderoso. (VERGES, 2023, pg 95)

2.4 Museu da Inconfidência em sua contemporaneidade

A atual gestão do Museu da Inconfidência vem sendo desenvolvida e defendida pela ação do diretor Alex Calheiros, nomeado pela ministra da Cultura, Margareth Menezes em 2024 — mesmo que já estivesse exercendo a função anteriormente à sua nomeação. Alex Calheiros, é professor da Universidade de Brasília e diretor do Departamento de Processos Museais (DPMUS) do IBRAM e entre os anos de 2016 a 2021, foi o responsável pela direção do setor de Difusão Cultural pelo Decanato de Extensão da Casa da Cultura da América Latina e Casa Oscar Niemeyer. O diretor é Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo, USP, instituição onde fez sua graduação no mesmo curso.⁵

2.5 Panoramas das exposições e intervenções - Exposições Atuais e Recentes

A proposta executada pelo novo diretor busca a articulação da arte contemporânea com os objetos da exposição de longa duração. Além do uso da sala de exposição de curta duração, localizada no anexo do museu, a direção propõe o uso do prédio principal para intervenções, como, por exemplo, o uso das janelas de sua fachada. Um exemplo destes usos e intervenções foi a Mostra "Refundação", que se tratou de uma exposição itinerante concebida pela Galeria Reocupa (Ocupação 9 de julho, São Paulo/SP). A mostra esteve em cartaz no Museu da Inconfidência como parte das comemorações dos 80 anos do museu. O intuito da mostra foi compor uma reflexão contemporânea acerca do passado carregado pelo acervo em exposição e abordar temas da memória sensível, utilizando para esta finalidade diversas mídias e suportes confeccionados por múltiplos artistas convidados. A exposição Refundação sinaliza o momento de transição que o Museu passa - como se estivesse remexendo a tralha

5

que ali se encontra com tão pouca informação, provocando a tralha histórica, procurando brechas, escancarando violência e ouvindo vozes e materiais que ali nunca tiveram vez.

Uma mostra de Niura Bellavinha também esteve no Museu da Inconfidência, e assim como a exposição refundação, ela também procura oferecer um olhar contemporâneo para o passado. A pintora e artista multimídia foi a primeira mulher a realizar uma exposição individual na sede do Museu da Inconfidência. A exposição contou com a reunião de 100 obras inéditas celebrando os trinta e cinco anos de carreira da artista. Bellavinha provoca a atenção para a história colonial do Brasil, de Minas Gerais e do próprio Museu, com suas pinturas e esculturas realizadas com pigmentos oriundos de rejeitos de mineração.

Uma importante ação que agrega as próximas ações expositivas do museu é a exposição afro-mineira com 150 peças da coleção de Tadeu Bandeira que integrará a Sala Afro Mineira. Até então a sala não foi aberta ao público, o museu passa por uma reforma geral para manutenção e preservação do edifício sede, sem previsão de entrega. No entanto, a sala contou com uma pré-abertura e a exposição Afro-brasilidades. Segundo divulgado pelo instagram do museu “arte e memória na encruzilhada, o momento foi celebrado com a presença da comunidade, de lideranças e convidados, criando um ambiente de escuta, reconhecimento e partilha.” Assim, a inauguração da nova sala permanente no espaço museal inaugura o espaço de valorização das histórias, expressões e presenças afro-brasileiras.

O desenvolvimento da exposição que integra a sala expositiva Afro-mineira recoloca a missão institucional do museu, assim como sua comunicação. Ela formaliza o novo capítulo no Museu da Inconfidência, que pretende propor e executar mais mudanças institucionais e expositivas.

3. Projeto: “Este Objeto: O que ele nos fala?”

Na parceria entre o Museu da Inconfidência e o projeto “Museus Em Movimento” (projeto elaborado e coordenado pelo professor Dr.Marcelo Santos de Abreu/UFOP, como continuidade ao projeto de extensão “Museu da Inconfidência e Direito à História: pesquisa do acervo e curadorias compartilhadas com os movimentos culturais de Ouro Preto”, parceria realizada em novembro de 2023 pela atuação do projeto “Este objeto, o que ele nos fala?.

O objetivo do projeto é a reunião de pesquisadores, artistas e representantes de movimentos culturais e sociais, para o diálogo e debate iniciados por um objeto disparador (verbo proposto pelo projeto) presente no acervo, um exemplo deste ciclo de debates foi a

maneira pela qual são apresentados e expostos objetos de suplício no museu, onde foi problematizada a trivialização da violência presente e neutralizada no circuito expositivo. Os ciclos de debates foram programados para ocorrerem uma vez por mês, tendo início em novembro de 2023 e maio de 2024 — em razão do 20 de novembro, dia da Consciência Negra, e da data de 13 de maio, data comemorativa do aniversário da assinatura da Lei Áurea.

A plataforma escolhida para o debate e palestras foi a videoconferência, todos os ciclos foram transmitidos no canal do YouTube do Museu da Inconfidência, assim, o público teve a oportunidade de assisti-las de forma síncrona, conforme as datas divulgadas, quanto assíncrona, sendo que o conteúdo foi permanentemente salvo após o término da transmissão.

Conforme citado do artigo: Decolonizar e (re)pensar as narrativas históricas: novas abordagens no Museu da Inconfidência:

O projeto Museus Em Movimento visa pesquisar, divulgar e atuar de forma a debater passados socialmente vivos a partir da problematização da narrativa construída no espaço do Museu da Inconfidência, pelas lentes teórico-metodológicas da decolonialidade. Por esse ângulo, o pensamento decolonial visa evidenciar o processo histórico referente à luta contra as relações de poder existentes entre colonizado e colono. (ROCHA, SILVA e ROMAGNOLI. 2024, pág 10)

Ademais, conforme alegado no artigo, este conceito pode também se estender para a análise de como se passou e ainda se prolonga o processo de colonização, seus legados ao longo do tempo que desmantelam as relações econômicas, políticas e sociais do colonialismo.

4: O Museu da Inconfidência e a soma de releituras

Para o início deste capítulo, dando continuação ao estudo desta monografia, seguindo do primeiro momento de contextualização da instituição para agregar conceitos definidos por duas escritoras no que tange o tratamento de objetos, acervos, pagamentos e violências - problemáticas presentes atualmente no Museu da Inconfidência (2007) - serão elencados conceitos chave para análise e a crítica em relação a expografia - estética e ideologia presente.

Para tanto, a análise proposta possui como base para dissertação conceitual dois estudos referenciais: 1- a prática proposta pela tese História Potencial, tratando da possibilidade de desaprender o imperialismo, escrita por Ariella Aisha Azoulay, 2 estudo organizado pela pesquisadora e professora Lilia Schwarcz sobre letramento visual e

branquitude presente no livro *Imagens da Branquitude*. Trata-se de uma tentativa de utilizar dos desdobramentos dos estudos e referências anti-coloniais e decoloniais inseridas - ou até como prática e exercício - no contexto da instituição museológica escolhida. Para tanto, uma pergunta inicial pode ser de grande utilidade prática: porque a trama estética e narrativa da colonialidade em museus históricos brasileiros se apresentam com tanta dificuldade de serem desmembradas para que outras possibilidades de encontro e questionamento com o passado possam ecoar por entre as linhas dessa trama? Não se trata aqui do estudo histórico somente, é sabido que diversos historiadores lançam cada vez mais trabalhos pautado pelo olhar decolonial, ou seja, pautados pelas memórias dos conquistados até então distanciados, mas como o campo da museologia tem a possibilidade de somar esforços às releituras propostas no tratamento direto com suas exposições e acervos.

Para recolocar a temáticas dos monumentos e lugares de memória, como intuito de propor novas costuras, a colocação sucinta em uma das palestras do pesquisador Gregory Bateson, presente na coletânea de palestras organizada pela editora Ubu auxiliá pela bela síntese: “No reino da comunicação, os acontecimentos do passado constituem uma série de ferraduras velhas e o significado dessa série pode ser modificado. O que existe hoje são apenas mensagens sobre o passado que denominamos memórias e as mensagens podem ser enquadradas e emolduradas de um momento para o outro”(BATESON, 2025, pg 56).

A colocação de Bateson sobre enquadramento e molduras do passado introduz outros enquadramentos trazidos pela tese de Azoulay, na tentativa de localização metafórica do passado enquanto ação e semiótica.

4.1 Para uma História potencial do acervo do Museu da Inconfidência: é possível desaprender o imperialismo?

O questionamento primário de Arilla diz respeito a tentativa de localizar os objetos em relações aos mundos que estes compõem, sendo assim, a autora já parte da premissa que Objetos não foram destinados às paredes de museus, e, que muitos destes são frutos diretos do sequestro de material por agentes imperiais. A história humana é marcada por movimentos migratórios contínuos, sendo importante para análise do tratamento dos objetos/mundos presentes no Museu da Inconfidência a invenção do e a violência processual para criação do mundo novo. Assim, muitos museus e arquivos presumem a naturalização da existência do objeto sem a agência humana (o que a autora chamará de operação do obturador, elabora mais

adiante). Os objetos sinalizam o tecido social no qual estão inseridos, sendo fontes de mundanidade (*worldliness*). Ou seja, o que parece óbvio precisa ser continuamente repetido: não existe neutralidade de acervo, não existe objeto sem agência, acervo sem mundo, materialidade sem sujeito. É pela conjunção da mundanidade do objeto, o direito de ver e o direito de sublimar violências que as exposições de acervos de museus de história nacional se localizam:

A violência de exigir que tudo seja mostrado e exibido ao olhar é negada quando o direito em questão é apenas o direito de ver. Se o direito de não exhibir tudo é respeitado, o direito de ver que concede a “todos” acesso ilimitado ao que está no mundo não pode ser instituído. Logo, estender o direito de ver, para fazer de “todos” um autêntico universal, não é possível sem instituir mais violência. A ideia de direito universal de ver é uma fraude. (AZOULAY, 2024, pg 89)

São perguntas para o cenário museológico brasileiro: como localizar os museus de arte e história do Brasil pelo seu direito de fazer de não ver, fingir que não viu (rejeitando a neutralidade dos objetos, ressignificando a mundanidade da violência imperial para rejeitá-la em sua continuidade) e que integre nesta ação, de forma expositiva e comunicacional, a aproximação com público visitante, que não o distancie por uma narrativa contra-colonial de difícil acesso intelectual ou por uma militância somente identitária (essa dissertação não possui pernas para discorrer sobre o identitarismo). Seria possível mencionar a responsabilidade direta de crimes coloniais/imperiais em uma exposição de um acervo histórico?

4.2. A lógica do obturador

Para entender a lógica do imperialismo e sua relação com os objetos, para então ser possível tentar desaprender e desarticular esta engrenagem, Ariella propõe uma analogia com o mecanismo de obturador (o que é de difícil compreensão, é comum que se utilize de metáforas entender o mecanismo enquanto conceito, o que a autora inverte alegando que o obturador não é uma metáfora, mas, o próprio mecanismo). Seria então pelo fechamento e abertura do obturador que a imagem está por vir, ou seja, a imagem que prefigura e condiciona a ação do obturador. Para tanto, se faz necessário o controle e a seleção do que entra e sai, o que é incluído ou excluído. O obturador não é uma metáfora para a operação do

empreendimento colonial, mas, uma consequência, uma materialização posterior de uma tecnologia imperial. Sobre a ação do obturador:

O obturador de uma câmera traça três linhas divisórias: no tempo (entre um antes e um depois), no espaço (no quem/ o que está na frente da câmera e o quem/o que está atrás dela) e no corpo político (entre aqueles que possuem e operam tais dispositivos, apropriam-se de seu produto e o acumulam e aqueles de quem o consentimento, os recursos ou o trabalho são extraídos. (AZOULAY, 2024, pág 55)

Para desarmar o funcionamento do obturador imperial, é necessário compreender o que seria o significado de imaginar esta ação do obturador em 1472 (pré-invento da fotografia e início da dominação colonial). Assim como os objetos, as fotografias também foram neutralizadas, são dadas ao olhar, diferindo aqui o que é a viabilidade de exposição e tratamento museológico/expositivo de um objeto e qual o seu grau e possibilidade de visibilidade. Seguindo pela lógica de dominação imperialista e colonialista, os museus e os arquivos também operam na premissa do direito de dominar os mundos dos outros. O obturador (mecanismo imperial) turva a responsabilidade direta. Seria este um estatuto dado pelo obturador, ou seja, a nomenclatura: refugiado, escravo, índio, ferramenta. O obturador condena. O obturador é violência imperial.

Pensar na violência imperial em termos do obturador da câmera significa compreender sua brevidade específica e o espectro de sua rapidez. Significa compreender como essa breve operação pode transformar uma pessoa até então enraizada num mundo de vida próprio em uma refugiada, um objeto saqueado em uma obra de arte, todo um mundo compartilhado em uma coisa do passado e até mesmo em um fuso horário à parte, um tempo separado do presente e do futuro. (AZOULAY, 2024, pág 25)

4.3. Ação e reação: Um novo museu que desaprende o Imperialismo

Para colocar o exercício de desaprender o imperialismo será necessário desaprender o movimento do obturador. É investigar a história do movimento que opera o obturador imperial e o que ela conta. A neutralidade presumida, defendida e contada seria a própria violência aceita e apaziguada, sendo a atitude de desaprender este movimento a atitude de não admitir neutralização, de não separar pessoas de objetos. Desaprender o imperialismo provoca e demanda a re colocação de um novo museu, um museu que não deixa o obturador

funcionando, sancionando atos como consumados. Para que essa prática seja colocada em ação no contexto museal, é necessário a tentativa de suspensão da operação do obturador, essa ação deve resistir a operação deste no tempo, no espaço e no corpo político, em uma causa comum e em conjunto com aqueles que se opõem a ele. Para desaprender o imperialismo é preciso atentar para as diversas origens conceituais da violência imperial, sendo a centralidade a violência que assumiu e assume que os sujeitos e os mundos são matérias-primas, são recursos imperiais (quando não, recursos arquivísticos e expositivos). (AZOULAY, 2024, pg 25)

4.4. Fazer História Potencial — Uma proposta de ação

Seguindo com a tese de Ariella, a história potencial seria a realização do desaprendizado da autoridade do obturador, essa ação possui duas fases: definição da ordem cronológica, ou seja: quem já estava no território (os povos indígenas de Minas Gerais), quem demorou para chegar e a organização do espaço social, ou seja, o que está incluso o que não está, quem ocupa qual posição e qual papel a partir do século XVII no que tange o colonialismo e o imperialismo no século XIX). Para recomeçar o encontro: com pessoas, vozes, objetos, este, deve se dar relacionamente por um encontro simultâneo - recomeçado, regenerado, recuperado e reinventado. é a partir daí que autora trata da restituição e reparação: A violência colonial e imperial não pode ser reduzida a objetos pontuais onde as três linhas de operação obturador se encontram: no espaço, no tempo e no corpo político. A ação da tecnologia imperial separa e impede quem foi afetado pelo obturador de se juntar aos outros que o obturador confinou em outros espaços e categorias. Ou seja, a história potencial nada mais é do que a recusa do obturador.

Desaprender é uma maneira de reverter o papel dos marcos normalizados que estruturam o campo fenomenológico, marcos a partir dos quais a história moderna ainda é concebida e narrada, por exemplo progresso e democratização no lugar de, digamos, destruição, apropriação e privação, seguidos (como frases posteriores) pela “generosidade” imperial de promover aos despossuídos mediante políticas imperialistas. (AZOULAY, 2024, ágg 30)

Seriam produtos dos obturadores as imagens, fatos consumados, estatutos legais, objetos de museus, produtores naturalizantes de divisão de direitos. A autora entende a

reversibilidade uma ação prévia a qualquer realização de estudo ou exposição (ou outros segmentos de tratamento e releitura de narrativas e histórias) não aceitar o que não deveria ter sido possível. Assim, uma prática arquivística agiria como uma forma diferente de estar com o outro. Entende-se que estes processos (museológicos e arquivísticos) trabalham e operam para o alargamento dos processos de destruição que se tornaram possíveis, como os conhecimentos das normas, procedimentos e rotinas que permitem que mundos sejam destruídos para que “as pessoas se tornem cidadãs de um corpo político diferencialmente governado (ruled)” (pg30). A cisão proposta deve ser materializada; desaprender é o processo de desligamento do uso de conceitos como: cidadão, arquivo, arte, soberania, direitos humanos - o imperialismo e o progresso .

De acordo com Ariella:

Desaprender o princípio diferencial é necessário para conectar o que o imperialismo fundamentalmente separa, ou seja, separar a cisão normalizada entre os “outros” despossuídos pelo imperialismo e a materialização (em instituições e infraestrutura) do mercado imperialista de cindir que domina nosso mundo de maneira indiscriminada. (AZOULAY, 2024, pág 28)

Na análise que pauta um estudo da história não progressista, a autora adverte sobre a necessidade da cidadania imperial de um passado. Assim, instituições como arquivos e museus e suas ações de preservação do passado resultam do empreendimento de “destruição conduzida” que agiu pela destruição de mundos e que vem para substituí-los. O novo é central neste processo de armazenamento e destruição, a busca que impulsiona o novo, que deve destruir para a produção de um passado. Seriam estes os procedimentos de resgate e preservação dedicados à extração e ao estudo de “amostras preciosas”, ou seja, prova da existência de tempos passados e do quanto se progrediu desde então.

Este “passado” é constituído por objetos, documentos e relíquias colocados isoladamente, desconectados e desvinculados do que um dia foram ou do que poderiam ter sido em seus mundos sustentáveis — tais mundos onde a destruição pode ser justificada em nome do resgate e/ou preservação:

Se o que esses objetos preservam é extraído de mundos vivos, e se há mundos vivos produzindo objetos cujo o destino é o museu e o arquivo, o estudo dos objetos não pode se restringir ao que está contido neles, mas deveria considerar a função que eles desempenham nesse projeto de destruição do mundo - ou seja, na produção do que Hannah Arendt chama de ausência de mundo (worldlessness). (AZOULAY, 2024, pág

73)

Para o mapeamento da comunicação museológica e expositiva da exposição permanente do Museu da Inconfidência, principalmente ao que diz respeito às salas do primeiro andar (Origens, Transporte, Construção, Mineração e Vida Social) a ideia proposta para elaboração de uma História Potencial e o desaprendizado do imperialismo, no que diz sobre a “ausência de mundo (worldlessness), que descreve o estado de pessoas abandonadas sem nenhum mundo onde habitar, transformando-se, por exemplo, em objetos de exposição, ícones de um momento histórico, mão de obra, etc.

“Proponho deslocar a discussão sobre a ausência de mundo de sua associação com o estudo dos escravizados ou refugiados (expulsos) para o empreendimento imperial e estudar de que maneira as práticas, as instituições e linguagens jurídicas, políticas e culturais imperiais negam o envolvimento incessante dos grupos com o mundo como uma forma de racialização, provando-os, assim, de sua participação em diferentes mundo comuns. (...) o colonialismo europeu global produz raças, proponho ver no regime de museus e arquivos, encarregados de administrar e controlar o acesso de objetos, uma importante força de racialização e, com isso, de destruição do mundo. (AZOULAY, 2024, pg 54)

Segundo o raciocínio de Ariella, os documentos não são o que fomos até então socializados e treinados para ver e interagir, como se fossem artefatos autônomos que o conteúdo está inscrito e existe para ser interpretado pelos especialistas. A História Potencial propõe o contrário, os objetos fazem parte dos mundos materiais e dão corpo ao direito das pessoas. Assim seria possível a reconstrução de arquivos, como uma tecnologia, a violência constitutiva precisa ser destacada — o arquivo (ou um museu) exerce sua função contra outras formas contemporâneas que tangem o envolvimento e a manipulação de documentos. Os arquivos, antes de se tornarem o lugar de fantasia da “história do mundo” ou de uma “história universal da humanidade” onde os primórdios poderiam ser materializados, era um regime que se baseava na atribuição e catalogação de papéis e lugares diferentes para as massas de sujeitos que (por pressuposto) deveriam ser mantidos “no lugar certo. O arquivo contém sistema de “passes”, os documentos que autorizam o movimento de pessoas escravizadas para a transpassar da propriedade de seus senhores, este seria um exemplo importante por meio do qual o arquivo e sua narrativa habitual são desafiados e seus objetivos não declarados de facilitar o governo diferencial são destacados. A transformação das formas de tratar documentos e obras de arte, priorizando procedimentos neutros que apagam a violência concreta exercida na forma de construção dos arquivos (pela democratização do arquivo no século XVIII como prova do progresso e existência do arquivo centralizado) assim

também como todo o contexto da violência imperial.

Para Ariella deve-se desaprender a lógica e o arquivo como um lugar, ou seja, nem tudo deveria ser arquivável e nem todas as formas de relacionamento deveriam ser mantidas pelo arquivo. Dessa forma realizar um arquivo ou um museu onde a “*Violência não mais operante*”, sobre o questionamento da base de distinção entre documentos e objetos, arquivos e museus, e o papel dessa distinção no surgimento de campos de especialização — instituições que permitem que diferentes tipos de violência não sejam vistas como ainda operantes. Estes procedimentos padronizados — coleta, recuperação, catalogação, preservação e estudo crítico, exigiam uma neutralidade do objeto e sua desposseção.

O arquivo seria também uma máquina sinérgica da violência imperial, é por meio dele que essa mesma máquina de violência se constituiu abstratamente para que depois sejam extraídos da passagem do tempo. Retornando a História potencial — para estar com os outros (vivos e mortos), através do tempo, atuando contra a separação do passado e do presente, entre história e política — repensar e efetuar releituras institucionais e narrativas de exposições seria uma maneira de desacelerar o movimento imperial do progresso, contra o novo, a banalização da violência, a neutralidade, repensando a viabilidade e visibilidade dos objetos em exposição. O que vemos, em quadros de retratos da família real portuguesa, escudos e brasões imperiais e coloniais, fichas de matrícula de escravizados, louças de porcelana deve ser recolocado a partir da responsabilização dos agentes da violência colonial e imperial e da própria constituição dos arquivos (no caso do Museu da Inconfidência) — recolocando a agência destes objetos e a violência exercida por estes no passado. Uma forma importante de destaque presente no museu é a exposição de armas sem o menor questionamento destas, vale aqui ressaltar a pergunta: que outra utilidade possui uma arma se não para a violência? Qual a opção e ferramenta de linguagens expositivas e arquivísticas podem ser utilizadas para ressaltar a violência incluída no objeto, como este objeto pode ser colocado na exposição a partir da reflexão - também colocada por Ariella - da opção de sermos (agência do passado e presente) indivíduos que optam pela não violência (ou a opção de não violentar).

5. Imagens da branquitude - uma prisão, um museu

Para iniciar, Lilia Schwarcz em seu último livro "Imagens da Branquitude, a presença na ausência", a autora realiza uma síntese de um conceito imprescindível para a discussão sobre letramento de imagem e análises que, por serem estruturais, extrapolam o campo das ciências sociais. Lilia descreve como funciona a lógica da Branquitude. Para a autora, a branquitude é um sistema internalizado de privilégios tanto materiais como simbólicos, que estão embasados no passado e que exercem suas prerrogativas no presente. Esse sistema possui como consequência social a manutenção de monopólios sociais e a continuação da perpetuação do poder por uma parcela da população. A dominação simbólica e material executada pela branquitude, por muito tempo, conduziu o modo em que pessoas brancas (uma grande maioria), se percebessem — de forma subjetiva, por exemplo — tendo suas realizações como universais. Pela razão desta dominação subjetiva, tomando a branquitude na totalidade, que esta mesma não se permitiu enraizar pela nomeação e estudo de sua própria raça. Os ditos outros, os demais grupos étnicos da sociedade possuem cor e estão vinculados a seus fenótipos e origens, enquanto a branquitude (sua representação) continua nula, passando-se como neutra — sendo uma ‘não cor’. Grande parte da sociedade branca no Brasil tem como costume naturalizar o monopólio dos espaços de poder, seja pela dominação de empregos disputados, ocupação de posições elevadas em instituições privadas e públicas, localização de moradias em bairros com oferta de melhor infraestrutura, entre outros direitos e privilégios acumulados.

Para a autora, a internalização da ideia e concepção de “mérito” é necessária para compreensão da operação da branquitude, sendo este um conceito que não possui tempo ou espaço social, ele se perpetua pelas passagens de geração, não considera os diferentes contextos históricos, políticos e sociais em que foi inserido e sua perpetuação, por exemplo, na ocupação de posições de vantagem estrutural. Para além do monopólio de privilégios acumulados, a branquitude interfere e dita também suas criações de padrões de beleza e sociabilidade, ou seja, ela opera pela produção de imagens e de imaginários nacionais. O paradoxo é que, ao mesmo tempo que a branquitude é uma representação social, ela também opera pela invisibilidade, ou seja, não produz reflexão sobre si. A transformação em norma que não necessita de ser nomeada, pela classificação e estudo dos “outros”, e que não opera em sua classificação. A sociedade branca seria então uma categoria relativizada, ela não é atravessada por outros marcadores sociais que diferenciam, sejam este a raça, o gênero/sexo, a região, a geração, a classe social — pertencer a branquitude atravessa todas as estruturas configurando privilégio. Schwartz adverte que a Branquitude não é uma categoria de reconhecimento por ela mesma (parte do próprio grupo), ela costuma se autoidentificar, em

oposição ao conceito de negritude, que corresponde a uma conquista de movimentos sociais e políticos.

Por tanto, para complementar a discussão trazida por Ariella para desaprender o imperialismo, a síntese colocada por Lilia Schwarcz sobre a branquitude enquanto uma condição social experimentada em várias nações do passado escravocrata, que detém o monopólio da construção de ideários nacionais, da visualidade e da viabilidade de exposições e tratamento arquivístico que perpassam o campo da museologia, e que ainda hoje são marcadas pelo racismo, a branquitude está enraizada no Brasil, país onde a soma das categorias do IBGE de pretos e pardos — população negra — representa 55,5% do conjunto de habitantes, as pessoas negras configuram, portanto, maiorias numéricas, não sendo maiorias na representação social, política e cultural. Esta população é uma “maiorias minorizadas”.⁶

5.1. Museus, Patrimônio e Branquitude : Aprender a ler um museu

Seguindo o estudo de letramento visual proposto por Lilia Moritz Schwarcz em *Imagens da Branquitude*, na introdução de seu livro, a autora compreende uma obra de arte em sua composição a partir de processos de escolha — existe uma fratura estética na origem de uma obra, elas são realizadas ao eleger uma temática, logo, a escolha e a fratura ocorrem também entre o que se deseja mostrar e nuançar, e aquilo outro — o que não se mostra. Logo, a forma em que imagens foram difundidas, um tipo específico de iconografia ganhou destaque pela onipotência. Tal onipotência ocorre pelo invisível, os jogos de poder de quem controla, de quem encomenda e a aquisição do direito de se autorepresentar, assim como o de identificar e representar “o outro”. A produção e as obras em si são mensagem de um emissor, normalmente aqueles “sujeitos” de homenagem e da memória, sendo os demais (os desqualificados) postulados como “objetos” da cena, não possuem controle sobre a maneira como e em que modos serão retratados. O que ocorre é a dramaturgia de um teatro onde se definem atores e coadjuvantes subordinados, onde o diretor orchestra a maneira em que se retrata a memória e se criam imaginários.

A análise de imagens realizada por Lilia Schwarcz é utilizada nesta dissertação ultrapassando a análise do acervo pictórico em si, mas transpassado a forma de análise de imagens para a figura simbólica do Museu da Inconfidência em si (o conjunto todo), a

⁶ SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Imagens da branquitude**: A presença na ausência. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2024. pg. 10-11.

instituição que passa por reformulações, e, que possui seu acervo constituídos por objetos relacionados a orquestra de jogos simbólicos e de poder (século XVIII e XIX), que opera como agente na criação de imaginários coloniais e imperiais, imaginários da história e memória de um país. Entender a forma em que se constituem imaginários e narrativas expográficas e museais, para que então seja possível reformular a sua forma, seu conteúdo na premissa de que é possível contra-colonizá-la e decolonizá-la.

Seguindo no estudo proposto, a cultura opera então, e, porém, como “uma espécie de segunda natureza”. A cultura se inscreve nos corpos como uma tatuagem, ela permanece e gruda nas pessoas tornando-se parte essencial (não construída) de nossa identidade. É pelo grude da tatuagem da cultura que certas imagens (e instituições) criam comunidades que se imaginam em conjunto a partir delas — sem que seja preciso certificado que comprove origem e veracidade.

Para somar-se à análise do Museu da Inconfidência, o conceito de branquitude é novamente imprescindível — é necessário mapear e entender seu modo constituinte e presente nas instituições museológicas para então saber como desfazer o pacto. Para a autora, a branquitude é um fenômeno mais fácil de se reconhecer do que se definir, ela se realiza por diversas práticas discursivas, variadas formas de conhecimento, elaboração da linguagem, das normas e por meios dos recursos imagéticos oficiais ou transformados em oficiais com o tempo — veja, um museu. Foucault compreende o poder pela apresentação e pelo seu modo disseminado, que se insere nos espaços mais inocentes ou ditos neutros, não se restringindo então a pessoas e instituições. Logo, o museu não é o único responsável por perpetuar a maneira onde os recursos imagéticos estabelecem lógicas de poder, ele não está isolado, e, por isso mesmo suas ações de reformulação e proposições de mudança acompanham os contornos sociais e políticos do tempo em que está inserido.

O prédio de Câmara e Cadeia, sede do Museu da Inconfidência desde a sua origem, enquanto patrimônio e instituição museológica, permite a possibilidade de tentar imaginar este museu em outra localidade — o museu é seu prédio e o prédio tornou-se o museu? Este patrimônio assume a materialidade do lugar da memória coletiva de uma nação, constituindo um “cimento social” que transforma o monumento em lugar de silêncio, operando pelo despercebido. O patrimônio que se refere a ordem e ode ao colonial e imperial possui efeito anestésico, o museu não se deixa enxergar em detalhe, nas lacunas.

Para ler o museu é necessário compreender a figura do herói, é pela imagem dos heróis da inconfidência mineira, imagens que marcam simbolicamente a permanência no cenário nacional, como no caso dos bandeirantes em São Paulo no século XX. São estes heróis, figuras masculinas e virilidade, fantasmas de uma história complexa e imprescindível para constituição do Brasil — a constituição e desenvolvimento da colônia a partir da complexa ocupação do território mineiro, que centralizam a proposta expositiva e imagética do museu. Este elemento é extremamente forte para construção de mitologias constituída por imagens de heróis que por sua coragem ajudaram a fortalecer a nação. Assim, como na operação do obturador colocado por Ariella, Lilia complementa a colocar a imagem imortalizada — são os documentos, livros, pinturas e gravuras que demonstram o lado nobre e honroso da colonização pela elevação pictórica ou escultórica de personagens e lugares.

A história da constituição de museus e seus usos nas dinâmicas de poder, tendo a história europeia como centralidade civilizatória como parte fundamental do processo de constituição de patrimônios suspende a percepção crítica, colocando-se como santuário (mausoléu) da parte selecionada na totalidade, as figuras que possuem direito à permanência e existência na memória nacional:

Nesse processo, suspendemos a percepção crítica das características centrais de tais patrimônios - seus temas, seus mecenas, o momento em que foram criados, os locais onde se situam -, sem nos dar conta de que, muito geralmente, eles versam sobre e reforçam uma história que é ainda por demais européia, das elites coloniais e imperiais, masculina e amíúde branca. Além disso, em sua franca maioria, no caso brasileiro, dizem respeito a eventos e personagens provenientes da região Sudeste do país mas que, não raro, são elevados a protagonistas nacionais. (SCHWARCZ, 2024, 137)

Ainda sobre os monumentos e os patrimônios públicos, a validação e reconhecimento efetivo da comunidade que o acolhe são necessários para seu posto de poder simbólico e imaginativo. Essa ação vital para o símbolo do patrimônio não se trata somente do valor estético e artístico, mas, do seu significado cultural, histórico, político e afetivo. Na bibliografia especializada há a noção de “patrimônio cultural” — que concerne um conjunto ampliado de bens, materiais, e os bens intangíveis, acumulados com o passar do tempo. O direito à memória — as políticas e concepções acerca do patrimônio (com seus alargamentos de tipologias e fronteiras nem sempre facilmente distinguíveis) são para Schwarcz uma prática republicana.

Para analisar a concepção e formulação do patrimônio a autora utiliza do conceito de

“tempo suspenso” citando Claude Lévi-Strauss em uma entrevista de 1983 na qual discorre sobre o resfriamento do tempo; segundo Strauss a obsessão por patrimônios estaria associada às transformações na própria representação do tempo:

A ideia de tempo suspenso está, pois, muito colocada a esse tipo de monumentos públicos. Eles como que nos forçam a viver no “presente do passado”, de um certo passado glorioso e vitorioso, e que se impõe na contemporaneidade a partir, entre outros, desses monumentos cujo concreto é metafórico mas também real. (SCHWARCZ, 2024, pág 158)

Em seguida a autora formula a hipótese de que talvez não exista história de patrimonialização sem alguma forma de apagamento — o que se soma nesta hipótese de que museus históricos e artísticos com acervos que possuem cargas simbólicas e materiais de violência possuem expor como fim e meio a narrativa não somente alguns recortes e segmentos, mas talvez, revelar detalhes em sua narrativa — incluir o público a saber que o processo de patrimonialização e os itens que compõem o circuito de uma exposição são frutos de escolhas, recortes, pontos de vista que carregam em si processo de violência, feito por escolhas e disputas:

Por todo o planeta existem bens materiais e imateriais sendo disputados por diferentes grupos sociais, que os elegem e definem como “seus” patrimônio, a partir da competição que estabelecem entre significados culturais antagônicos e, por vezes, tendo como base longos e consolidados conflitos. (SCHWARCZ, 2024, 160)

Ao fundo, a questão principal pautada pela tese *Imagens da Branquitude* -, que pode ser aberta ao público de museus é: quem, ou o quê, a história recorda, e que o quê, ela opta a esquecer? A maneira onde a arte vira “patrimônio nacional” e o que é escolhido para compor uma exposição é somente como um tipo, um modelo que exemplifica os “outros”, os povos que foram devidamente congelados e apagados. E ao fim, os patrimônios guardam imensa força simbólica, eles conseguem anexar e concretizar narrativas e mesmo assim, o patrimônio nacional não está ileso as novas interpretações, estas que não apagam o conflito, mas que os considerem, centro de reflexão.

Na contemporaneidade os patrimônios públicos brasileiros e nacionais permanecem conectados à lógica do esquecimento, as formas de tratá-lo e sua concepção simbólica e afetiva é perpetuada na sua materialidade. Para a autora, consagrar e contestar seriam pares binários de uma mesma equação. Nesta equação estão o que se opõe a dizer do

que calar, exaltar, a silenciar, transformar em memória a passar para o esquecimento.

Retornando a Branquitude, Schwarcz a coloca como “quase um conceito por omissão”, no sentido de que ela não corresponde diretamente a uma autodefinição, e também não é um termo autoexplicativo. Branquitude é uma prática que corresponde na realidade pela ação naturalizada na economia, na política, na sociedade, na saúde e na cultura. A branquitude opera nos museus e instituições de memória, pois estas também não são espaços “neutros”, são locais que tiveram sua origem no iluminismo europeu, e que carregam um pressuposto interno e básico, de que todas as civilizações possuem a mesma origem, mas se localizam em momentos diferentes de evolução e de progresso na linearidade do tempo histórico.

Logo, aprender a ler um museu, assim como “ler imagens”, é estar atento para o conjunto das partes de sua composição, mas, também para os imensos detalhes (o que chega a ser irônico visto a dimensão do prédio do Museu da Inconfidência que possui em seu conjunto arquitetônico e expositivos imensos e complexos detalhes narrativos, históricos, artísticos, estéticos, políticos e sociais). É preciso mostrar as ações que nos fazem poder “ver” e não conseguimos “enxergar” esses grandes e perversos detalhes. A autora alerta que ver é uma propriedade biológica, já enxergar é uma opção cultural. Enxergar é uma escolha, talvez, em sua reformulação o movimento seja mesmo de escancarar as histórias apagadas pela escolha de não enxergar. Assim como na tentativa de desaprender o imperialismo, uma ação necessária é além de vigiar imagens, vigiar os museus.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta monografia que investiga e pretende mapear problemáticas relacionadas à forma e conteúdo do Museu da Inconfidência (Ouro Preto/MG), que se trata de um museu histórico e artístico nacional, logo um lugar de memória e formação de identidades nacionais e, por isso mesmo, devem ser constantemente provocados e investigados. É possível postular que a perpetuação de narrativas violentas, articuladas e executadas pela ação da branquitude, como visto na dissertação, branquitude enquanto prática de fácil reconhecimento e difícil compreensão, que age concretamente na inserção “cutânea” da cultura material e imaterial, nas narrativas e mediações da imagem dos acervos históricos.

À pesquisa somou-se e utilizou linhas de pensamento e abordagens dos estudos decoloniais e contra-coloniais, com cuidado para não esvaziar o conceito e as possibilidades de realização de estudos que seguem esta linha. Sobre a perspectiva do letramento visual transpassado para um letramento de um museu de arte e história para ser possível retrabalhar e dialogar com as imagens, acervos e objetos em exposição do Museu da Inconfidência, analisado este como um grande ícone que agencia ideologias. Dado o grande fluxo de visitação da instituição, 347 mil visitantes no ano de 2024, esta monografia compreende a importância de documentar as mudanças políticas e expográficas que a instituição museológica passa, elaborando assim um registro deste acontecimento.

O estudo de caso contextualizou a instituição levantando o seu histórico de origem, a formação e história do Museu da Inconfidência em seus períodos centrais - Era Vargas e as relações institucionais para elaboração de políticas culturais relacionadas ao Museu da Inconfidência na década de 30 em articulação com o pensamento modernista centralizada pela figura de Mário de Andrade, os anos 2000, data da última renovação expográfica em relação às políticas públicas no campo dos museus e da museologia e a contemporaneidade, o museu na sua atualidade (2022-2025) com propostas de intervenções de arte contemporânea e criação de novos espaços expográficos que tentam dar conta do silenciamento de outros sujeitos históricos silenciados e/ou marginalizados até então pela narrativa do museu.

O estudo seguiu da contextualização da instituição para o mapeamento de problemáticas relacionadas a acervos e construção de imaginários políticos, sociais e imagéticos em relação a espaços de memória (patrimônios nacionais e museus) utilizando de fontes de estudos e conceitos-chave para análises do que são tais instituições (estética e ideologia) utilizando como bases centrais para esta análise o estudo realizado pela pesquisadora e professora Lilia Schwarcz sobre letramento visual e branquitude — *Imagens da Branquitude*, em conjunto a tese “História potencial” escrita por Ariella Aisha Azoulay, no que tange a proposta de desaprender o imperialismo. As duas bibliografias utilizadas no segundo e terceiro momento constituem os principais conceitos para a formulação do estudo de caso do Museu da Inconfidência enquanto ícone e agente e serviram de fio condutor para o mapeamento das problemáticas até presentes na instituição. Além disso, ao problematizar um museu, a monografia utilizou de outros autores decoloniais e da negritude que compreendem a forma em que a violência é sublimada enquanto as escolhas que tais instituições optam por silenciar ao invés de tencionar e demonstrar as problemáticas sociais, políticas e ideológicas no tratamento de coleções no âmbito museológico/cultural.

REFERÊNCIAS

AZOULAY, Ariella Aisha. História potencial. In: AZOULAY, Ariella Aisha. **História potencial: desaprender o imperialismo**. São Paulo: UBU Editora, 2024. 272 p. p. [41].

BATESON, Gregory. **Rumo a uma ecologia da mente**. Tradução de Cláudia Sant'Ana. São Paulo: Ubu Editora, 2024. 246 p.

BOMENY, Helena Bousquet. O patrimônio de Mário de Andrade. In: CHUVA, Márcia (org.). **A invenção do patrimônio: continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995. p. 18.

BRASIL. Decreto-Lei nº 965, de 20 de dezembro de 1938. Dispõe sobre a organização do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. [S. l.: s. n.], 1938. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-965-20-dezembro-1938-347898-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 4 ago. 2025.

BRUSADIN, Leandro Benedini. O Museu da Inconfidência em Ouro Preto (MG) e sua interface com o turismo, o patrimônio e a comunidade local. **Anais do Museu Histórico Nacional**, [S. l.], v. 46, n. 2, p. 1-15, 2014. Disponível em: <https://blog.even3.com.br/o-que-e-periodico/>. Acesso em: 4 ago. 2025.

CASTRO FARIA, Luiz de. Nacionalismo, nacionalismos: dualidade e polimorfia. À guisa de depoimento e reflexão. In: CHUVA, Márcia (org.). **A invenção do patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995. p. 43-62.

COSTA, Janice Pereira da. **Ensinando a ser cidadão: Memória Nacional, História e Poder no Museu da Inconfidência (1938-1990)**. 2005. 185 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

ITATIAIA. Alex Calheiros é nomeado diretor do Museu da Inconfidência. [S. l.], 6 abr. 2023. Disponível em: <https://www.itatiaia.com.br/ouropreto/2023/04/06/alex-calheiros-e-nomeado-diretor-do-museu-da-inconfidencia>. Acesso em: 4 ago. 2025.

JESUS, Carlos Gustavo Nóbrega de. Modernismo e decolonialismo nas políticas oficiais de preservação do patrimônio cultural brasileiro: narrativas de exclusão e as evidências de contribuições da cultura africana na arquitetura de tradição colonial em São Paulo (séculos XVIII - XIX). **Diálogos**, Maringá, v. 27, n. 3, p. 1-28, set. 2023. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/65677>. Acesso em: 4 ago. 2025.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução de Marta Lança. 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. **Projeto História**, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

PIQUEIRA, Gustavo. **Primeiras impressões**: O nascimento da cultura impressa e sua influência na criação da imagem do Brasil. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2021.

ROCHA, Ana Conrado Ferreira; SILVA, Luana Brunely da; ROMAGNOLI, Maria Celeste Bitarães. Decolonizar e (re)pensar as narrativas históricas: novas abordagens no Museu da Inconfidência. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2, 2024. **Anais [...]**. Ouro Preto: UFOP, 2024. p. [17].

SANTANA, Rosângela. Criação do Instituto Brasileiro de Museus e do Programa Pontos de Memória: uma análise sobre discurso e prática. **Anais do Museu de Arte do Rio**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 11-23, 2019. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwj49u248P_4AhX5G7kGHd6GC2cQFnoECBIOAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.unirio.br%2Fppg-pmus%2Fmariana_santana.pdf&usg=AOvVaw2g1wK7oD6h5X5zB9zJ9y2j. Acesso em: 4 ago. 2025.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Imagens da branquitude**: A presença na ausência. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2024. 160 p.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. [404].

VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu**: Programa de desordem absoluta. Tradução de Jamille de Faria e Maria Beatriz de Faria. São Paulo: Ubu Editora, 2023. 41 p.

