

Tatiana Harue Dinnouti

MUSEU DO OURO
A FORMAÇÃO DE UM PATRIMÔNIO COMO MEDIADOR DA
IDENTIDADE NACIONAL

Belo Horizonte
Escola de Arquitetura da UFMG
2009

Tatiana Harue Dinnouti

MUSEU DO OURO
A FORMAÇÃO DE UM PATRIMÔNIO COMO MEDIADOR DA
IDENTIDADE NACIONAL

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Ambiente Construído Patrimônio Sustentável da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Bens Culturais, Tecnologia e Território

Orientadora: Dra. Maria Angélica Melendi de Biasizzo

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte
Escola de Arquitetura da UFMG
2009

*Em cada época é preciso tentar de novo resgatar a
tradição contra o conformismo prestes a apoderar-se
dela. Bolle.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à toda equipe do Museu do Ouro de Sabará pelo apoio notório à produção da pesquisa.

A minha querida orientadora Piti pela tranquilidade.

Aos amigos e professores do Mestrado, principalmente, Prof. Dr. Leonardo Castritota e Prof. Dra. Myrian Lopes Bahia pela motivação.

A historiadora Letícia Julião pelas primeiras direções.

A minha família e meus amigos pela compreensão das minhas ausências.

Em especial: Mercês Dinnouti (*in memoriam*), Jinzo Dinnouti, Bruno Galery e Amanda Dutra pelas palavras certas.

A equipe da biblioteca da escola de arquitetura da UFMG pelo apoio e dedicação.

Além das pessoas que me ajudaram na conclusão desse trabalho.

RESUMO

O início do século XX no Brasil caracterizou-se por uma busca de identidade conformada pelo Estado e por alguns modernistas. Essa visão toma corpo e vai influenciar mudanças estruturais na formação do Patrimônio Nacional através da criação do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). A intenção era resgatar e proteger edifícios e artefatos símbolos de épocas “representativas” do Brasil, que serviriam para a construção da identidade nacional. Mas como era feita esta seleção? Quem efetivamente a fazia? O objetivo da pesquisa é, então, perceber as presenças do Estado e do modernismo num estudo de caso - Museu do Ouro de Sabará/MG – a fim de compreender a seleção e a formação de seu Patrimônio Nacional. Para tanto, o texto inicia com a política, focalizando a educação e a cultura no governo de Getúlio Vargas e do ministro Gustavo Capanema. Segue, com a contextualização das manifestações artísticas e culturais do movimento modernista brasileiro. Depois, analisa o trabalho desenvolvido pelo SPHAN. Neste sentido, o último capítulo descreve o estudo de caso: sua história, sua formação, sua museografia e sua museologia. E por fim, analisa o movimento modernista brasileiro e o Estado na formação do Museu do Ouro. É provável que, através deste estudo, possamos elucidar a conformação das coleções do Patrimônio Nacional Brasileiro. A contribuição desta pesquisa é, então, a possibilidade de um estudo no presente atualizar a visão que temos do passado, para refletimos o futuro do Patrimônio Nacional.

Palavras Chaves: Estado, Modernistas, Identidade e patrimônio.

ABSTRACT

Brazil from the twentieth century was characterized by a search for its identity, constituted by the state and some modernists. This vision takes shape and starts to influence structural changes in the formation of the Brazilian National Heritage through the creation of SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Office of National Historical and Artistic Heritage). The intention was to rescue and protect buildings and artifacts "characteristics" of Brazil, which would serve to building of the Brazilian identity. But how was the selection made? Who actually did it? The objective of this research is to note the influence of the State and the modernisms groups, studying a specific case - the Gold Museum of Sabará / MG – that will enable us to understand how the selection was made and how the Brazilian Heritage was born. Thus, the text begins with the politic, focusing on education and culture in the Getúlio Vargas government and the Minister Gustavo Capanema. Then put in context the artistic and cultural manifestation from the modernisms groups that seek for Brazilian. After, analyse the works from SPHAN. Accordingly, the next chapter describes the history of the museum, its formation, its museums and museology. And finally, does the link between those groups that seek for the Brazilian modernism with the formation of Brazilian Heritage, using the case study. It is likely that through this study, in the final considerations, the conformation of the collections of the Brazilian Heritage. The contribution of this research is to allow from today's point of view to update the vision of the past and to think in the future of National heritage.

Keys words: State, Modernists, Identity and heritage.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 Fachada lateral esquerda e frontal do Museu do Ouro	70
FIGURA 2 Fachada lateral esquerda e frontal do Museu do Ouro	70
FIGURA 3 Vista da entrada do Museu do Ouro	71
FIGURA 4 Vista da entrada do Museu do Ouro	71
FIGURA 5 Vista da escadaria em pedra que dá acesso ao segundo pavimento	72
FIGURA 6 Vista do pátio interno do Museu do Ouro. Área reformada em 1960	72
FIGURA 7 mapa de Minas Gerais, Sabará	75
FIGURA 8 vista aérea de Sabará	75
FIGURA 9 Fachada do Museu do Ouro antes da restauração	80
FIGURA 10 Caiação feita durante a restauração do Museu do Ouro	81
FIGURA 11 Fachada do Museu do Ouro após restauração	81
FIGURA 12 Inauguração do Museu do Ouro com a banda da cidade de Sabará	83
FIGURA 13 Planta do pavimento térreo	85
FIGURA 14 Planta do segundo pavimento	86
FIGURA 15 Sala da prensa	93
FIGURA 16 Sala da prensa	94
FIGURA 17 Mural de Martha Conrad Loutsch	94
FIGURA 18 Sala das bateias	95
FIGURA 19 Peças de pesagem	96
FIGURA 20 Peças expostas em novo arranjo pela museógrafa Célia Corsino, em 2004	96

FIGURA 21 Armário do hospício de Sabará, museografia ainda mantida	97
FIGURA 22 Sala dos ingleses, museografia ainda mantida	98
FIGURA 23 Sala das maquetes	98
FIGURA 24 Sala dos quatros continentes	99
FIGURA 25 Forro dos quatros continentes atualmente restaurado	100
FIGURA 26 Sant' Ana mestra atribuída á Aleijadinho	101
FIGURA 27 Salão nobre, arranjo ainda mantido	101
FIGURA 28 Quarto da donzela	102
FIGURA 29 Peças da sala de São Jorge	103
FIGURA 30 Sala de São Jorge	103
FIGURA 31 Antiga biblioteca do Museu do Ouro	105
FIGURA 32 Atual sala de jantar	105
FIGURA 33 Quarto do Intendente	106
FIGURA 34 Atual quarto do Intendente	106
FIGURA 35 Mostruário de peças para análise de minérios. Criado em 1945 e ainda exposto no museu	108
FIGURA 36 Área externa do Museu do Ouro e engenho	110
FIGURA 37 Prensa do século XVII	114
FIGURA 38 Cofre presente no museu desde sua inauguração	134
FIGURA 39 Sala das bateias	134
FIGURA 40 Sala das bateias	135
FIGURA 41 Mesa e almofariz ambas do século XVIII.	135
FIGURA 42 Sala da recepção	136
FIGURA 43 Sala dos ingleses	136
FIGURA 44 Vitrines da sala dos ingleses	137

FIGURA 45 salão nobre	137
FIGURA 46 Atual salão nobre	138
FIGURA 47 Sala dos quatros continentes	138
FIGURA 48 Forro dos quatros continentes; a)Ásia b) África c)América d)Europa	139
FIGURA 49 Sala de São Jorge	140
FIGURA 50 No segundo pavimento do museu: janela que mostra a estrutura em pau-a-pique	140
FIGURA 51 Escrivaninha do século XIX e cadeiras da Casa de Câmara e Cadeia de Sabará	141
FIGURA 52 Algumas peças do acervo ficaram em permanente exposição	141
FIGURA 53 Escrivaninha, quadro real e cadeiras da Casa de Câmara e Cadeia e Sabará	142
FIGURA 54 A fig. 52 possui a mesma composição mas com peças diferentes	142
FIGURA 55 Imagem de Santo André do século XVIII	143
FIGURA 56 Imagem do mesmo Santo André do século XVIII	143
FIGURA 57 Oratório, atualmente, guardado na reserva técnica	144
FIGURA 58 Algumas destas peças foram roubadas e outras guardadas	144
FIGURA 59 Relógio de sol, que fica no pátio do engenho	145
FIGURA 60 Fachada posterior do Museu do Ouro	145
TABELA 1 Temporal	61
TABELA 2 Geográfica	61

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CIAM	Congresso Internacional de Arquitetura Moderna
DPHAN	Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
IBPC	Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural
IEPHA	Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
PSD	Partido Social Democrata
SAM	Semana de Arte Moderna
SPAN	Serviço do Patrimônio Artístico Nacional
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	AS COLEÇÕES E OS MUSEUS	19
3	ESTADO	26
3.1	Contextualização da política brasileira	26
3.2	A política de Getúlio Vargas	29
3.3	A política de Gustavo Capanema	32
4	MODERNISMO	35
4.1	Movimento modernista brasileiro	35
4.2	Modernistas e Período Colonial	46
5	SPHAN SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL	52
5.1	Projetos preservacionistas brasileiros	52
5.2	A formação do SPHAN	58
5.3	Os modernistas no SPHAN	65
6	SABARÁ E O MUSEU DO OURO	73
6.1	Sabará	73
6.2	A Casa de Fundação e Intendência de Sabará	76

6.3 A formação do Museu do Ouro	82
7 CONCLUSÃO	116
REFERÊNCIAS	122
ANEXO A - Fotos do Museu do Ouro de 1946 e 2008	133
ANEXO B - Relatórios administrativos do Museu do Ouro de 1945 à 1950	146

1 INTRODUÇÃO

Na Semana de Arte Moderna de 1922, quando alguns artistas e intelectuais “modernos” proclamaram a “redescoberta do Brasil”, iniciou-se uma busca pelo estabelecimento de “raízes genuínas”. A “antropofagia cultural” do movimento modernista deu um novo sentido ao paradigma da importação cultural, pois “digeri-la” e produzir algo novo faria parte da formação da identidade nacional. Essa visão toma corpo e opera mudanças estruturais na relação Estado e sociedade. Na evidência das transformações políticas e revolucionárias deste período, como a formação dos Estados nacionais, a probabilidade da formação de um espírito modernista parecia ser a grande salvaguarda dos brasileiros. A busca desse “verdadeiro” Brasil foi marcada pela necessidade de visualizar a nação através de algumas realizações materiais, a fim de articular, no plano histórico e artístico, a sociedade brasileira à essa identidade que se projetava construir. Vejamos, a este respeito, o que diz Mário de Andrade:

É muito sabido já que um grupo de moços brasileiros pretendeu tirar o Brasil da pasmaceira artística em que se vivia. [...] Tinha de transportar a consciência nacional para o presente do universo. Muito Bem. Mas onde estava essa consciência? (ANDRADE, 1924, citado por BATISTA, 2003, p.7)

Os modernistas estavam preocupados em resgatar uma arte que pudesse representar a identidade brasileira, a consciência nacional. A partir de viagens e estudos, Mário de Andrade e outros modernistas, por motivos a serem vistos, consideraram que a arte brasileira se encontrava no período colonial. Poder-se-ia vê-la, por exemplo, nas criações de Aleijadinho, que produzia esculturas em que misturavam elementos europeus e brasileiros.

Neste quadro, o Estado teve grandes projetos preservacionistas que traduziam a vontade do legislador, cujo intuito era proteger a materialização do que era dito “verdadeiramente brasileiro”. Tendo por espelho o percurso da cultura brasileira, os ideólogos desta “identidade nacional” preocuparam-se em formar uma mentalidade nacional a partir da salvaguarda dos antepassados da vida social e cultural de uma determinada época, o que, por assim dizer, desencadeou reflexões e até mesmo mudanças na própria realidade brasileira.

Na era Vargas, Gustavo Capanema, quando ministro, teve em seu gabinete alguns modernistas, como é o caso de Carlos Drummond de Andrade. Capanema fez a cultura integrar de forma explícita à política de Estado. Vargas criou o Ministério da Educação e Saúde e Capanema, em seu turno, o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPHAN)¹, que foi idealizado, a pedido do ministro, pelo modernista Mário de Andrade, e dirigido por Rodrigo de Mello Franco de Andrade com o apoio de Lúcio Costa.

A criação deste Serviço representou o primeiro passo no sentido de uma política centrada no tombamento e na preservação do que se julgava, na época, Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Esta orientação é informada por uma ideologia nacional, cujo princípio central era a valorização de uma cultura singular – a brasileira – e seu povo. A intenção deste Serviço era resgatar edifícios, artefatos e símbolos de épocas “representativas” do Brasil, os quais pudessem servir de “vitrines” dessa construção do “nacional”.

¹ O SPHAN ao longo de sua trajetória teve diversos nomes: SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) de 1937 à 1945; DPHAN (Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) de 1946 à 1970; IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) de 1970 à 1979; SPHAN (Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) de 1979 à 1981; SPHAN (Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) de 1981 à 1985; novamente SPHAN (Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) de 1985 à 1990; IBPC (Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural) de 1990 à 1993 e atualmente, IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) desde 1993. (IPHAN, 2009, 9).

Neste sentido, o SPHAN carecia de uma ordem legal propícia aos tombamentos das edificações e ao uso das mesmas. Assim, fora formulado o Decreto-lei 25, de 30 de novembro de 1937, instrumento valioso que pretendia “salvaguardar” o que se convencionou chamar de patrimônio cultural brasileiro:

[...]conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da História do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. (BRASIL, 1937, art.1º).

Amparado pela legislação vigente, Rodrigo de Melo Franco de Andrade, então diretor do SPHAN, instituiu os museus regionais sob a dependência da DPHAN – um departamento do SPHAN – a fim de colocar os testemunhos de épocas passadas em exposição. E foi, seja dito, o século XVIII, segundo Rubino (1996), que teve maior número de bens tombados, assim como a região de Minas Gerais, alinhado ao pensamento de identidade nacional dito por alguns modernistas. Mas, como foram formados estes museus? Por quem e como foi conformada tal seleção? Qual arte seria exposta?

Na tentativa de responder a tais questões, o trabalho propõe um estudo de caso. Procurar-se-á analisar, neste sentido, a articulação entre a dita identidade nacional dos modernistas, como Mário de Andrade, e o SPHAN, através de artefatos acolhidos num ambiente formado à época. Acredita-se que um dos locais mais apropriados para uma pesquisa deste tipo são os museus sugeridos por Mário de Andrade em seu anteprojeto, os quais foram criados pelo SPHAN. Pois as peças ali expostas queriam, ao que parece, ensinar fatos, códigos e culturas de épocas passadas ou, como nos museus de arte contemporânea, culturas e manifestações do presente.

Poder-se-ia dizer, além do mais, que os artefatos ali expostos eram vistos como a cultura material de um povo que, de acordo com Le Goff (2003), designa não apenas o domínio das representações, mas também as relações entre homens. A cultura material faz parte das infra-estruturas, mas não as recobre; ela só se exprime no concreto, nos e pelos objetos. Assim, a formação destes museus, soube trazer consigo um ideal preservacionista, que serviu como ponto de partida para a reflexão e análise da nossa identidade. De acordo com Pesavento (2003), a cultura deve ser vista como um conjunto de significados partilhados e construído pelo homem para entender o mundo. Ora, preservar tais conjuntos do passado era, substancialmente, criar condições para sua utilização no presente.

Na realização de seu projeto, o SPHAN criou em Minas Gerais um museu nacional e três museus regionais com temas do séc. XVIII, a fim de propiciar a exposição dos artefatos acolhidos como patrimônio nacional. São eles: o Museu (nacional) da Inconfidência, o Museu (regional) de Caeté, o Museu (regional) do Diamante e o Museu (regional) do Ouro. Nesta pesquisa, teremos por foco o Museu do Ouro (Decreto-lei nº 7483 abril de 1945), em razão de seu tema e de nossa familiaridade com a edificação e o acervo, já que trabalhamos no local e conhecemos toda sua estrutura artística e documental.

A proposta deste trabalho, é então, analisar a conformação do Museu (regional) do Ouro de Sabará. A fim, de investigar sua intersecção com o pensamento modernista e o Estado no trabalho do SPHAN. O objetivo é perceber com maior clareza os aspectos que orientaram a seleção do “patrimônio” e sua exposição ao público, em suma, a formação de sua museografia e sua museologia. Assim, a partir deste estudo de caso espera-se compreender melhor a orientação segundo, a qual, o SPHAN dava corpo

a formação do patrimônio nacional nos demais museus. Algumas formas são peculiares a cada museu, no entanto, entrevemos algumas formas mais gerais, as quais, ao que nos parece, poderão ser identificadas a partir da descrição e da análise da formação do Museu do Ouro.

Segundo Lúcio Costa, o Museu do Ouro ao representar o Patrimônio Nacional “perdeu o indivíduo, ganhou a coletividade” (COSTA, 1995, p.473) no intuito de se tornar um lugar de pesquisa e conhecimento acerca do ciclo do ouro. Sabe-se que a casa – que veio a abrigar o museu – havia participado do ciclo do ouro de Minas Gerais e fazia parte da constituição da identidade brasileira. Mas, como foi feita a seleção das peças? Quais foram os desafios? Ao respondermos estas questões, no desenvolvimento da pesquisa, tentaremos traçar os aspectos gerais deste universo maior, a saber, a formação do Patrimônio Nacional. Para começar, é possível identificar a articulação de quatro áreas, numa complexidade de diferentes escalas, níveis e dimensões de análise, as quais concorrem na estruturação do problema:

- 1) Estado;
- 2) SPHAN;
- 3) Movimento Modernista;
- 4) Museu do Ouro.

Como se vê, a pesquisa requer a interdisciplinaridade. É preciso que se faça uma estruturação dialógica entre a cultura almejada-dita e a cultura materializada-vista, ou seja, entre as áreas políticas, artísticas e patrimoniais. Neste sentido, a pesquisa inicia do que poderíamos chamar de dizível: O Estado e o modernismo brasileiro em sentido ao visível: a conformação do SPHAN e do Museu do Ouro.

A metodologia deste trabalho, então, está ancorada ao método indutivo, especificamente no estudo de caso, a partir do qual se aprofundará a análise. Para tanto,

realizamos levantamentos de dados primários e secundários tais como fotos, cartas, documentos e relatórios feitos, principalmente, entre o diretor do museu Antônio Joaquim de Almeida e Rodrigo de M.F. de Andrade. Além disso, utilizamos artigos produzidos nas *revistas do patrimônio* e outras fontes bibliográficas. Fazemos, pois, uma síntese da estrutura da pesquisa.

Em primeiro lugar, fizemos uma breve apresentação acerca da criação dos museus, desde o espaço dos museus até a formação dos mesmos nos Estados Nacionais. Elucidando, a formação das coleções e seleções na composição dos museus. O intuito desta seção é preparar a investigação da criação dos museus no interior do projeto de formação do patrimônio histórico e artístico no Brasil. Em seguida, contextualizamos a política do Estado Novo e destacando dois políticos da época: Getúlio Vargas e Gustavo Capanema. Salientamos, principalmente, a educação e a cultura como instrumentos para *a formação da nação brasileira*.

O capítulo seguinte aborda o modernismo. Destaca-se a busca das raízes brasileiras, as principais manifestações modernistas e as ideologias de uma nova identidade. Para melhor compreensão do período, expomos o pensamento de três personagens - Mário de Andrade, Rodrigo de M. F. de Andrade e Lúcio Costa – que participaram de forma diferente na formação da identidade nacional e do Museu do Ouro.

Depois, no quinto capítulo, expomos a criação do SPHAN, que reúne o pensamento modernista e a efetiva ação do Estado na formação desta instituição. Iniciamos a seção com os projetos preservacionistas do governo até a formação do SPHAN. Enfatizamos a produção do Patrimônio Nacional e a participação de alguns modernistas.

Na seqüência, temos o capítulo destinado ao Museu do Ouro. Iniciamos com sua localização geográfica em Sabará/MG. Passamos em revista a história da casa, desde o período colonial até a formação do museu. Detalhamos sua restauração, sua formação museográfica e museológica, além de seus primeiros anos de funcionamento, conforme os relatos de Antônio Joaquim, que fora seu diretor, com diversas fotos do museu.

Por fim, o último capítulo, apresenta as análises da pesquisa produzida. Seja no que se refere às influências modernistas e estatais na formação do Museu do Ouro, seja no que tange à compreensão da formação das coleções e seleções feitas no e pelo SPHAN. Essa estrutura da pesquisa se deu pela necessidade de melhor compreensão do contexto político e artístico que eclodiu na formação do Patrimônio Nacional. Criando, se possível, novas análises.

2 AS COLEÇÕES E OS MUSEUS

A formação de coleções passou por diversos momentos na história da humanidade até chegar ao museu. A seção que se segue destaca alguns desses momentos importantes para a compreensão geral dessa construção.

Alguns estudiosos supõem que o termo museu origina-se do grego antigo: *mouseion*, que significaria templo das musas. As musas, filhas da Memória, possuíam uma memória absoluta, propiciando, com a poesia, o esquecimento das tristezas e ansiedades terrenas. Estes aspectos poderiam, talvez, ser relacionados a atividade contemplativa, na qual a mente repousa e se liberta dos problemas para se dedicar às artes e às ciências. Neste sentido, o templo seria espaço propício à reunião e pesquisa de saberes e à filosofia. (SUANO, 1996).

Com o tempo, iniciou-se a reunião de artefatos sobre diversos assuntos, principalmente para pesquisas. Algumas peças organizadas como enciclopédias, levaram à formação de coleções, tais como a de Alexandria. Ademais, alguns imperadores colecionavam, como meio de reservas econômicas, objetos em prata, ouro e pedras preciosas. Os romanos, por exemplo, foram grandes colecionadores de artefatos de países com os quais entravam em guerra. No século III a.c., por sua vez, algumas peças eram expostas em corredores de edificações públicas, em termas, em templos, dando um relativo acesso às pessoas.

Já na Idade Média, a maioria das coleções estava na igreja. Como o cristianismo pregava o despojamento pessoal em favor da liberação dos bens materiais,

a igreja começou a receber as coleções, através de doações que serviram para fazer pactos políticos e financiar guerras em seu favor. No século XIV, formaram-se verdadeiros tesouros entre as realezas e as igrejas. Até então, as coleções eram formadas por peças: manuscritos, porcelanas, moedas, instrumentos musicais e astronômicos. (BLOM, 2003).

Com as escavações arqueológicas iniciadas no século XV, ocorreu uma expansão nos conhecimentos e uma valorização das antiguidades descobertas. Uma vez que a época exigia novas respostas para tais achados, foram iniciadas grandes coleções, sobretudo na Itália. Na renascença os artistas contemporâneos e as navegações, as quais levaram à “descoberta” de outros povos, também incentivaram à formação de coleções e sua contemplação. Tais coleções – classificadas e catalogadas – eram instrumentos de erudição e consolidação de conhecimentos.

Uma vez que o interesse nas coleções cresceu, em 1471, o papado abriu sua coleção ao público, numa exposição organizada por Pio VI. Neste evento, a igreja percebeu a importância de seus artefatos e a atração exercida no público. Na contra-reforma, meados do século XVI, as obras de arte e as coleções foram usadas como meio didático para preservação e defesa da sociedade cristã, o que foi emblemático na criação da Academia de Belas Artes e da Biblioteca Ambrosiana. Além da referida atuação da igreja, em 1683, foi aberta uma exposição na universidade de Oxford, a qual abarcou doações de colecionadores, no que se tornaria o primeiro museu público da Inglaterra. (BLOM, 2003)

Neste período, aliás, surgiram também os gabinetes de curiosidades: coleções particulares de uma riqueza econômica menor, mas com grande apreço pelos colecionadores, os quais recebiam visitas dos interessados. Estes gabinetes eram desde

armários a enormes salas, e suas coleções mais ricas possuíam chifres de unicórnios, dragões ressecados, crânios estranhos ou aves empalhadas com cores diversas. Eram coleções sem uma uniformidade de orientação e classificação, e seu acesso restringia-se as pessoas próximas aos colecionadores.

No século XVII as coleções cresciam imensamente em vários países, colecionar tornava-se também uma atividade comercial. Tornou-se mais freqüente entre pessoas que não tinham grandes recursos nem grandes ambições intelectuais: pessoas comuns que tinham pouco para gastar. No mesmo movimento, muitas dessas coleções eram ampliadas para diversão e exibição, ao passo que outros colecionadores se empenhavam em estudá-las metodicamente, tornando-as objeto de conhecimento e comparação. A partir de então, houve uma maior necessidade de apresentar ao grande público as coleções feitas por particulares e instituições. (BLOM, 2003).

A política mercantilista do início do século XVIII trouxe, por seu turno, mudanças que dizem respeito às visitas das coleções. Iniciou-se uma campanha, a fim de propiciar oportunidades de convívio com a arte das coleções reais e, também, a criação de academias de arte. A revolução francesa, por sua vez, teve grande participação na formação de museus abertos ao grande público, os quais acabaram por servir aos ideais da burguesia enquanto classe dirigente. No final do século XVIII, a França promoveu a construção de quatro museus, com objetivos políticos a serviço da nova ordem. São eles: o Museu do Louvre, o Museu dos Monumentos, o Museu de História Nacional e o Museu de Artes e Ofícios.

Neste período, pode-se dizer que a Europa estava formando seus museus, numa ambição de fortalecimento do continente através do conhecimento do passado. Vale lembrar que esse século também foi marcado por descobertas arqueológicas em

diversas regiões europeias, as quais foram utilizadas em exposições de caráter cívico. Estes artefatos – com seu conteúdo simbólico – serviam de suporte ao fortalecimento dos Estados Nacionais, ao revivificarem, a seu modo, o passado das nações europeias. Ora, a intenção de construir a nação pedia um local de instrução dos cidadãos e difusão da história e do civismo: tal lugar era o museu.

No século XIX, o Brasil criava suas primeiras instituições museológicas. O mais importante foi o Museu Real, instituído por D. João VI em 1818. Voltado à história natural do Brasil, este museu herdou pouca coisa da família real portuguesa. Em 1864, foram criados os museus do Exército e da Marinha. Durante a segunda metade do século XIX, foram construídos inúmeros museus no País: em 1866, o Museu Paraense Emilio Goeldi; em 1871, o Museu Paulista; em 1876, o Instituto Paranaense e, em 1894, o Museu do Instituto Histórico Geográfico da Bahia, entre outros. Estas instituições seguiam um modelo dedicado à pesquisa e faziam a coleta, o estudo e a exibição das coleções. Os museus Nacional, Paulista e Paraense seguiam o modelo etnográfico das exposições das coleções naturais, muito em voga no século XIX. Discutiam a evolução biológica, a origem do homem brasileiro e contribuía para as discussões raciais daquele século. Neste momento, percebemos o ideal instrucional na formação do que seria a nação brasileira.(JULIÃO, 2002).

De acordo com Julião, é possível afirmar que, no Brasil, dois modelos foram formados no século XIX: o de história e cultura nacional e o que, segunda a autora, identificava-se com o “movimento científico”. O primeiro era informado pela exposição de fatos memoráveis, ao narrar a história e a cultura através de uma exposição mais linear. Já o segundo voltava-se à pré-história, à etnologia e à arqueologia, lançando mão de artefatos associados à explicações mais científicas. Os museus de história

preocupavam-se com formas de mediação que tornassem possível a interpretação dos objetos, numa orientação que visava a formação cidadã para preservar e valorizar o passado como um bem patrimonial. (JULIÃO,2002).

No final do século XIX, teve início uma nova concepção de museu. A reformulação concebia espaços com menor quantidade de peças, a fim de se garantir uma maior relação com o público. O ponto mais importante desta reformulação diz respeito a uma modificação que se operava na mentalidade científica da época. Pode-se dizer que o modelo evolucionista estava perdendo seu potencial explicativo. Assim, no Brasil, os museus – que, supostamente, expunham a evolução dos seres da fauna e flora – entravam em declínio na década de 30, por conta do novo contexto social da época que invocavam novas teorias e questionavam as exposições evolutivas. A tônica da compreensão do caráter brasileiro passa a ser procurado nos fatores culturais da mestiçagem. (PAIVA, 2002).

No início do século XX, período de transformações no Brasil, foi criado o Museu Histórico Nacional (1922), em conformidade com os ideais do Estado consagrando a história, a pátria e a nacionalidade. Com a internacionalização da economia, o Brasil passa a se preocupar com sua exposição diante dos demais países. Daí, a criação de várias instituições – entre elas os museus – que viabilizassem a construção e o fortalecimento de uma “nação” com identidade própria no quadro das nações do mundo. (JULIÃO, 2002).

A formação do Museu Histórico Nacional é um marco na exaltação do nacionalismo no Brasil. A “Exposição das Grandes Indústrias” no interior da chamada “Exposição Internacional de 1922”, contava com artefatos industriais ligados à história do Brasil, os quais serviram de vitrine para o mundo da cultura material brasileira,

informada pelo ideal do progresso associado à busca das origens do País. Ao longo de sua trajetória, o Museu Histórico formou um grande acervo sob a guarda do Ministério da Cultura, e passou a ser conhecido internacionalmente na década de 40. (JULIÃO, 2002).

É ainda característico desta época – o que se relaciona às guerras mundiais – a reorganização dos acervos, que antes continuavam a seguir os modelos dos gabinetes de curiosidades. Exemplo disso é o *National Gallery* de Londres, que teve parte de sua coleção conduzida a uma mina desativada, no intuito de preservar suas peças, local em que permaneceram até o final da segunda grande guerra. (BLUM,2003). Depois disso, os museus modificaram também sua museologia, na busca de novas estratégias para a nova realidade do mundo. Percebia-se, então, a necessidade de expor e narrar a realidade através de um meio mais didático e coerente com a função social que lhe era atribuída. No Museu do Ouro, seja dito, esta nova maneira de organização dos acervos já ocorria desde sua montagem.

Em 1937, Mário de Andrade (2002) já propunha um outro modelo para as exposições dos museus. Para ele, o museu deveria ser constituído por exposições que, mesmo sendo temáticas, continuariam a contar a realidade. Tal como num salão sobre o café, que apresentaria todo o processo desde o plantio até a distribuição. Seriam expostas as plantas do café em todas as etapas, os trabalhos realizados para lavagem e secagem, os instrumentos e aparelhos para beneficiamento, torrefação e preparo da bebida. Para Mário, o museu deveria preencher uma lacuna na educação nacional: os livros didáticos apresentavam ilustrações pouco representativas da história do país.

A partir da década 40, aliás, foram formados os museus regionais, com a possibilidade de fomentar uma coleção de bens históricos e artísticos nacionais

próximos de suas áreas de atuação. Queria-se evitar a dispersão de suas coleções para locais distantes e permitir a reflexão de suas peculiaridades regionais. (COSTA, L. M., 2002).

Através dos museus, foi possível a criação de situações que cristalizaram certas interpretações dos fatos históricos ali narrados. Através da exposição do passado, da valorização de uma certa identidade nacional e das coleções que contava a formação do Brasil. Colocando-o diante do mundo, a partir de uma imagem da nação informada pela noção de singularidade cultural do país. Por fim, no caso desta pesquisa, devemos dizer que a exibição dos objetos patrimoniais nos museus expressa uma ideologia conformada por uma rede complexa entre o Estado e o modernismo brasileiro.

3 ESTADO

3.1 Contextualização da política brasileira.

A década de 20, período pós-primeira guerra, foi marcada pela possibilidade de uma nova política mundial. No lugar do congresso de Berlim surgia a *Liga das Nações*, que conferia legitimidade internacional aos Estados Nacionais. No Brasil tinha lugar a revolução de 1930. Começava o processo que deu origem ao Estado Novo em 1937, que teve como dirigente – num governo autoritário – a figura de Getúlio Vargas. Sua proposta baseava-se, sobretudo, na indústria siderúrgica e na nacionalização da produção.

A cidade de São Paulo, que se destacava como modelo crescente de modernização, assumia, pouco a pouco, um ar cosmopolita. Contudo, a elite paulista foi ignorada por Vargas, quando este nomeou o tenente pernambucano João Alberto como interventor. A situação, no entanto, tornou-se politicamente insustentável, de vez que os paulistas defendiam a constitucionalização a partir de uma democracia liberal e, além disso, exigiam a nomeação de um interventor paulista. Getúlio, após inúmeras manifestações, nomeou como embaixador Pedro de Toledo, comprometendo-se com São Paulo e desarticulando o tenentismo. Esta situação levou a uma guerra civil em São Paulo, que ficou conhecida como a revolução constitucionalista de 1932. Neste período de construção da nação, vemos uma mescla entre o nacionalismo popular e o oficial. Em

1934, ocorre a promulgação da constituição, cujo modelo seguia o alemão em três bases: a primeira, centrada na ordem econômica e social; a segunda, focada na família, na educação e na cultura; e a terceira na segurança nacional. (BRASIL...2000).

Neste mesmo ano, Getúlio foi eleito presidente e três anos depois instaurava-se o Estado Novo através do golpe de Estado. Aproximando-se as eleições que dariam sucessão a Vargas, o governo usou a ameaça de um golpe comunista – o plano Cohen – para instaurar um regime autoritário de direita no Brasil. Os efeitos foram imediatos, o congresso aprovou às pressas o estado de sítio e a suspensão das garantias constitucionais por noventa dias. Vargas governaria durante todo esse período, em grande parte mediante decreto-lei, o que levou a uma grande concentração de poderes em suas mãos.

O regime autoritário satisfazia os interesses das elites, concedia benefícios aos trabalhadores urbanos e introduzia mudanças profundas na vida social e econômica do país. A repressão das manifestações políticas se faz presente. A polícia passa a reprimir o movimento estudantil, proibindo-se a discussão de assuntos políticos nos diretórios e a realização de passeatas. O congresso decide, então, reestruturar a entidade universitária com a criação da UNE, a União Nacional dos Estudantes.

Em 1939, o Reino Unido e a França, após a invasão nazista da Polônia, declaram guerra à Alemanha – iniciava-se a segunda Guerra Mundial. Quando, em 1941, sucedeu o ataque japonês à base norte americana de *Pearl Harbor*, a guerra envolveu quase todos os países do mundo. O Brasil se encontrava, então, dividido, uma vez que tinha boas relações com a Alemanha e os Estados Unidos. As reuniões pan-americanas decidiram que, enquanto os EUA estavam no conflito direto, o restante da América deveria apoiar os norte-americanos com o fornecimento de matéria prima.

Após muita indecisão, Vargas decide pelo apoio aos Estados Unidos. Assim, em 1942, o Brasil decretava estado de beligerância contra os países do eixo. (BRASIL...2000).

A entrada do Brasil na guerra, contra as potências do eixo, tornou visível as contradições internas do regime varguista, já que a ditadura autoritária alinou-se com as forças que defendiam os valores democráticos. O governo, por sua vez, tentava justificar a ditadura em razão da guerra mundial, e prometia promover eleições assim que restabelecida a paz. Houve manifestações – por parte dos estudantes, da elite mineira e da imprensa – contrárias à censura. Um novo código eleitoral estabelecia como data para uma nova eleição presidencial o dia 2 de novembro de 1945. Assim, Vargas se viu forçado a renunciar, retirando-se com uma declaração pública, na qual concordava deixar o poder em 29 de outubro de 1945.

Em 1946, elegeu-se o General Dutra do PSD (Partido Social Democrata), que promulgou a nova constituição, a qual definia o Brasil como república federativa e determinava as atribuições da união, dos estados e dos municípios. A instauração do regime democrático, todavia, trouxe consigo a restrição da plena liberdade sindical, além do fechamento do partido comunista e do alinhamento incondicional do Brasil à política externa norte americana. Em 1950, a eleição mediante voto direto conduziu Vargas ao cargo de presidente do Brasil. A oposição, por seu turno, tentou impugnar a eleição, sob alegação de que este não recebera a maioria dos votos, mas, mesmo assim, Vargas tomou posse. A falta de estabilidade do governo Vargas, todavia, tornava-se patente. Os opositores do governo pressionavam. Cada vez mais isolado, cercado pelos militares, que pretendiam sua retirada do poder, em 1954 Vargas suicida.

3.2 A política de Getúlio Vargas

De acordo com Rosa (2007), uma das principais diretrizes da política de Vargas, durante o Estado Novo, foi a formação de uma identidade nacional através da educação. Seu papel seria fundamental na propagação dos ideais de Getúlio para a transformação da nação. A proposta era a construção de um “novo homem” para um novo Estado.

Ainda consoante Reis (1988, citado por ROSA, 2007), no contexto internacional do início do século XX, marcado por crises, o modelo liberal torna-se alvo de inúmeras críticas. O Estado era chamado a intervir, seja no plano econômico, seja no plano social. No moderno Estado Nacional, a construção da nação requeria, conforme os ideais da classe dirigente, a construção de uma nova identidade nacional, a qual serviria de base para a reorganização da sociedade. Esse ideal conferiu suporte tanto a um projeto a ser realizado como serviu de justificativa a práticas correntes.

Neste primeiro momento, o Estado buscou estruturar as primeiras diretrizes da educação, no sentido da centralização e da uniformização do ensino no território nacional. Noutras palavras: o Estado passou a controlar diretamente o processo educacional. No mesmo compasso, o governo Vargas incorporou, também, a preocupação de ampliar o acesso da educação às massas, o que nos mostra, por exemplo, a criação do Ministério da Educação e Saúde Pública em 1930. Segundo Rodrigues (1983), a educação das massas visava preparar os quadros técnicos e os operários tão caros à modernização econômica do país. Ainda neste viés, para Bomeny,(1969) a educação é o instrumento mais eficaz para socializar os indivíduos

nos valores que as sociedades, através de uma organização, querem ver internalizados. Poder-se-ia dizer, portanto, que a pretensão do Estado Novo em formar um novo homem através da educação, relaciona-se, estreitamente, com a formação de uma identidade brasileira propícia ao fortalecimento do país no plano mundial.

Ora, uma das características notórias das diretrizes educacionais do período de 1930 à 1945 foi dar ênfase ao ensino cívico, à educação física e aos trabalhos manuais, os quais se tornaram obrigatórios nas escolas normais, primárias e secundárias. Os jovens foram presença constante nas manifestações cívicas organizadas pelo Estado através do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). Várias datas comemorativas foram instituídas pelo Estado: o “Dia da Raça”, o “Dia da Pátria”, o “Dia da Juventude”, o “Dia do Trabalho”, o “Dia do aniversário do chefe da nação”, entre outras. (ROSA, 2007).

Nestas e noutras práticas sociais, o imaginário construído em torno do momento patriótico e heróico da independência do Brasil ganhava expressão: realizavam-se discursos, desfiles e festas cívicas, as quais fortaleciam as imagens que promoviam a Pátria, consoante ao lema positivista e republicano da bandeira, a saber, ordem e progresso. No contexto do ideário da era Vargas, Capanema é bastante explícito, ao sugerir instrumentos para a ampliação da influência do governo na educação:

É com a educação moral e cívica que se encerra e se completa o ciclo da educação individual e coletiva, e é por ela que se forma o caráter dos cidadãos, infundindo-lhes não apenas as preciosas virtudes pessoais, senão também as grandes virtudes coletivas que formam a têmpera das nacionalidades — a disciplina, o sentimento do dever, a resignação nas adversidades nacionais, a clareza nos propósitos, a presteza na ação, a exaltação patriótica. (CAPANEMA, 1937, citado por SCHWARTZMAN, p.192, 2000).

Vê-se, portanto, que a preocupação com a moral e a vida cívica trouxeram para a esfera educacional os objetivos propostos pelo Estado Nacional, qual seja, a valorização da imagem do brasileiro e a criação de uma identidade nacional. A ideologia oficial pretendia a implantação de uma educação compromissada no sentido já apontado.

De acordo com Velloso (1982, citado por ROSA, 2007), para que o governo conseguisse construir sua pretendida nacionalidade, seria necessário que a cultura passasse por uma homogeneização. Dois pontos, nesse sentido, deveriam ser trabalhados: os costumes regionais e os núcleos estrangeiros nas áreas rurais ou de antigas colonizações. A educação, por sua vez, seria o meio mais eficaz na consecução destes objetivos, apesar de sua restrição, até então, ao ambiente escolar.

Ao primeiro obstáculo, o da prática regionalista, o Estado respondeu com um projeto de padronização do ensino e de centralização das atividades escolares, em defesa da unidade dos programas, do material didático e da homogeneização das normas e diretrizes. Ao segundo obstáculo, os núcleos estrangeiros nas zonas de colonização, atacou-se mediante a criação de processos de *abrasileiramento*, os quais foram estruturados através de uma educação homogênea para todo cidadão residente no Brasil. Mediante a educação, novamente, procurava-se criar os necessários vínculos culturais dos imigrantes com a nação que os acolhia. A meu ver, a padronização do ensino em todo território nacional visava a assimilação da diversidade. Nesta perspectiva, formaram-se diretrizes e estruturas com o objetivo de promover a homogeneização da cultura e dos costumes da população, em nome de uma identidade unívoca.

Nesta época, de certo modo, a formação de um patrimônio nacional e a criação de museus regionais faziam parte do mesmo uso instrumental da educação.

Eram ferramentas com que se narrar as histórias dos heróis, da igreja católica e da formação dos brasileiros. Entender esse processo é compreender como os cidadãos seriam preparados para aceitar e assimilar os ideais de ordem, progresso e culto à pátria. Por fim, através da história oficial, narrada nas escolas e nos museus, o Estado pretendia exercer um papel diretor e unificador da nação.

3.3 A política de Gustavo Capanema

Em 1934, após a eleição de Vargas, Gustavo Capanema foi nomeado para a pasta da educação e saúde pública. Uma vez no cargo, deu andamento à reorganização do ministério, iniciada por Washington Pires, seu antecessor. Capanema era o braço articulador de Vargas, tanto na educação como na estratégia de formação da nova identidade nacional. A reestruturação do Museu Histórico Nacional fez parte desta estratégia, pelo fato de dar condições de regulamentar um serviço de proteção aos bens nacionais.

Neste momento, aliás, foi criada a Inspetoria dos Monumentos Nacionais, que fazia intervenções nas igrejas, nos chafarizes e nas pontes, bens considerados públicos. A direção da inspetoria estava a encargo de Gustavo Barroso, encarregado das vistorias técnicas e da obtenção de verbas para a conservação dos bens que passavam a forma o patrimônio nacional. (NOGUEIRA, 1995).

A gestão de Capanema, em 1935, caracterizou-se, em parte, pela retomada das campanhas sanitárias – interrompidas entre 1930 e 1934 – e pelo início dos estudos

que viabilizariam a criação da Universidade do Brasil e a construção do edifício-sede do ministério no Rio de Janeiro. Além disso, ele participou do debate acerca da orientação do sistema educacional brasileiro. Em 1937, a aprovação do plano de reorganização do ministério permitiu a criação de novos organismos, o que contribuiu decisivamente para a dinamização de seus serviços. O ministério passou a se chamar, oficialmente, Ministério da Educação e Saúde. (BRASIL...2000).

Após a instituição do Estado Novo e da nova constituição, a ação do Ministério da Educação e Saúde foi marcada por um caráter fortemente centralizador e autoritário.

No campo da cultura, a gestão de Capanema assinalou a criação de dois órgãos de destacada atuação no Estado Novo: Principalmente na criação do SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e o Instituto Nacional do Livro, fundados, respectivamente, em novembro e dezembro de 1937.

Nas letras e nas artes plásticas, Capanema procurou colocar-se acima das disputas políticas e ideológicas que agitavam o país. Assessorado por seu chefe de gabinete, o poeta Carlos Drummond de Andrade, cercou-se de uma equipe diversificada: Mário de Andrade, Cândido Portinari, Manuel Bandeira, Heitor Vila Lobos, Cecília Meireles, Lúcio Costa, Afonso Arinos de Melo Franco e Rodrigo de Melo Franco de Andrade. Todos apoiaram o plano diretor, a fim de edificar um Brasil forte e com raízes culturais autônomas. (SCHWARTZMAN, 2000).

A ação diretora do Estado Novo procurou, como já se disse, construir uma unidade nacional, seja por meio da educação, da criação de órgãos e políticas públicas, seja pela percepção e incorporação das práticas culturais populares. Neste sentido, o museu, objeto dessa pesquisa, criado pelo SPHAN, por sua vez, ancoravam-se na idéia

de tradição e memória que o Estado Novo considerava necessária à divulgação de suas diretrizes para a nação. Eles serviam, por assim dizer, de ponte entre o local e a história oficializante do Estado. Criar uma imagem de harmonia entre o povo e o governo, significaria talvez elidir as contradições que, de fato, existiam no campo e nas cidades brasileiras. Esta mesma preocupação com os rumos e a identidade do país esteve presente na criação e proteção do que seriam os bens nacionais.

4 MODERNISMO

4.1 Movimento modernista brasileiro

O início do século XIX trouxe mudanças significativas para a arte no Brasil. Em 1816, chega ao Brasil a missão artística francesa, cujo propósito era ensinar a arte neoclássica aos artistas da colônia. Essa escola, secundada pelos cânones neoclássicos, desprezava a arte colonial, colocando-se como modelo ideal. (BASTOS, 1991). Já no final do século, na passagem da monarquia para a república, tiveram lugar outras mudanças. O artista Eliseu Visconti (1866-1944), por exemplo, ao iniciar sua investigação estética, aproximou-se do simbolismo, do impressionismo e da *art-nouveau*. Seria ele um dos primeiros a se desvencilhar do modelo acadêmico francês. (REVISTA ARTE NO BRASIL, 1979, p. 687-691).

Já no início do século XX, temos no Brasil uma patente preocupação da intelectualidade com a situação cultural e social legada desde a primeira república. As vanguardas artísticas européias – com suas várias vertentes – apresentaram-se como possibilidades para que se renovassem as discussões acerca da arte e da cultura brasileira.

A *revista do Brasil*, fundada em 1916 por Monteiro Lobato, antecedeu as primeiras manifestações modernistas, foi um importante instrumento para a difusão da nova ordem cultural, com artigos literários e históricos. Em 1917, surgiu a revista

Panóplia, dirigida por Di Cavalcanti, que estimulava a criação de uma nova ordem artística. Entre 1920 e 1921 a revista *Papel e tinta* tinha artigos ainda mais próximos do movimento modernista com o intuito de resgatar uma identidade para o país. (REVISTA ARTE NO BRASIL, 1979).

No que diz respeito à criação do patrimônio nacional, as discussões do movimento modernista sobre a singularidade da cultura brasileira alimentaram o projeto do Estado de representar a nação através de certas realizações materiais no plano artístico e histórico. A pretensão era por sobre a guarda do Estado o que seria a “genuína” cultura brasileira segundo a visão da intelectualidade e dos dirigentes do país. (GONÇALVES, 2002).

Um dos primeiros momentos em que se mostra a preocupação do modernismo com a identidade nacional caracteriza-se pela busca da “língua nacional”, da língua do povo falada nas ruas. Podemos vê-lo na reescritura de textos do passado, às vezes na forma de paródia, noutras pela incorporação do humor e da irreverência, os quais traduziam uma nova linguagem artística.

A exposição da artista plástica Anita Malfatti, entre 1917 e 1918, foi um evento importante para que os modernistas tomassem uma posição mais firme e compreendessem melhor a relação da arte européia com as discussões acerca do nacional. Momento catalisador, apesar de críticas desfavoráveis e contrárias, como a de Monteiro Lobato, que ficou conhecida como “paranóia ou mistificação?”:

Seduzida pelas teorias do que ela chama de arte moderna, penetrou nos domínios do impressionismo discutibilíssimo, e põe todo seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura. Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e tutti quanti não passam de outros tantos ramos da arte caricatural. É a extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. (MONTEIRO LOBATO, 1917, citado por ARTE NO BRASIL, 1979, p.663)

Neste artigo, Monteiro Lobato mostra reconhecer o talento de Anita. Mas sua crítica aglutinou os jovens artistas e podou a confiança da artista. Diante das transformações que as vanguardas modernistas já traziam para a arte brasileira, o movimento modernista esteve ocupado nestas discussões. Desta forma, veremos alguns dos principais manifestos que formaram o modernismo brasileiro.

Alguns artistas brasileiros formaram um grupo modernista específico, cuja primeira manifestação criou uma grande ruptura no panorama cultural brasileiro em 1922. Teve lugar, em São Paulo, a Semana de Arte Moderna (SAM). A manifestação, realizada no teatro Municipal de São Paulo, propunha um ambiente contra o academicismo. De caráter artístico, abrangia pinturas, poesias, esculturas, músicas, danças e maquetes. O escopo principal da SAM era a provocação e a contestação.

O processo que culminou na Semana de Arte Moderna teve início na década de 1910. Os artistas já recusavam o passadismo e defendiam a liberdade de expressão. Propunha-se o fim das regras na arte, consoante as vanguardas européias. Vê-se, desde então, o esvaziamento gradual das correntes tradicionais que dominavam a arte brasileira.

A Semana foi aberta por Graça Aranha, com o texto "*A emoção estética na arte moderna*", ele propunha que a arte seria o elo entre o homem e o universo (1922, citado por REVISTA...,1979, p.672). Nas artes plásticas tiveram lugar quatro exposições em destaque: Antônio Garcia Moya, na arquitetura; Brecheret, na escultura; Di Cavalcanti e Anita Malfatti, na pintura. A pintura de Di Cavalcanti representou, a seu modo, os tipos brasileiros, principalmente mulatos, em cenários urbanos ou isolados, mas quase sempre de forma dengosa e tropical, afinada com as discussões acerca da singularidade da cultura brasileira. Anita, por sua vez, teria sido uma figura importante

pelas questões que sua arte colocava em cena. Nesse sentido, vejamos as palavras de Mário de Andrade, citado na Revista do Brasil “*foi ela, foram seus quadros, que nos deram uma primeira consciência de revolta e de coletividade em luta pela modernização das artes brasileiras. Pelo menos pra mim.*” (ANDRADE, 1944, citado por ARTE NO BRASIL, 1979, p.665). Iniciava-se a formação de uma primeira geração de artistas modernos, tomados por uma revolta cultural contra o conformismo acadêmico e a absorção acrítica das influências européias.

Várias obras da SAM deixam entrever quão importante à época eram as questões acerca da singularidade na cultura brasileira. Desde a formulação de Mário de Andrade em *A escrava que não é Isaura*, aos traços de Di Cavalcanti ou as letras de Villa Lobos. Para não falar das pinturas de Vicente do Rego Monteiro, as quais tematizavam as lendas brasileiras. Somava-se a isso a representação do ideário futurista, que refletia a nova sociedade do século XX, da eletricidade, da máquina e da velocidade. (SANTOS, 1999.).

Estas manifestações marcaram o início do movimento modernista que agrupou artistas da SAM, do Rio de Janeiro e de São Paulo como: Anita Malfati, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Heitor Vila Lobos, entre outros. Esses proclamaram a exposição de 1922 como um marco para a *redescoberta do Brasil*. A repercussão da SAM abriu espaço para a discussão de problemas vividos pela sociedade, não só os culturais e artísticos como também os políticos e os econômicos. A preocupação era fazer e mostrar uma arte dita *brasileira*, que retratasse as cores, os ritmos, os costumes e até o modo de falar do povo. Era uma época de renovação onde as correntes internacionais, como a exposição de 1913 dos Estados Unidos o Armory Show, buscavam incorporar ao feitiço nacional um fenômeno cultural que pretendia ser

universal acompanhando as principais mudanças da virada do século. (BASTOS, 1991).

Este evento foi fundamental a compreensão do desenvolvimento da arte moderna no Brasil. Sobretudo, pelos debates públicos mobilizados (por reações negativas ou de apoio) e pela riqueza de seus desdobramentos na obra de alguns de seus realizadores. Mário de Andrade, por exemplo, com a revista *Klaxon*, pretendia dar unidade às idéias ainda dispersas. Já em 1924, surgiu, no Rio de Janeiro, a revista *Estética*, fundada por Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto. Apresentava-se o modernismo como trabalho de reconstrução e estruturação da nova república. Seu último número foi publicado em março de 1925. (ARTE NO BRASIL, 1979).

Buscava-se um Brasil pouco conhecido pelos intelectuais e pela elite brasileira. A cultura *popular* se tornou fonte de pesquisa. Percebia-se a necessidade de formar um rosto para o Brasil, com conteúdos brasileiros que pudessem articular as artes plásticas com a nova identidade que estava por se formar. A tensão entre a consciência nacionalista e a internacionalista foi a atmosfera em que se envolveram todos os artistas modernistas logo depois da Semana de Arte Moderna.

Entre 1917 e 1924, o modernismo havia percorrido duas etapas fundamentais de sua história: a aceitação da internacionalização estética em conciliação com o nacionalismo e a rejeição, de certo modo, de ter qualquer compromisso com o futuro para se afirmar puramente modernista. Desta forma, em grandes viagens ao interior do país e à Europa, os intelectuais da semana de 1922 iniciaram uma busca de identidade que doasse uma expressão humana ao país desconhecido. (GREENBERG, 1966, p.101-110).

Ocorreram a demais, outras manifestações como: a Escola da Anta, o Verde-amarelo, o Pau-Brasil e o Antropofágico. A princípio, estéticos, mas que foram tomando corpo e logo possuíam conteúdos políticos e ideológicos do sentimento nacionalista.

Dois manifestos, notadamente a Escola da Anta e o Verde-amarelo, extremavam-se com um nacionalismo auto-suficiente. A escola da Anta foi criada por Plínio Salgado que teve ao seu lado Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Cândido Mota Filho. As posturas nacionalistas foram levadas ao extremo. Suas principais características seguiam: a aversão ao estrangeiro e à diferença, a disciplina irracional, a obediência cega e incontinente a uma ordem opressora, o cerceamento da liberdade de expressão, o favorecimento das classes dominantes, as paradas militares, e, por fim, uma ideologia nacionalista do *tudo pelo Brasil* (ZANINI, 1983).

O manifesto Verde-amarelo formado pelo mesmo grupo era hostil ao Pau-Brasil, o qual considerava de tendência internacionalista, e era também contrário ao movimento Antropofágico. O manifesto se limitou a literatura, mas apesar de conservador e de direita, tentou estudar a realidade brasileira. Ambos tinham a proposta do nacionalismo numa doutrina conservadora encaminhada para uma ação militante. A politização desses modernistas, que procederam de pouco ao biênio crítico de 1929-30; teria, a grosso modo, acirrada frente ao agrupamento dos antropófagos. (ZANINI, 1983).

Já, o manifesto Pau-Brasil, escrito por Oswald de Andrade em 1924, tinha como proposta interromper a importação da visão cultural Européia. Era a busca de um novo olhar sobre a realidade percebida na época, introduzida pelo nacionalismo no sentido de que para sermos modernos era necessário sermos nacionais e para tanto, era

necessário reconhecermos a nossa própria história. De acordo com o Manifesto Pau-Brasil, existia um ocultamento da realidade brasileira em função de uma perspectiva estrangeira que importávamos, e com a qual construimos a visão de nós mesmos.

O Pau-Brasil, neste sentido, postulava a recuperação de um passado popular. Valorizava a integração num nível quase de enraizamento no solo físico da nação, inspirado pelos bens materiais do país e pela exaltação da terra brasileira. Outro aspecto do manifesto é a caracterização da alma brasileira, com descrições profundas dos traços do brasileiro. No entanto, o pau-brasil foi quase que particular de Oswald. (ADES, 2000).

A preocupação com uma nova linguagem fez com que Oswald de Andrade escrevesse também o manifesto Antropofágico em 1928. Este texto parte de um quadro de Tarsila – Abaporu. Termo que em tupi-guarani significa antropófago. Nesse momento, pode ser vista uma preocupação em absorver o que fosse “genuinamente brasileiro²” como a própria linguagem tupi. O quadro poderia ser descrito como uma contemplação do homem pensante em uma posição melancólica, a que, quiçá, inspirou Oswald a colocar em papel suas aflições em relação à arte, à cultura e à política daquele momento:

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.
Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.
Tupy, or not tupy that is the question.
Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.
Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.
(ANDRADE, 1928 citado por ADES *et. al.*, 1997, p.312).

Em sua linguagem metafórica de aforismos poéticos repletos de humor, o manifesto torna-se o cerne teórico da antropofagia que pretendia repensar a questão da dependência cultural brasileira. A multiplicidade de interpretações proporcionada pela

² Expressão encontrada em diversos textos referentes aos modernistas da década de 1920.

justaposição de imagens e conceitos foi coerente com a aversão de Oswald de Andrade ao discurso lógico-linear herdado através da colonização européia. (SANTOS, 1999)

A revista de Antropofagia criada para difusão desses pensamentos teve duas fases. A primeira, sob a direção de Alcântara Machado e Raul Bopp, com dez números publicados, que circularam de maio de 1928 a fevereiro de 1929. Nessa primeira fase, os principais colaboradores foram: Plínio Salgado, Mário de Andrade, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Menotti del Picchia, Murilo Mendes, Augusto Meyer, Pedro Nava etc. Como se pode ver, os autores que escreveram nessa primeira fase da Revista representam a "nata" do primeiro momento modernista. Essa fase da revista não tinha uma linha bem definida. Em seus exemplares encontram-se artigos de Oswald e de Mário de Andrade que "contrastavam" com poesias típicas da Escola da Anta, a qual nos concede outra visão do nacionalismo, próximo da ideologia do manifesto verde amarelo (ARTE NO BRASIL, 1979).

A segunda fase da revista de Antropofagia, sob liderança de Geraldo Galvão Vaz teve 15 números publicados no jornal *Diário de São Paulo*. A atuação da revista foi além do campo literário. Os *antropófagos* passaram a direcionar suas críticas: à sociedade, à cultura e à história do Brasil. Numa diversidade de orientações. Daí a existência de algumas rupturas entre os colaboradores da revista. Por exemplo, entre Mário de Andrade e Carlos Drummond. Os *antropófagos* que continuaram nessa segunda fase foram: Oswald de Andrade, Raul Bopp, Geraldo Ferraz, Tarsila do Amaral e Patrícia Galvão (Pagu).

A metáfora da antropofagia traduz, a busca de um Brasil *original*, com uma identidade ímpar. O antropófago, como disse Oswald de Andrade em seu manifesto, deve *digerir* as formas importadas para produzir algo genuinamente nacional, dever-se-

ia comer tal como os canibais apenas o que fosse de interesse, destruindo-se todo o resto:

Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema-o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI:-Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia.

É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud-a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama. (ANDRADE, 1928, citado por ADES et. al. , 1997, p.312-313).

Em linhas gerais: a antropofagia tinha como proposta criar algo que não fosse copia do modelo europeu, mas antes uma assimilação a favor do que servisse à formação de uma identidade. O quadro *A Negra* (1923), de Tarsila, por exemplo, uniu a vanguarda européia a um tema brasileiro. Sua estética apresenta uma deformação expressiva no tratamento "agigantado" da figura feminina, que se estende por quase todo o espaço vertical da tela. Atrás desta figura uma folha de bananeira estilizada. A mulher, negra, com fartos seios, denota a fertilidade. Cria-se uma imagem de "terra fértil", um conteúdo significativo na idealização da brasilidade.

A intenção de Tarsila é clara, ela realiza de forma fulcral a antropofagia sugerida por Oswald. A união do popular, do selvagem e do rural com as técnicas e os instrumentos conseguidos em seus estudos na Europa, fazendo com que surgisse sua marca, que ficou no imaginário das pessoas. Poderíamos dizer que em seus quadros e na antropofagia o primitivismo aparece como signo de deglutição crítica do outro, o moderno e civilizado. Neste sentido, o mito, que é irracional, serve tanto para criticar a história do Brasil, quanto para estabelecer um horizonte onde o primitivo substitui o sistema colonial. Nota-se, ademais, que não era uma oposição à industrialização

marcante nesta época, mas sim tirar proveito daquilo que poderia constituir a identidade brasileira.

O impulso antropofágico caracterizou-se por defender a intuição e por sintetizar em si os traços marcantes da nacionalidade que garantiam a unidade da nação. Valia o que era “genuíno”, aquilo que estava ligado à terra e que constituía o verdadeiro substrato da brasilidade. O momento antropofágico formulou tanto a integração da produção cultural do país em seu solo quanto dos brasileiros entre si, numa comunidade de sentimentos para a construção de uma cultura nacional em contato com o solo da pátria. Por este caminho, o da afirmação do nacionalismo, acreditava-se possível a integração do homem com o universo enriquecendo-o. (SANTOS, 1999).

Através das características desses manifestos, é possível identificar duas posturas nacionalistas distintas: de um lado, um nacionalismo ufanista, utópico, exacerbado e, de outro, o nacionalismo consciente, crítico da realidade brasileira. Se o problema era, diga-se de passagem, saber como lidar ao mesmo tempo com as vanguardas européias e as raízes brasileiras na constituição dessa nação, esse anseio por uma arte *genuinamente* brasileira, de outra parte, não perdia de vista a possibilidade de uma produção consoante com uma linguagem universal. Muitos propunham a valorização do tradicional e do regional na construção de uma imagem da nação, caso do manifesto antropofágico, numa espécie de tentativa de extrair a essência brasileira do passado ao dinamizá-la para o presente e o futuro. A grosso modo, queria-se extrair do passado o que houvesse de essencialmente brasileiro, para conseguir criar algo que fosse próprio do país. Poderíamos dizer que as tendências modernistas brasileiras redefiniam a cultura e a história brasileira ao lançar novos olhares sobre antigos valores.

É importante lembrar, ao terminarmos esta seção, da relação entre o ideário que tiveram lugar no modernismo brasileiro e aquelas instituições que informaram o patrimônio artístico e histórico nacional. Seus personagens e manifestos participaram, implicitamente ou explicitamente, através do novo olhar diante o passado e no processo de construção da identidade brasileira exigida para a conformação da nação.

O sentimento de nacionalidade, aqui como noutras nações, é criado, imaginado e construído através da representação de determinados ideais. Stuart Hall afirma:

Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. [...] As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a “nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. [...] as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação [...] (HALL, 1998, p.48- 50.)

Ele sustenta que as nações são criadas a partir da composição de emblemas e símbolos que as representam. Tais representações dariam suporte à unidade das nações, pelo fato de conferirem elo à diversidade. Tradições que parecem ter origem antiga, em verdade, podem resultar de construções recentes. A maior parte das nações, diz Stuart Hall, são compostas de culturas fragmentadas que foram unificadas através de longos processos (Hall, 1998). As manifestações modernistas, desta forma, participaram da formação da nação ao tentarem transformar as realidades artísticas, culturais e sociais.

Benedict Anderson (2008), por seu turno, afirma que uma nação é uma comunidade imaginada e, além disso, conformada por vários instrumentos: políticos, sociais e culturais. As nações são formuladas, adaptadas e transformadas. Elas se distinguem, segundo este autor, pela forma como são imaginadas e pelos recursos aí

empregados. No caso brasileiro, verificamos esta formulação tanto nas manifestações artísticas quanto no Estado Novo, ambos almejavam uma identidade nacional singular.

É importante ressaltar que, consoante a literatura corrente, a nação é um conjunto de indivíduos que, a despeito de não se conhecerem, identificam-se como pertencentes a um coletivo. Enfim, os indivíduos de uma nação pensam-se como integrantes de algo maior, a saber, a própria nação.

Para Anderson (2008), três instituições foram os instrumentos para a conformação das nações: o censo, o mapa e o museu. Aliadas à educação, tais instituições ocuparam lugar de destaque no processo de produção do nacional. No interior desta estratégia, o museu expondo bens ditos nacionais, foco principal deste trabalho, torna-se um instrumento de representação da identidade nacional por legitimar o passado da nação.

4.2 Modernistas e Período Colonial

Nesta seção veremos que os modernistas percebem a riqueza artística do que se fizera no século XVIII, condenadas como aberração ou excentricidade ao longo do século XIX. Valorizaram a arte colonial e acreditaram que voltavam às raízes da nacionalidade. Esse percurso, de certo modo, cria uma transferência de valores da tradição anterior -século XVIII- à atualidade e afeta a visão do que se tinha como cultura. (GREENBERG, 1966). Neste sentido, a viagem dos modernistas à Minas Gerais, em 1924, foi considerada um marco para a construção da identidade brasileira devido a redescoberta do barroco mineiro. Para Mário de Andrade, o período colonial é

importante na compreensão da posição do mulato, mistura da colônia com o colonizado, para a formação das obras arquitetônicas no país:

Mas a prova mais importante de que havia um surto coletivo de racialidade brasileira, está na importância do mulato. A colônia, por força das suas circunstâncias econômicas unicamente, e sem a mais mínima intervenção política de Portugal, fazia dois séculos que vinha se enriquecendo de algumas realizações artísticas. Era principalmente na arquitetura que isso... acontecia. Bahia, Pernambuco já estavam cheias de igrejas luxuosas, e algumas até belas. Minas também já inaugurava com engenheiros e mestres-carapinas lusitanos as matrizes de Vila Rica, Mariana, Sabará, mais ou menos na década de 1730 e 1740. Mesmo Caeté, um bocado mais tardinha (1757), era pelo tamanho guassu, um bruto dum munhecação emboaba atordoando a consciência nacional nascente. (ANDRADE, 1965, p.17).

Para Renato Ortiz (1994), a escravidão colocava limites epistemológicos ao desenvolvimento pleno da atividade intelectual: somente após a abolição é que a sociedade passa a integrar os negros nas preocupações nacionais. Nesta época a mestiçagem começa a ganhar forma: na constituição do brasileiro a partir da mistura do negro, do branco e do índio. As raças individualizadas tornaram-se inapropriadas para a conformação de um cidadão nacional, elas já não condiziam com a realidade almejada. Mário, percebe isto ao questionar como é curioso aparecerem, mulatos desclassificados de raça nos trabalhos artísticos das igrejas, independente de serem melhores ou piores que os brancos portugueses ou negros africanos. (ANDRADE, 1965).

Nesse período colonial, o crescimento da população de mulatos traz consigo mudanças sociais: no mulato unia-se o branco e a negra escrava. Aqui, a meu ver, temos outro elemento que indica a relação entre os modernistas e o período colonial: em ambos vê-se a quebra de fronteiras e o hibridismo.

A importância dos mulatos foi percebida pelos modernistas quando Burton³ chamou de caricatura e grotesco os profetas da igreja de Bom Jesus de Matozinhos, obra

³ Mário de Andrade não define quem seria Burton, mas podemos acreditar que seria o estrangeiro Richard Francis Burton um dos maiores viajantes ingleses do século XIX. Suas observações foram registradas no livro *Viagens aos planaltos do Brasil*, traduzido para o português em 1941.

de Aleijadinho, na cidade de Congonhas. Para Mário, Burton fez um elogio à obra aproximando-a dos riscos da vanguarda expressionista. Tais esculturas serviam para “fixar firmemente os assuntos no espírito da gente do povo.” (ANDRADE, 1965, p. 39).

Dá a importância desse período para o modernismo. Diz Mário:

Me parece muito importante repisar esta realidade histórica. O sentimentalismo ambiente, esquecido das datas, se inclina a ver nas obras do Aleijadinho, as obras do doente, sofrendo horrores com essa tal de Zamparina. Com a doença, o sofrido insofrido, vira expressionista, duma violência tão exasperada que não raro se torna caricatural. (ANDRADE, 1965, p.40).

Acresce que Mário de Andrade já havia visitado Congonhas e outras cidades de Minas Gerais e glorificava a arte de Aleijadinho – um mestiço que unia o rudimentar das pedras e das técnicas com a perfeição da obra:

Era de todos, o único que se poderá dizer nacional, pela originalidade das suas soluções. Era já um produto da terra, e do homem vivendo nela, e era um inconsciente de outras existências melhores de além mar: um aclimado, na extensão psicológica do termo.(...) É o mestiço e é logicamente a independência. Deforma a coisa lusa, mas não é uma coisa fixa ainda. (ANDRADE, 1965, 45)

Para Annateresa Fabris (1982/3) outra relação existente entre os dois períodos – Século XVIII e XX – é entre o barroco e o expressionismo da vanguarda européia. Mário é claro nessa relação no ensaio escrito sobre Aleijadinho, em 1928. (ANDRADE, 1965). Para ela, o escritor paulista percebia nas obras do artista uma feiúra e um primitivismo que se aproximavam do expressionismo. A relação do modernismo com o barroco vai além das obras de Aleijadinho. Senão vejamos.

Em torno do termo barroco há alguns significados que ainda são especulados. Para Adalgisa Campos (2006), o conceito mais adequado é o da perla com imperfeição e irregularidades em sua esfera, o qual serviria para denominar a arte do final do século XVI ao primeiro quartel do século XVIII. Trata-se de algo além de

traduzir um estilo artístico, foi uma mudança no pensar, sentir, representar, comporta-se, acreditar, criar, viver e morrer. A arte barroca é cheia de detalhes dramáticos formados por elementos da vida cultural da Europa ocidental. Os artistas barrocos, a partir da segunda metade do século XVI, rebelaram-se contra a arte renascentista, cujos ideais primavam pela harmonia, pela simplicidade e pelo equilíbrio simétrico. A arte barroca compôs formas mais dramáticas e rebuscadas.

A arte barroca, foi considerada por alguns estudiosos como estilo artístico da Contra-Reforma, que transformava a imagem num instrumento essencial de persuasão político e religioso, emprestando à arte uma função de legitimação da igreja e do Estado. (REVISTA BARROCO, 2000). Sendo também emocional, de certo modo, o barroco explora todas as possibilidades de expressão, subvertendo as noções clássicas de espaço e de tempo. O barroco propunha a demais a experiência da arte total, capaz de englobar todas as manifestações artísticas: da arquitetura à pintura, passando pela música e pela escultura. De antemão, podemos assimilar o modernismo com uma proposta de renovação e de uma nova consciência humana que, em certo sentido e a seu modo, encontrou eco no homem barroco.

No contexto histórico das Minas, o barroco se revelou original, longe dos modelos vigentes na área litorânea. Patrocinado pelas irmandades, confrarias e ordens terceiras, o barroco mineiro refletiu as exigências estéticas da sociedade mineira, afinados com os padrões de gosto então vigentes no interior do país, os quais contavam com o apoio das irmandades que, de sua parte, faziam a mediação entre o artista e o público. (REVISTA BARROCO, 1982/3). A distância geográfica possibilitava maior liberdade na adaptação dos sistemas construtivos e ornamentos, critérios exigidos pela coroa portuguesa. Ademais, a especificidade do meio obrigou o recurso à materiais

locais, o que resultou em soluções originais e de surpreendente vitalidade: de caráter espontâneo, artesanal e multifacetado.

O barroco foi uma época de grandes artistas individuais. De certo modo, atrelados à coroa ou à igreja, suas obras foram feitas e usadas para persuadir os fiéis e propagar os ideais católicos. (REVISTA BARROCO, 1982/3). A imagética dominante no barroco é favorável à projeção mímica e gestual das formas, ao enriquecimento decorativo, ao desdobramento, ao rebatimento de formas, das representações, aos ornamentos curvos e enfim, ao ritmo dos volumes. Forma-se uma fusão totalizante das diversas formas co-participantes - pictóricas, escultóricas e arquitetônicas. Em seu jogo de aparência e reflexos, entre um cerimonial e um dramático, apresentava-se o barroco, no final do século XVIII, com a força de uma vida, num espaço histórico, cultural e social.

A partir da explicação da cultura barroca, a relação iniciada por Fabris (1982/3), entre o expressionismo e a obra de Aleijadinho toma corpo. A arte expressionista, assim como a barroca origina-se no ser humano, embora a arte barroca estivesse sendo usada pela coroa e pelo catolicismo oficial. Apesar da proximidade os recursos técnicos de ambas são diferentes: o expressionismo lança mão de uma técnica mais violenta com pinceladas agressivas ou espátuladas vai e vem, fazendo e refazendo, empastando ou provocando explosões. (STANGOS, 2000). Já o barroco apresenta uma técnica menos trabalhada na policromia. A agressividade reside na representação da imagem com jogo de luzes e nas talhas extremamente retorcidas e trabalhadas.

Por outro lado, há semelhanças na falta de preocupação com o padrão estético tradicional, marcado pela angústia e pela dor. Várias telas expressionistas exibem personagens deformados - como *O Grito* do norueguês Edvard Munch (1863-

1944) - assim também as esculturas dramáticas de Aleijadinho. Neste último, a policromia e a talha deformam o ser humano para mostrá-lo em toda sua dor diante de Deus.

A escolha do barroco para simbolizar a arte nacional pode, talvez, está relacionada a “doação” do artista individual à obra. Ambas, carregadas de uma emoção interna, apresentadas de acordo com suas especificidades, conseguiam traduzir uma inquietude interna, a meu ver, presente nos dois momentos históricos - ciclo do ouro e modernidade. Para Afonso Ávila o Barroco dos países latinos se mostram consoante a este pensamento:

É a primeira forma de arte conatural e legítima na qual se exprimem a progressiva ascensão daquelas populações e a aspiração, que já não se pode deter, a uma estruturação social orgânica e civil, diferenciada da metropolitana: delas nascera a consciência de nacionalidades autônomas e distintas. Por esta razão, o barroco dos países latino-americanos, depois da primeira fase de implantação, surge considerado como arte autóctone e originária: se se quiser pensar num paralelo histórico será necessário indicar-se o “românico” das sociedades comunais européias. (ÁVILA, 1997, p.26).

Não ao acaso, Mário de Andrade reconheceu o valor criativo e original do barroco. Aqui, Mário encontraria um caminho para pensar o nacional em toda sua capacidade produtiva, via uma alternativa para representar a identidade brasileira diante do mundo. Talvez, a arte produzida pelos mulatos seria o rosto buscado pelos modernistas e essa arte na sua capacidade híbrida poderia ser universal.

A busca de um rosto brasileiro para os modernistas vai de encontro com a necessidade de uma identidade almejada pelo Estado. Neste sentido, o governo Vargas cria a instituição SPHAN que, a meu ver, reúne o pensamento modernista e a vontade do legislador.

5 SPHAN - SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

5.1 Projetos preservacionistas brasileiros

Antes de Vargas e Capanema, outros intelectuais e políticos já haviam se preocupado com a proteção do patrimônio de certas regiões. A direção desses projetos até a formação do SPHAN, nos servirá para compreendermos a antiga intenção do Estado em preservar os bens ditos nacionais.

Um dos primeiros projetos de lei voltado à questão patrimonial data de 1917, e seu autor é Dr. José Wanderley. Ele propôs a criação da Comissão dos Monumentos e das Artes, cujo dever era proteger, por todos os meios, os monumentos de algum valor artístico ou histórico. Este projeto se justificava, segundo seu autor, pela importância de educar a população no sentido de respeitar o passado. Embora não fosse proveniente direto do governo, este projeto estava ligado a uma instituição respeitada da elite baiana, qual seja, o Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Contudo, talvez pela falta de maiores documentações, o instituto não promoveu este projeto. (GONÇALVES, 1995).

Em 1920, o professor Alberto Childe, conservador do Museu Nacional, foi encarregado pelo prof. Bruno Lobo, presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes, de redigir um projeto de proteção e preservação do patrimônio artístico nacional. Foi, nesse sentido, realizado um ofício, o qual dispunha sugestões do que deveria ser protegido: ruínas, jazidas, edifícios, grutas, pedras levantadas e cemitérios, em

quaisquer localidades. Todavia, o legislativo não se interessou pelo projeto. Muito provavelmente em 1921, foi a vez do Dr. José Marianno Filho, mentor do movimento neo-colonial, propor um projeto. Seu objetivo era organizar, caracterizar e proteger as obras edificadas, mas sem definir os critérios avaliadores e bem como a forma legal de proteção dos bens.

Por volta de 1923, o deputado Luis Cedro, por seu turno, apresenta um projeto político, cujo fim era estabelecer uma organização em defesa dos monumentos históricos e artísticos do país. Inspirado na legislação francesa de preservação, assim como nas ações do Dr. José M. Filho, ele propunha a criação da inspetoria dos Monumentos Históricos dos Estados Unidos do Brasil. Trata-se de um projeto restrito aos edifícios, que desconsiderava a questão do direito de propriedade, ponto fundamental para possíveis intervenções do poder público.

Em 1924, o deputado federal Augusto de Lima apresenta à câmara dos deputados um outro projeto. Nele, proibia-se a saída de obras de arte “tradicionalmente brasileiras”⁴. Sua proposta foi em consequência de denúncias de exportações ilegais de obras brasileiras. Assim como foi o caso de outros projetos, esse também se esbarrava no direito de propriedade. Ponto crítico nos projetos que almejavam tomar conta de propriedades privadas.

As ações preservacionistas, como temos mostrado, foram realizadas pelos estados de maior força econômica ou política. O primeiro governo estadual a se preocupar com a questão preservacionista foi o mineiro em 1925. Uma comissão ficou responsável por estudar e sugerir medidas que não deixassem as obras do estado de Minas saírem para outras regiões ou países: foram preservados tanto os bens móveis

⁴ Para Augusto de Lima as artes tradicionalmente brasileiras seriam as obras feitas por artistas brasileiros ou um produto material com características peculiares da arte deste país.

quanto os imóveis. Os membros da comissão, porém, perceberam que a legislação deveria ser federal para que o resultado fosse eficaz.

A elaboração de um projeto federal foi realizada somente na vigência do vice-presidente da república e presidente do Senado Melo Viana. Este, por sua vez, ampliava várias discussões acerca da política preservacionista, ao recomendar que: a) os bens deveriam ficar sob a proteção do Estado; b) eles teriam a catalogação voluntária ou compulsória independente do proprietário; c) eles seriam inscritos em livros especiais; d) eles deveriam ser mantidos a uma distância de 1,5m ao serem catalogados e, por fim, e) houvesse uma organização do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico da União. No entanto, este projeto não foi realizado.

Em 1927, o governo baiano criou um novo ofício dirigido ao Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Sugeria-se que se fizesse um relatório sobre o estado de conservação dos bens e, ademais, que o Estado contribuísse financeiramente para sua recuperação. Neste ínterim, foi outorgada a lei estadual de 1927, que autorizou a criação da Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais. Assim, o Estado pretendia proteger, organizar e vigiar o inventário geral dos edifícios e das áreas históricas. Esta lei, contudo, abrangia, sobretudo, os bens móveis, de sorte que os imóveis tiveram um tratamento modesto, não obstante algumas iniciativas de restauração tenham se realizado. Esta lei estadual, como as demais ineficazes, por esbarrar no direito de propriedade, não foi suficiente para assegurar a proteção dos bens. (GONÇALVES, 1995).

Os projetos mencionados acima espelharam o percurso da cultura brasileira em sua preocupação no sentido de formar instituições capazes de proteger os bens regionais. Somente na era Vargas, no entanto, é que teve início uma preocupação

sistemática com os bens nacionais para formação da nação. Ela teve início informada pelo resgate dos antepassados da cultura brasileira e seu sentido singular, num processo de transformações na própria realidade brasileira, assim como no pensamento da sociedade acerca de si mesma.

Após a revolução de 30, a política preservacionista ganhou novo fôlego, sob a égide do projeto modernizador de Vargas durante o Estado Novo. Como ficou dito, a vontade de formar um Brasil com cidadãos aptos à ordem moderna colocou a política cultural e educacional como tarefa principal. A elevação da cidade de Ouro Preto à categoria de “monumento nacional”, em 1933, é um claro exemplo das propostas políticas preservacionistas. Este acontecimento foi um passo importante para o desenvolvimento do pensamento político e cultural, no que se refere à salvaguarda dos patrimônios para a fomentação da identidade nacional. (CASTRIOTA, 2003).

Em 1936, Mário de Andrade – diretor do Departamento de Cultura das Municipalidades de São Paulo – foi encarregado pelo Ministro da Cultura, Gustavo Capanema, de fazer um anteprojeto para a organização de um Serviço de Proteção do Patrimônio Artístico Nacional – o SPAN. Mário, renomado intelectual brasileiro, conhecedor da diversidade cultura brasileira, elaborou o anteprojeto a partir de suas experiências e da legislação francesa relativa à preservação, então das mais avançadas. (ANDRADE, 1998).

Em seu anteprojeto, Mário de Andrade (2002) definiu as atribuições do SPAN: a) determinar, organizar, defender, enriquecer e propagar o Patrimônio Artístico Nacional; b) especificar e classificar em oito categorias os bens considerados Patrimônio Artístico e Nacional, a saber, 1) arqueológicas, 2) ameríndias, 3) populares, 4) históricas, 5) eruditas nacionais, 6) eruditas estrangeiras, 7) aplicadas nacionais e 8)

aplicadas estrangeiras, a fim de envolver todo o panorama cultural brasileiro; c) formular quatro livros de tomo: 1) Arqueológico e Etnográfico (arqueológicos, ameríndio e popular), 2) Histórico (fatos memoráveis), 3) Belas Artes (arte erudita nacional e estrangeira) e 4) Artes Aplicadas (técnica industrial e museu de artes aplicadas nacionais e estrangeiras). Além disso, em seu anteprojeto, Mário faz algumas observações quanto aos conselheiros do SPAN, os quais deveriam compor uma equipe interdisciplinar, a fim de que se ampliasse as discussões e decisões acerca dos tombamentos e dos bens a serem inventariados.

O anteprojeto andradeano serviu de base para a formulação do Decreto-lei 25/37, promulgado em 30 de novembro de 1937. Ele, por assim dizer, organizou “a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional” e é, ainda hoje, referência para jurisprudências relativas à preservação cultural, ambiental, rural e urbana. A transformação do anteprojeto em lei encontrou alguns obstáculos. Em 1936, Gustavo Capanema solicitou ao presidente vigente a autorização para dar início efetivo à proteção dos bens culturais em nível nacional. Ao fazê-lo, exigiu, contudo, que fosse modificado o título do anteprojeto de Mário, que passava a se chamar Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Capanema acreditava que o novo título conferia maior racionalidade e credibilidade à proposta.

No projeto, que ainda não tem a forma de uma lei, a matéria foi devidamente estudada. Tudo está, ahi, previsto com clareza e critérios. Poder-se-ão introduzir modificações diversas. Mas é fora de duvida que as linhas mestras da organização não podem ser outras e que o rumo do trabalho ficou definitivamente traçado. Modificação que poderá desde logo ser feita e que resultou de conversa que tive com o Sr. Mário de Andrade depois de ter lido seu trabalho, é que, envez de se tratar somente de arte histórica, se cogite de todo patrimônio histórico, artístico ou não. Verifica-se de facto impossibilidade de separar os dois assumptos: patrimônio histórico e patrimônio artístico. Resulta dahi que a organização proposta passa a ser o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN. (BRASIL, 1936, 3p.)

A mudança ocorrida na lei fica explícita na definição de Patrimônio

Histórico e Artístico Nacional:

o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer pelo seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. (Decreto lei nº 25 de 30 de novembro de 1937).

Esta mudança foi muito importante para o tratamento do que seria patrimônio nacional. Ela incluiu e pluralizou o juízo acerca do que seria patrimônio, ao introduzir a concepção de nacionalidade e vinculação a fatos importantes do contexto brasileiro. As teorias evolucionistas perdem força quando a arte e a história são inseridas, juntas, numa definição legal de patrimônio nacional. Essa mudança legal significou, de certo modo, a afirmação do hibridismo e da diversidade cultural do país.

A nova legislação, no interior do plano de Vargas, deu suporte à apropriação que, para Gonçalves (2002), foi sinônimo de uma preservação e de uma definição de identidade, como se a nação se tornasse o que ela é a partir da apropriação e posse do seu patrimônio. A tentativa, neste caso, era de promover a continuidade e a integridade do que define a identidade e a memória nacional. A meu ver, através da apropriação, seria possível ter um maior controle das produções e, assim, ter mais segurança na construção da unidade nacional. O procedimento crucial da apropriação consiste na centralização de artefatos, edifícios e documentos que contam os fatos memoráveis do país. Ao concentrar o patrimônio nas mãos de um tutor apenas, o Estado, acreditava-se que a sociedade se tornaria mais homogênea e coesa. Assim, supunha-se que o Estado conseguiria educar e manejar a população de maneira mais eficiente.

Um momento crucial da apropriação estatal dos bens é o tombamento. Só era considerado patrimônio nacional um bem inscrito num dos quatro livros de tomo

do SPHAN. Os critérios de tombamento eram fundados, basicamente, em dois valores: o artístico e o histórico. A partir de então, os bens, ao adquirirem o crivo do Estado, supostamente passavam a representar nação. (GONÇALVES, 1996).

5.2 A formação do SPHAN

A criação do SPHAN em 1937, como já foi dito, foi um momento importante dentro do projeto de criação da identidade nacional. A partir de então, efetivamente começou a se formar o acervo do patrimônio histórico e artístico nacional, cuja seleção determinou o que seria, posteriormente herdado pelas gerações vindouras. Devemos dizer que a criação do SPHAN é uma política do Estado de forma emblemática no projeto que se criava para a nação, começa a se tornar visível o que antes era dito.

Rodrigo de Melo Franco de Andrade dirigiu o SPHAN de 1936 à 1967. Formado em direito, ele era conhecido intelectualmente no terreno da crítica literária e de arte em geral. Sua política no SPHAN fundava-se na reconstrução histórica dos fatos memoráveis, dos heróis e dos processos de formação do Brasil, de certo modo aproximando-se do pensamento positivista. Para ele, certos fatos históricos preponderavam sobre outros:

na estimação feita por nós mesmos não será, por certo, a mais idônea. Aqui seremos sempre induzidos a encarecê-las ou depreciá-las indevidamente, por falta da isenção necessária ao seu julgamento. Entretanto quer parecer que, ainda a um cômputo severo da produção nacional no domínio das artes plásticas, algumas de suas realizações hão de impor-se como ocorrências de valor e significado. (ANDRADE R., 1968, p.12).

O SPHAN deveria ser, de acordo com Rodrigo, um centro de conhecimento e de pesquisa do passado brasileiro, tanto para o Brasil quanto para as demais nações. Nesse sentido, suas pesquisas incluíam obras realizadas desde a formação do Brasil: nelas, temos as contribuições indígenas, africanas e européias. Ainda nesse sentido, Rodrigo participava dos movimentos populares, a fim de obter fundos para a preservação do patrimônio nacional. (COSTA, L. M., 2002).

Dentre suas atividades como diretor, Rodrigo realizou a classificação e a catalogação de obras e monumentos de valor, inscrevendo-os nos livros de tombo. Fez inúmeras pesquisas e viagens, decifrou alguns manuscritos dos arquivos eclesiásticos e criou museus regionais, tal como o Museu do Ouro. O resgate do passado destinava-se, para ele, às futuras gerações, para que servisse como fonte da identidade e da cultura brasileira. (ANDRADE, 1988).

Para a Dra. Lygia Martins Costa (2002), museóloga do SPHAN a partir de 1952, Mário de Andrade foi apenas um arranjador do Decreto lei, sem maiores influências na formação da coleção do patrimônio nacional. A formação efetiva do patrimônio nacional, segundo a referida museóloga, coube a Rodrigo de Melo Franco de Andrade.

[...] a minha geração não vê Mário de Andrade como a geração de vocês. [...] pois o plano que ele fez, em 1936, a pedido do ministro Capanema, não foi realmente tão significativo para o Patrimônio. Segundo ele (Rodrigo M. F. de Andrade) mesmo relata, estudou toda a legislação preexistente no País, inclusive o recente projeto de Mário de Andrade; depois, também a legislação estrangeira, e esboçou um projeto que [...] resultou no Decreto lei n. 25 de 30 de novembro de 1937. As idéias do Mário de Andrade sobre arte popular, sobre antropologia, foram um elemento enriquecedor para o projeto. Mas tudo mais veio do Dr. Rodrigo e da equipe dele (COSTA, L. M., 2002, p.275).

A proposta de Rodrigo era de defender uma arte dita nacional, com fundamentos na *terra brasileira*. Ele acreditava na necessidade de resguardar o

patrimônio que foi formado para fortalecer a identidade do país, assim como Capanema. Além de acreditar na importância da formação do patrimônio nacional para o fortalecimento da identidade nacional. Rodrigo de Melo Franco julgava importante que houvesse, principalmente, uma apresentação internacional, que possibilitasse uma imagem mais universal do Brasil. Os monumentos e as manifestações deveriam – como no caso do *Parternon* em Atenas e outros monumentos de outras nações – emblematizar a formação da nação brasileira diante do mundo. Nas palavras de Rodrigo:

A poesia de uma igreja brasileira do período colonial é, para nós, mais comovente do que a do Parternon. E qualquer das estátuas que o Aleijadinho recortou na pedra-sabão para o adro do santuário de Congonhas nos fala mais à imaginação que o Moisés de Miguel Ângelo (ANDRADE, R., 1987, p.48).

A partir disto, Rodrigo acredita haver nos bens valores que vão além do artístico e do histórico – pois eles eram comoventes e por isto nos envolviam para além do signo. Porém, de certo modo, esta concepção não nos parece ser considerada no trabalho desenvolvido pelo SPHAN que apresenta em seus livros de tombo dois valores: artístico e histórico. A meu ver, para Rodrigo, as obras teriam algo muito próximo da terceira definição de monumento sustentada por Reigl:

En la categoria de los monumentos antiguos se cuenta, por ultimo, toda obra de la mano humana, sin atender a su significado original ni al objetivo al que estaba destinada, con tal que denote exteriormente de um modo manifiesto que há existido y vivido durante bastante tiempo antes del presente (RIEGL,1999, p.32).

Nesse sentido, Rodrigo começou a trabalhar, principalmente, com os artefatos do século XVIII. Rodrigo percebe a força da arte de Aleijadinho, no sentido de criar uma identificação da obra com a população local e, deste modo, formar uma unidade entre ambos. A unidade de que falamos se deve à percepção intergeracional que os bens trazem consigo, isto é, à dose de imaterialidade que neles se dispõe.

Um dos problemas que podemos perceber na formação do patrimônio nacional diz respeito à seleção dos bens que dele fariam parte. Ora, quais seriam os bens dignos de tombamento? Na seleção operada por Rodrigo, conferiu-se valor, sobretudo, às obras do século XVIII e de Minas Gerais. Para melhor elucidar a seleção do SPHAN, as porcentagens de Silvana Rubino (1996), mostram as épocas e os locais dos bens acolhidos durante as décadas de 1930-60.

TABELA 1
Temporal

SÉCULO PRESERVADO	QUANTIDADE	PORCENTAGEM
Sem data	36	5,2 %
XVI	45	6,5 %
XVII	101	14,7 %
XVIII	377	54,7 %
XIX	124	18,0 %
XX	6	0,9 %
Total	689	100%

Fonte: RUBINO, 1996, p.99.

TABELA 2
Geográfica

ESTADO	QUANTIDADE	PORCENTAGEM
Minas Gerais	165	23,9 %
Rio de Janeiro	140	20,3 %
Bahia	131	19,9 %
Pernambuco	56	8,1 %
São Paulo	41	6,0 %
Goiás	17	2,5 %
Pará	16	2,3 %
Paraíba	15	2,2 %
Rio Grande do Sul	13	1,8 %
Espírito Santo	11	1,6 %

Fonte: RUBINO, 1996, p.99.

Como não poderia deixar de ser, outros bens ficaram esquecidos. Para Alceu Amoroso Lima, a seleção de Rodrigo foi correta, por elidir as obras do século XIX, à

época consideradas de mau gosto. O período mais representativo do Brasil seria, na visão de ambos, o século XVIII, cujo caráter era considerado universal. Nestes termos, pode-se compreender a afirmativa segundo a qual “*Rodrigo era um homem nacional e internacional*” (LIMA, [s.n.] citado por COSTA, 1969, p.17). Para Rodrigo de Melo, o foco em Minas Gerais é plenamente justificável:

Tendo sido Minas o cenário mais importante de nossa história colonial e de quase todo o passado histórico do país, é natural que preponderância, influenciando beneficentemente em todos os setores de atividade, tenha constituído do nosso estado uma espécie de relicário dos grandes feitos e das grandes realizações nacionais (ANDRADE, R., 1987, p.37).

Em razão da quantidade de bens selecionados, a direção de Rodrigo ficou conhecida como a fase heróica. Para Nogueira, a seleção feita pelo SPHAN não está isenta de problemas:

Ao reescrever-se a história dos fatos memoráveis por meio dos artigos de suas produções, elegeu-se os episódios históricos presos a lugares que remetessem a um passado remoto representativo de uma tradição genuína. Neste sentido, a ausência do século XIX representa a exclusão da Primeira República, um grande vácuo só preenchido com aquilo que o SPHAN preservou no presente como foi o caso do próprio Ministério de Educação e Saúde que já nasce tombado. (NOGUEIRA, 1995, p.156-157).

Poder-se-ia dizer que a narrativa nacional montada pelo SPHAN acabou por excluir bens e fatos que, queira-se ou não, são relevantes para a formação de uma identidade nacional. Ora, o século XVIII quase que se tornou a única expressão de brasilidade legítima.

De acordo com Bomeny (1987), a sobrevalorização da região de Minas Gerais está ancorada no que ela denominou “ideologia de mineridade”, partilhada por diversos intelectuais modernistas. A região sintetizaria um conjunto de valores morais e religiosos, além de ser um ponto geográfico estratégico, detentor de um forte poder de persuasão na imensidão do país.

As discussões sobre o foco do tombamento no século XVIII, sobretudo em Minas Gerais são recorrentes. Um dos aspectos em jogo é a falta de equilíbrio geográfico e temporal, dada a pluralidade e diversidade cultural do Brasil. Não obstante, parece acertado dizer, junto com Lúcio Costa (1969), que Rodrigo de Melo foi um herói na formação do patrimônio nacional. Sem sua atuação, provavelmente não haveria Ouro Preto e nem mesmo os museus que hoje existem.

Vale lembrar, ainda, alguns fatores que limitaram a atuação do SPHAN: a escassez de recursos, a grande dimensão do país e a diversidade cultural aqui presentes, além da capacitação dos profissionais. Apesar disso, como já ficou dito, a seleção do material a ser tombado não obedecia a critérios aleatórios. Entre estes critérios, aliás, devem-se contar a penetração de alguns conceitos da época acerca da preservação patrimonial. Tais conceitos encontram-se, por assim dizer, fixadas nas duas cartas de Atenas, a primeira de 1931 e segunda de 1932, além da carta de Veneza. Vejamos, em seguida, o conteúdo básico destas cartas.

A primeira delas, redigida pela Sociedade das Nações, valoriza a preservação dos monumentos para um futuro papel educacional, e dispõe sobre a necessidade de técnicas apropriadas para restauração. Já a segunda carta, escrita por arquitetos do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna – CIAM, foi influenciada pelas concepções lecorbusianas, arquiteto caro a Lúcio Costa, então conselheiro do diretor do SPHAN. Em suas linhas, ressalta-se a preservação de bens isolados, deixando o entorno livre para intervenções (IPHAN, 2004, p.13-68.). Ora, tal foi o sentido da atuação do SPHAN no princípio, que executou tombamentos isolados, de edificações emblemáticas. Abrindo espaço para intervenções e situações que poderiam vir a comprometer a ordem física e social das edificações. A carta de Veneza,

em linhas gerais, elucida a preservação dos conjuntos urbanos tendo atenção pelo uso social de seus bens. No entanto, o trabalho do SPHAN frisava principalmente dois valores para a preservação: o histórico e o artístico, presos na ordem material dos bens e no tombo.

Os tombamentos foram ações mediante as quais o SPHAN se apropriou dos bens e, ao fixar o que antes estava solto, formou um conjunto emblemático do que daria suporte à identidade nacional. A seleção dos bens, nada mais natural, refletiu esses valores da época, o que implicou certo reducionismo no que diz respeito à história e à diversidade cultural brasileira. Ela abarcou, sobretudo, edificações relacionadas ao catolicismo e à vida nos latifúndios: as igrejas, as grandes casas, as câmaras e cadeias, as Intendências e as habitações das grandes personalidades. (GONÇALVES, 1996).

Por outro lado, de acordo com Rubino (1996), houve a preocupação, da parte de Rodrigo, em diminuir a distância entre o Brasil e a Europa. Para tanto, era importante dar visibilidade às riquezas tipicamente brasileiras: uma exposição de toda a arte primitiva, como o folclore. Diga-se de passagem, esta orientação já estava presente no anteprojeto de Mário de Andrade que focava o “Folclore - Música popular, contos, histórias, lendas, superstições, medicina, receitas culinárias, provérbios, ditos, dansas dramáticas etc.” (ANDRADE, 2002, P.274). Para a Dra. Lygia, a exposição dos artefatos nos museus confinava bem com os ideais de Rodrigo:

Dr. Rodrigo demonstra uma mentalidade elitista da antiga Europa, ao criar os grandes museus do Patrimônio, como da Inconfidência e do Ouro - mentalidade já transformada vinte anos depois.[...] só as coleções é que são regionais, mas os museus regionais não trabalham para a região, não procuram apresentar as características da região e o que ele representou no País. Destes, o que eu acho mais interessante é o museu do Ouro, por que tem uma mensagem. Os outros não têm mensagem. [...] como museu temático atraindo visitantes, particularmente eruditos estrangeiros (COSTA, L. M., 2005, p.287).

Para terminar esta seção, lembremos que, através desses museus, a seleção do SPHAN passou a incluir peças até então desconsideradas, seja pelo seu traço popular, seja por sua singeleza, seja por sua liberdade plástica ou pelo seu caráter utilitário. Há aí, por assim dizer, a penetração dos ideais do modernismo, segundo os quais as peças selecionadas deviam encarnar o espírito materializado do povo, no modo como eram feitas e utilizadas.

Em suma, a formação do SPHAN, no contexto da política autoritária e nacionalista do Estado Novo, serve de espelho às discussões da época, as quais informaram, em certa medida, a visão que a intelectualidade e as classes dirigentes tinham sobre o passado, a memória, a nação e o patrimônio nacional.

5.3 Os modernistas no SPHAN

Na política do patrimônio brasileiro a relação com o movimento moderno pode ser vista nos conceitos dos projetos e nas ações da instituição responsável pela salvaguarda do patrimônio nacional - o SPHAN, hoje IPHAN. De acordo com o decorrer desta pesquisa, o trabalho desenvolvido pelo órgão apresenta a orientação modernista de transformação social e cultural, na condição de herdeiros naturais da tradição do país. Seu principal ideal era a transformação da realidade brasileira no sentido da formação de uma nação globalizante e inclusiva. Mário de Andrade acreditava que por meio da vivência e do reconhecimento seria possível operar a mudança necessária para a transformação das práticas culturais, no sentido do

progresso. A eficiência desse projeto dependia de uma ação conjunta com o Estado, o que ocorre na formação técnica do SPHAN. (SANTOS, 1999).

Quando Capanema chega ao ministério, Rodrigo de Melo Franco de Andrade convida Lúcio Costa para assumir a direção da Escola Nacional de Belas Artes - ENBA, imbuído do projeto modernizador no país. Ele provocou uma revolução no ensino que durou pouco tempo, mas teve grande resultado ao influenciar - via modernismo - uma geração que estava nos bancos escolares: Luís Nunes, Oscar Niemeyer, Abelardo de Souza, entre outros. (COSTA, 1995).

Lúcio Costa, arquiteto modernista do século XX, era considerado um defensor do estilo neo-colonial e, inicialmente apoiava Mariano Filho. Mas, ao conhecer mais profundamente a arquitetura colonial, passa a opositor deste estilo, em defesa do patrimônio do século XVIII. Lúcio, a este respeito diz:

Comecei aí a perceber o equivoco do chamado neo-colonial, lamentável mistura de arquitetura religiosa e civil, de pormenores próprios de épocas e técnicas diferentes, quando teria sido tão fácil aproveitar a experiência tradicional no que ela tem de válido para hoje e para sempre. (COSTA, 1995, p.16).

Em 1937, Rodrigo M. F. de Andrade convidou Lúcio para trabalhar como diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos no SPHAN. Ele faria, pois, análises dos bens a serem tombados e dos projetos de restauração. Teve início seu trabalho no patrimônio, do qual se afastaria somente em 1972, ao se aposentar. Além de criar critérios e normas para classificação, análise e tombamento de edifícios no Brasil, ele desenvolveu também projetos para o SPHAN, como o museu em São Miguel das Missões no RS., projetado em 1937, que para Rodrigo era o modelo a ser seguido na produção dos próximos museus. Lúcio descreve o trabalho no SPHAN da seguinte forma:

De permeio com as demais fases houve a do patrimônio, onde sempre funcionei apenas como consultor do Rodrigo, esse Melo Franco de Andrade que se dedicou de corpo e alma à defesa, recuperação e divulgação de nosso patrimônio histórico e artístico. Mesmo quando tarde, reorganizado o Serviço, tive de figurar, pró-forma, como diretor de uma divisão, era ele, o diretor geral, que fazia tudo; eu simplesmente o assessorava. Só então, aos poucos, conheci e compreendi, com ele e D. Lygia, em toda sua monumental grandeza, a obra de Antonio Francisco Lisboa que como estudante, por ignorância, de certo modo menosprezara. A primeira incumbência. (COSTA, 1995, p.18).

Para ele a arquitetura do século XVIII teve um artista que marcou época.

Daí, a importância da proteção do acervo do período. Lúcio foi tomado pela beleza das obras de Aleijadinho, a quem comparava com o idioleto do modernista Niemeyer:

Ambos encontraram o novo vocabulário plástico fundamental já pronto, mas de tal maneira se houveram cansado de modo tão desenvolto e com tamanho engenho e graça, o refinamento e a inventiva que, na respectiva obra, os conhecidos elementos e as formas consagradas se transfiguraram, adquirindo um estilo pessoal inconfundível, a ponto de poder-se afirmar que, neste sentido, há muito mais afinidades entre a obra de Oscar, tal como se apresenta no admirável conjunto da Pampulha e a obra do Aleijadinho, tal como se manifesta na sua obra-prima que é a igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, do que entre a obra do primeiro e a do Warchavchik – o que, a meu ver, é significativo. (COSTA, 1995, p.199).

Assim, parece-nos visível a influência modernista na proteção do acervo do século XVIII. Como foi dito no capítulo anterior, os modernistas consideravam que no período colonial ficava claro o hibridismo do povo brasileiro com os tratados de arquitetura de Portugal. Ali, as diretrizes da colônia foram adaptadas ao interior do país, à cada tipo de material, clima e construção local.

A identificação modernista com o século XVIII levou à corrida pela preservação de seus bens. Preservar os bens do barroco significava vital nos projetos preservacionistas, por permitir às futuras gerações o “acesso” ao passado, o que, ao mesmo tempo, era a formação da nação. O papel do museu, neste contexto, passava pela educação e pela difusão do conhecimento do passado, além da salvaguarda de tais bens. Nele, aconteceria o processo antropofágico do passado em prol do futuro. No dizer de

Mário de Andrade: “[...] o verdadeiro museu não ensina a repetir o passado, porém a tirar dele tudo o quanto ele nós dá dinamicamente para avançar em cultura dentro de nós, e em transformação dentro do progresso social”.(ANDRADE , 1938, citado por REVISTA DO PATRIMÔNIO...2002, p.188).

Esta é uma das formas pelos quais os intelectuais modernistas começam a adentrar à política de Vargas. Participando de forma burocrática na construção da identidade brasileira. Através dos museus, expõem narrativas históricas e antropológicas da cultura brasileira de forma positivista: escolhem personagens e fatos considerados emblemáticos para a formação da identidade nacional que são apresentados em ordem cronológica. A meu ver, para os modernistas, a história era o caminho que ligaria o passado à contemporaneidade, mas era necessário romper a visão tradicional e revisar o passado para inventar o presente.

A concepção de patrimônio e inventário de Mário de Andrade pode ser vista como um projeto de construção da identidade nacional, apenas possível no resgate da memória do povo brasileiro. Ele coloca, em seu anteprojeto, já abordado, uma proposta de registro multimídia que orientou o estudo sistemático da cultura brasileira, ainda usado como fonte pesquisa. Ele enfatiza períodos, histórias e expressões populares que acredita serem representativos da cultura brasileira, os quais deviam ser apresentados ao povo.

Quando a cultura é apropriada por um segmento, de certo modo, uma determinada cultura popular, num contexto histórico específico, passa a se relacionar de diferentes modos com uma determinada cultura erudita. À época estava tudo encaixado, representava-se um Brasil popular, que pela figura do mestiço, dava forma a nação. A essência de brasilidade tinha significados claros e importantes naquele contexto pois,

era a partir de uma perspectiva cultural que a história do cotidiano reencontrava ali o seu lugar.

Mário, assim como Ortiz (1994), colocou o popular no cerne da formação da identidade nacional. Referendou o popular como arte genuína do Brasil, que por serem fenômeno de linguagem é passível de interpretação. Dir-se-ia, aliás, que a identidade nacional foi conformada por agentes intelectuais através da interpretação do popular. Tais grupos sociais teriam construído um jogo simbólico definindo o que deveria ser reinterpretado. Para Ortiz (1994), a cultura popular traduzia uma representação do povo que integrava os dilemas da nacionalidade. É neste sentido que a constituição e a defesa do patrimônio cultural podem veicular conteúdos ideológicos, de forma a expressar conteúdo às grandes abstrações da nacionalidade e da identidade.

No que diz respeito á preservação da arte brasileira a defesa de Mário às obras do país é notável:

Valera sempre mil vezes mais para nós a linda Ordem Terceira do Carmo ou a esquipática São Gonçalo, á verdadeira Gioconda. O que de principal nós podemos tirar da Gioconda, a reprodução dela nós dá. Sejam os reais. Em vez de tortuosos museus de belas artes, cheios de quadros verdadeiros de pintores medíocre, com menos dinheiro abramos museus populares de ótimas reproduções feitas por meios mecânicos. (ANDRADE, 1938, citado por REVISTA DO PATRIMÔNIO...2005, p.130-131).

Para ele, era mais importante que o SPHAN mostrasse as obras do país. Deveria ser dado relevo ao que era produzido na nação, ao invés de formar coleções com obras de outros países, esta afirmação vai de encontro com o pensamento de Rodrigo. As obras nacionais deveriam ser sentidas, pois se tratava da formação de um inventário de formas de vida, que funcionaria como chave explicativa para decodificar a cultura. A meu ver, o modernista Mário percebe que, na medida em que o acervo brasileiro fosse formado, seria conferido um significado e um sentido a identidade nacional.



FIGURA 1 – Fachada lateral esquerda e frontal do Museu do Ouro
Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2008.



FIGURA 2 – Fachada lateral direita e frontal do Museu do Ouro
Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2008.



FIGURA 3 – Vista da entrada do Museu do Ouro
Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2008.



FIGURA 4 - Vista da entrada do Museu do Ouro
Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2008.



FIGURA 5 – Vista da escadaria em pedra que dá acesso ao segundo pavimento
Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2008.



FIGURA 6 – Vista do pátio interno do Museu do Ouro. Área reformada em 1960
Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2008.

6 SABARÁ E O MUSEU DO OURO

6.1 Sabará

O Museu do Ouro está localizado na cidade de Sabará em Minas Gerais, que participou do ciclo do ouro com grandes contribuições para a colônia. Na região, no início do século XVII foi encontrada uma serra em que especulavam a existência de riqueza em prata e pedras preciosas. Ganhou o nome de Sabarabuçu, que em Tupi significa serra resplandesciente⁵. Com a especulação o sertanista paulista capitão Matias Cardoso de Albuquerque foi designado por Fernão Dias Paes - líder da equipe de vanguarda da Bandeira das Esmeraldas - para preparar um caminho até a serra. A região necessitava de um pouso para implantar roças e servir de ponto para as equipes de exploração das pedras. Depois de muito viajar, Matias de Albuquerque encontrou um local favorável, com um ponto de travessia do rio a pé; assim foi se formando o povoado de Sabarabuçu. Os núcleos urbanos ligados à exploração situavam-se às margens do Rio Sabará e do seu afluente Gaia.

Em 1674, chegou à região a bandeira de Fernão Dias Paes, que iniciou o processo de organização urbana dos núcleos mineradores. Passos (1940), acredita que os baianos chegaram aos sertões de Sabará em 1555, muito antes dos bandeirantes

⁵ Para o pesquisador Zoroastro Viana Passos (1940) esta seria a atual Serra da Piedade, que designaria na época os limites entre os povoados da região. Devemos lembrar que a formação da vila traz vários pontos controversos e de difícil relato histórico.

paulistas. O arraial consolidou-se e recebeu a nomeação de barra do Sabará; centro comercial estratégico diretamente ligado à Estrada Real.

Em 1711, Sabarabuçu foi elevado à condição de Vila Real de Nossa Senhora da Conceição do Sabará, também conhecida por Vila do Sabará, onde foi construída a Matriz de N. Senhora da Conceição padroeira da vila. Anos depois, tornou-se sede da extensa Comarca do Rio das Velhas, uma das quatro primeiras a serem criadas na Capitania das Gerais, e que alcançava os limites de Goiás e Bahia. (ALMEIDA, 1964).

Sabará foi um dos núcleos de mineração da província que mais ouro encaminhou à coroa portuguesa. Seus rios e lavras eram riquíssimos do precioso mineral. Houve época em que os trabalhos de garimpagem ocupavam todos os escravos da região. Em 1712, foi construída outra igreja: a do Rosário dos Homens Pretos, e no apogeu da exploração do ouro outras foram construídas. No início do século XIX, realizaram modificações no núcleo urbano de Sabará como a divisão em cidade velha e cidade nova. A cidade velha é a região em que hoje ficam as igrejas de Nossa Senhora do Ô e a Matriz N. Sra. da Conceição. A cidade nova é a região que abrange o centro histórico e a parte baixa, em direção ao rio.

Em 1822, Sabará contribuía com significativa importância em dinheiro e com voluntários para a luta pela Independência. Em 1838, tornou-se cidade nomeada Sabará. Ao final do século XIX, teve início a exploração do aço: iniciava o ciclo que até hoje alimenta a economia da região. A siderúrgica Belgo Mineira chega à cidade em 1921.

Sabará possui, hoje, alguns bens móveis e imóveis preservados. Assim como alguns trechos no centro da cidade, como a Rua Pedro II, antiga Rua Direita do

período colonial. Como o Solar do Padre Corrêa ou de Jacinto Dias construído em 1773, atual sede da prefeitura, além de alguns casarões do século XIX. Outra construção do século XVIII é a Casa Borba Gato, localizada na antiga Rua da Cadeia, que foi rebatizada com o nome do bandeirante em 1911. A casa, construída pela família Guimarães em 1814, aparentemente já foi hotel, escola e casa de padre. Atualmente é um arquivo de documentos do século XVIII, referência para pesquisadores do tema. A casa de fundição e Intendência é também um dos bens preservados pelo IPHAN: nele funciona o Museu do Ouro. (SOUZA, 1984).



FIGURA 7 – Mapa de Minas Gerais, Sabará
Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Sabará>, 2008. Sem escala.



FIGURA 8 – Vista aérea de Sabará.
Fonte: <http://maps.google.com.br/maps>, Sabará - MG, 2008. Sem escala.

6.2 A Casa de Fundição e Intendência de Sabará

No século XVIII, a capitania de Minas Gerais assiste o processo de urbanização, fenômeno de proporções que inexistiam na América portuguesa. Uma população grande e de variada origem étnica, na qual a mobilidade social e cultural aliava-se à circulação incontrolável do ouro em pó, fez surgir uma sociedade de características peculiares. Uma sociedade de mestiços com agrupamentos de forros, com a presença da igreja e a coexistência de diferentes heranças culturais, cujas distinções e discordâncias eram notórias.

A grosso modo, é esse o perfil da sociedade mineira colonial, guardadas as diferenças entre as regiões e as épocas. E foi nesse ambiente que as vilas e arraiais se desenvolveram, e suas relações sociais foram engendradas; que o cotidiano das pessoas foi organizado; que projetos políticos e administrativos foram implementados; que alforrias foram conquistadas e, enfim, que o universo cultural brasileiro foi, em parte, gestado. Em certa medida, os caminhos que ligavam a região mineradora às outras capitanias fomentaram a formação dessa complexa sociedade no centro da colônia. O mercado interno encontrava-se em constante expansão. Aumentava a demanda por todo tipo de bens de consumo e serviços, além, da necessidade de mão-de-obra escrava.(BARCELLOS, 2005).

Os comerciantes e tropeiros ligaram as Minas ao mundo, assim como Sabará. Desde os primeiros anos do setecentos era possível encontrar nas vilas e arraiais mineiros inúmeros tipos de tecidos vindos da Europa, da Ásia e da África, assim como tecidos fabricados em outras capitanias: porcelana oriental, faianças finas, prata e

estanho europeus, facas flamengas, jóias portuguesas, livros publicados na Espanha, na França e em Portugal, pérolas do Oriente e muitos outros objetos de variada procedência, tudo isso, circulava em Minas.

As lojas e vendas espalhadas pela imensa rede urbana mineira setecentista encarregavam-se de oferecer à população quase tudo o que se consumia nos grandes centros europeus. Muitos outros itens podiam ser encomendados nesses estabelecimentos. Era o caso dos tachos de cobre, das camas, dos catres, dos bancos, das mesas, dos tamboretas, das cadeiras, dos baús, dos armários e das caixas, além das jóias e das roupas. Para tentar controlar todo esse movimento comercial, além da legislação especial das minas, o Estado português instalou uma rede de fiscalização ampla e eficaz.

Os registros, espécies de alfândegas, foram instalados em várias localidades mineiras, em geral estratégicas, próximas dos caminhos e das rotas fluviais. Nos registros, eram cobrados impostos que incidiam sobre as mercadorias, o uso dos caminhos reais e a travessia dos rios. Além da burocracia comum às demais capitânias, em Minas Gerais funcionavam ainda as Intendências do ouro e dos diamantes, destinadas à administração específica da mineração. (BARCELLOS, 2005).

Pelo Decreto Régio de 11 de fevereiro de 1719, o soberano ordenou que fossem estabelecidas as casas de fundição próximas às minas, a fim de controlar melhor a exploração do ouro. A medida da Metrópole procurava evitar o contrabando de ouro em pó, ao estabelecer a fundição do metal em barras e ao cobrar o quinto nas próprias casas de fundição⁶. O material necessário à instalação das fundições fora enviado de Portugal. Os oficiais e instrumentos indispensáveis para o seu funcionamento vieram da Bahia e do Rio de Janeiro. Em 1719, chegaram os livros e o material necessário ao

⁶ ARQUIVO CASA BORBA GATO. Caixa: Finanças; ordens de serviço e despesas. Cód. 052.20 - 052.22

funcionamento das casas de Fundição. A Carta Régia de 29 de março de 1719 determinou que o Governador da Capitania de São Paulo e Minas do Ouro deveria escolher os lugares nos quais essas casas seriam instaladas. Estipulou-se quatro casas nas seguintes cidades: Vila Rica, Sabará, São João del Rei e Vila do Príncipe (atual Serro, sede da Comarca do Serro Frio). Fixou-se o prazo de um ano, a partir de 23 de julho de 1719, para inauguração das casas de Fundição, construídas às custas da população da Capitania. (SOUZA, 1984).

Nas casas, o ouro em pó seria transformado em barras, por sua vez, marcadas com o brasão real. Nos livros e nas barras, registrava-se o peso de cada uma delas em quilates de ouro. Nas mesmas casas, seria deduzido o quinto do ouro. Cada barra de ouro era acompanhada de um "certificado" que comprovava o pagamento do quinto e era aceito como moeda no comércio local ⁷.

Em 1724, foi aberta a casa de fundição de Sabará: entre 1725 e 1730, foi pago à Coroa 20% das barras de ouro fundidas. Entre 1730 e 1732, a contribuição dos quintos variou, entre 12 e 20% das barras de ouro. Até 1750 as formas de cobrança do imposto sobre o ouro extraído variaram. O governador ficava encarregado de distribuir aos intendentos os bilhetes da matrícula de capitação, que seria realizada nos primeiros dias dos meses de janeiro e julho. Pela portaria de 01 de agosto de 1735 estabeleceram-se as Intendências nas comarcas de Minas ⁸.

O tributo do quinto prolongou-se até 1735, data em que se reformou a cobrança, introduzindo-se o sistema de capitação. Este tributo não incidia sobre as quantidades produzidas, mas era um pagamento realizado pelos habitantes e negociantes em geral. Os habitantes da região mineira pagavam 17 gramas de ouro, exceto os

⁷ ARQUIVO CASA BORBA GATO. Estante A casa de fundição de Sabará, Cód. 2697.

⁸ *Op. Cit.*

menores de 14 anos e os escravos de funcionários públicos e membros do clero, enquanto os comerciantes e mercadores ambulantes pagavam um tributo variável entre 4 e 24 oitavas. Desta data até o ano de 1750, o ouro circulou livremente, nomeadamente o ouro em pó, retornando-se depois à cobrança do quinto, que perduraria até 1808.

A casa de Sabará, uma das primeiras de Intendência construídas no Brasil Colônia, além de servir como local de fundição do ouro, servira de residência e escritório do representante da metrópole na região - o intendente. A edificação foi construída em 1730, pelo mestre de campo Faustino Rabelo Barbosa. (IPHAN, 1995). Todo minerador que extraísse ouro era obrigado a levá-lo à Intendência para que fosse devidamente pesado, quintado, fundido e transformado em barras. Tais barras na prensa real - pois o comércio de ouro era permitido apenas em barras que contivessem o selo real - para então datadas e cunhadas, e depois devolvidas a seus donos para o comércio. Estas medidas facilitaram a ação da Lei do Quinto.

A casa de Intendência e Fundição de Sabará foi extinta pelo Imperador D. Pedro I em 1833, quando a exploração de minas se tornou economicamente inviável pelos métodos utilizados na época. Após a extinção, o casarão ficou abandonado até fins do século XIX. Além da queda na produção de lavras de aluvião, os conflitos sociais ganhavam cada vez mais a participação de políticos e intelectuais. Por alguns anos, a casa serviu de moradia para um funcionário da fundição. Em 1840, foi levada a leilão e arrematada pelo comendador Sétimo de Paula Rocha pela quantia de Rs: 4:500\$000⁹.

Na época em que Sétimo da Paula nela residiu, foram feitas mudanças na parte interna da casa, e algumas alterações na fachada principal, como a varanda e a cachorrada do beiral. Não se sabe ao certo o que foi feito da casa depois. De acordo com

⁹ ARQUIVO CASA BORBA GATO. Estante A casa de fundição de Sabará, Cód. 2697.

o guia de tombos de Minas Gerais¹⁰, a Intendência de Sabará, quanto propriedade de Sétimo, teria sido um colégio e talvez, depois, uma marcenaria. Em 1937, os herdeiros do comendador, já sem esperanças dos socorros do Governo em benefício da casa e em situação difícil, resolveram vendê-la ao diretor da Cia. Siderúrgica Belgo Mineira pela quantia de 40 contos de réis¹¹.



FIGURA 9 - Fachada do Museu do Ouro antes da restauração
Fonte: Documento cedido pelo Museu do Ouro, 1944.

¹⁰ ARQUIVO DA BIBLIOTECA NORONHA SANTOS. Pasta sem código. Processo n. 429-T. 1950.

¹¹ ARQUIVO CASA BORBA GATO. Estante. A casa de fundição de Sabará, Cód. 2697.



FIGURA 10 - Ciação feita durante a restauração do Museu do Ouro
Fonte: Documento cedido pelo Museu do Ouro, 1945.



FIGURA 11 - Fachada do Museu do Ouro após restauração. Percebe-se o fechamento da varanda de quina que havia durante a obra
Fonte: Documento cedido pelo Museu do Ouro, 1945.



FIGURA 12 - Inauguração do Museu do Ouro com a banda da cidade de Sabará
Fonte: Documento cedido pelo Museu do Ouro, 1946.

6.3 A formação do Museu do Ouro

No mesmo período, o SPHAN criava os museus regionais. Estes eram chamados de práticas culturais, espaços formados pelo governo para expor artefatos que representassem categorias sociais e culturais do país. A tentativa responderia ao desafio de salvar esses objetos do desaparecimento, transformando-os em coleções representativas. A função do museu regional durante esse período era para ser o interprete da verdade de uma região, principalmente daqueles que participaram de forma memorável na formação da história do Brasil. E as comunidades, ao verem reunidos tantos bens familiares, conseguiam fazer o elo com as pessoas daquela terra. A identidade da região era fortalecida, através da preservação e da exploração cultural dos bens adquiridos (COSTA L. M., 2002).

Se isto está certo, se cada região tivesse um museu regional, conforma-se-ia uma rede que fortaleceria a identidade do país. O museu, assim concebido, transformaria de fato, num centro de documentação, o qual dentava debates e fóruns entre pessoas comuns e intelectuais. O museu se voltava, pois, à identificação, à coleta, à restauração e à preservação de objetos que tivessem participado da formação cultural do país.

Quando o SPHAN soube de uma casa de Intendência em ruínas, na cidade de Sabará foi feita – em resposta à um ofício de 10 de Setembro de 1937, de Rodrigo M. F. de Andrade á Cia. Belgo Mineira - a doação da casa para a implementação do Museu do Ouro. Neste ofício descreveram-se as possibilidades da Cia siderúrgica de demolir a casa, a fim de construir uma nova edificação de melhor proveito para empresa. No ofício, de 23 de Setembro de 1937, o diretor da Cia. Belgo põe a casa à disposição do SPHAN, para nela ser constituído o Museu (Regional) do Ouro, amparado no Decreto-lei nº 7483 de 23/04/1945, mas oficialmente instalado em 1946, que decretava as seguintes finalidades do bem:

As finalidades do museu, são, portanto, amplas e essencialmente culturais. E por este motivo o Museu está destinado, com o desenvolvimento sempre crescente das suas atividades, a se tornar um centro de pesquisas e estudos relacionados com a história da mineração e suas decisivas influências na evolução social de Minas e o Brasil ¹².

Vale ressaltar que o processo de tombamento finalizou-se somente após sua transformação em museu, em 07 de junho de 1950. No processo de número 429-T, a casa foi inscrita nos livros de Tombo Histórico e de Belas Artes, consoante aos valores que nortearam, na época, a seleção dos bens ditos nacionais. Os valores atribuídos aos bens coincidem com os próprios critérios utilizados nos tombamentos que compunham

¹² ARQUIVO CASA BORBA GATO. - Caixa: Patrimônio Pasta: Reforma/Obras, ano: 1942 – 1990. Cód. 041.4

o patrimônio nacional. A intenção é nítida tal como atesta o documento do diretor da Divisão de Estudos e Tombamento do SPHAN:

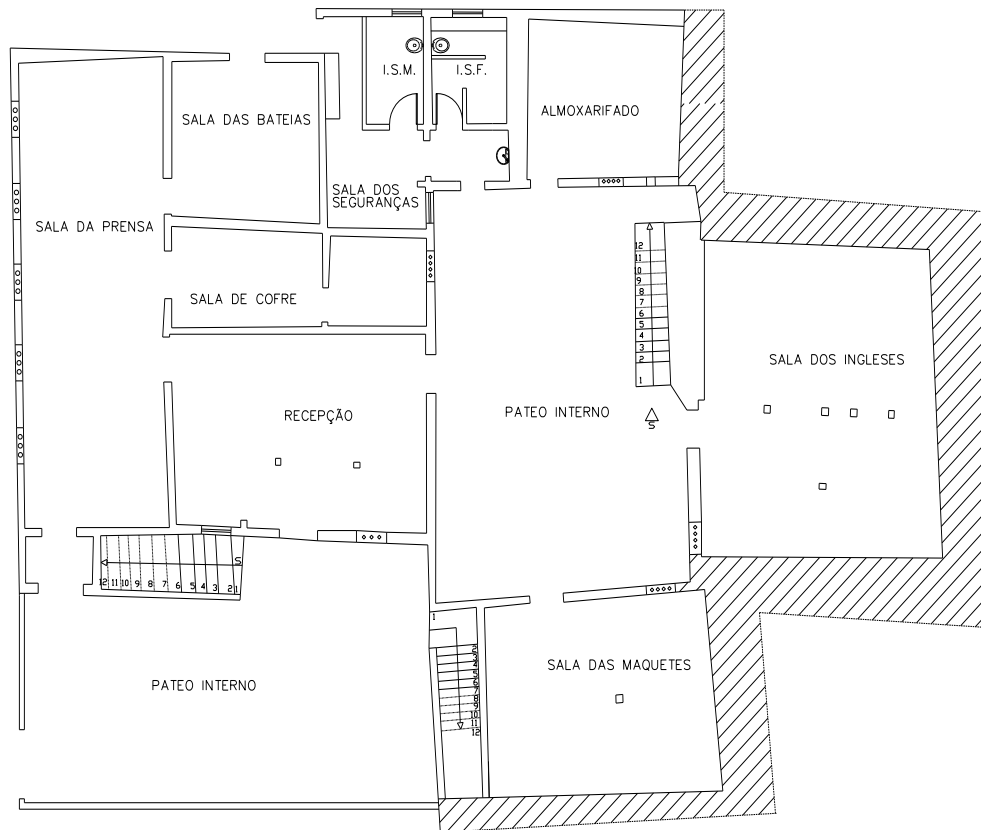
Tendo em mira a conveniência de atualizar o serviço de tombamento dos principais valores do acervo de arte e história do país venho propor-vos a inscrição dos seguintes bens nos livros de tomo desta diretoria: [...]

Sabará: Casa da Intendência, atualmente Museu do Ouro (Belas Artes e Histórico) ¹³.

A formação do Museu do Ouro está intimamente ligada à descoberta do ouro de aluvião pelos bandeirantes paulistas e baianos, na então capitania de Minas Gerais e da cultura e arte barroca. Segundo Lúcio Costa, com a formação do museu a casa “perdeu o indivíduo e ganhou a coletividade” (COSTA, 1995, 473), Já que tinha o intuito de se tornar um centro de documentação, cultura e conhecimento sobre a história da mineração do ouro, além de servir de símbolo de identidade nacional. A casa era um exemplar do barroco brasileiro, considerada pelos modernistas, como Lúcio Costa, uma obra nacional e “genuína”¹⁴. Logo, o SPHAN recuperou com cautela um edifício que a iniciativa privada desprezara ao desconhecer seu imenso valor coletivo, para o bem comum tanto regional quanto nacional. Abaixo as plantas do Museu do Ouro:

¹³ ARQUIVO DA BIBLIOTECA NORONHA SANTOS. Pasta sem código. Processo n. 429-T. 1950.

¹⁴ Para os modernistas a arte feita no Brasil durante o século XVIII recebia influências da colônia mas era resolvida com as técnicas que o país possuía, formando uma arte com teor de brasilidade genuína. (termo recorrente nos textos modernistas)



planta do térreo

escala grafica

0 0,50 1,0 3,0m

FIGURA 13 – Planta do pavimento térreo
 Fonte: Arquivo particular da arquiteta Daniele Lima, 2004.

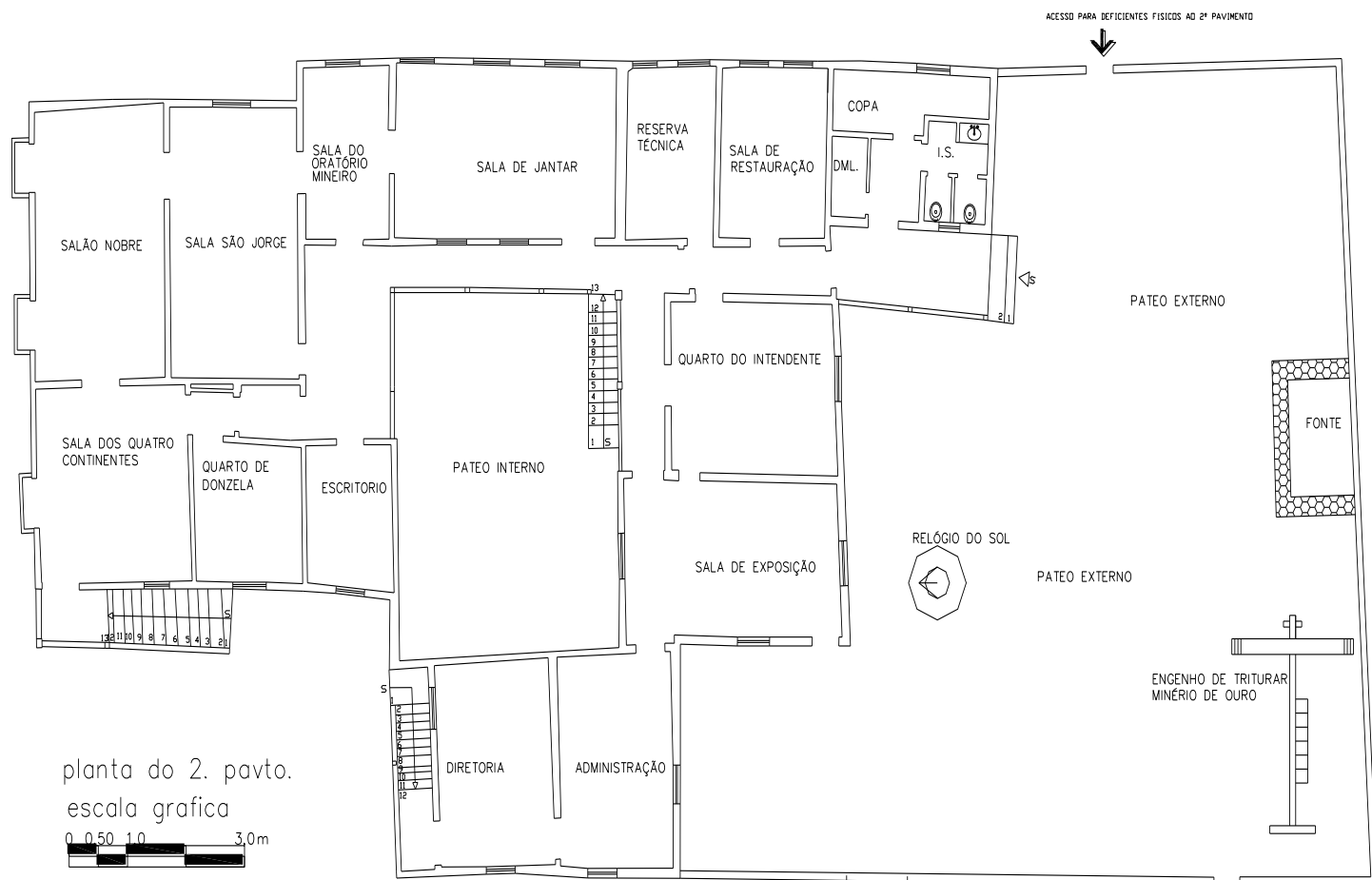


FIGURA 14 – Planta do segundo pavimento
Fonte: Arquivo particular da arquiteta Daniele Lima, 2004.

O imóvel ocupa uma área de aproximadamente 1.510,00 m², sendo 555,96 m² de área construída. O partido da casa, a grosso modo, é um quadrado vazado por um pátio interno. Possui cobertura em quatro águas de telhas curvas, tipo meia cana, guarnecida por beirais em cachorros. A casa da Intendência possui estrutura de madeira simplesmente lavrada composta por esteios, baldrames e frechaes solidários,

contraventado por peças menores que servem, às vezes de marcos às portas e janelas. O sistema construtivo recebe vedações em adobe, taipa e pau-a-pique¹⁵.

A edificação possui dois pavimentos. O primeiro, provavelmente, era a senzala com a fundição e a marcação do ouro, e o segundo a morada da casa do intendente. O pavimento superior segue o aclave do terreno, estendendo-se com maior área do que o pavimento inferior, ambos com pé direito de 5,0 m. O pavimento inferior possui sete salas de exposição com diferentes dimensões, um almoxarifado, uma sala de segurança e dois sanitários para o público, algumas intervenções feitas durante a década de 1940. No pavimento superior existem nove salas para exposição, um depósito, uma de restauração, uma da administração e uma da diretoria, além de uma copa com depósito e banheiro. Algumas reformas da década de 1940, para adaptação do museu, possuem tijolos maciços e arrimos de pedra como vedação.

As fundações da casa são em esteios de madeira que foram reformados, constatação captada visualmente pelas marcas deixadas. A fachada frontal é em estilo colonial com cunhais de madeira e vergas retas. No pavimento superior, as três janelas frontais são inteiras até o chão, abertas com sacadas isoladas, guarda corpo em madeira torneada, sobreverga com pestana, fechamento por folhas almofadadas e aberturas tipo postigo. As 5 janelas inferiores, da fachada frontal, são em madeira, com balaustrada torneada e se faz o fechamento com folhas tipo escuro. As demais vedações da casa são mais simples. As esquadrias são de madeira e apresentam algumas vedações em duas folhas tipo escuro, e outras com vidro, como os da sala da jantar, antiga área da biblioteca. As portas, também em madeira, possuem apenas uma folha, exceção do portão principal de acesso à rua.

¹⁵ A descrição da técnica construtiva do Museu do Ouro realizou-se mediante análises visuais.

No primeiro pavimento da casa, o piso na sala da frente e do pátio de acesso a edificação é em seixo rolado com desenhos de espinha de peixe para escoamento da água. Nos demais cômodos têm-se pisos em tijolos maciços a cobrir o antigo piso de terra batida, reforma realizada quando de sua adaptação em museu. No pátio interno que dá acesso ao segundo pavimento, o piso é de seixo rolado com a diagramação em espinha de peixe. Na parte superior da casa, os pisos são tabuados, madeira Peroba do Campo, pregados com cravo e prego, mostrando uma intervenção posterior ao século XIX. No pátio externo do engenho, o piso é de terra batida e seixos.

No primeiro pavimento, os forros das salas da frente são em esteira, os dos banheiros em laje pré-fabricada e nos demais cômodos são sem forros. No segundo pavimento, os forros são em esteiras e tabuados de madeira. As duas salas frontais apresentam forros decorados, um com motivos florais e o outro com a representação dos quatro continentes: a Europa é representada por um touro coberto de flores; a Ásia é representada por dois mercadores com roupas orientais e turbantes; a África é simbolizada por uma negra assentada num rochedo tendo na base um leão e um crocodilo; e a América é representada pelas figuras de uma índia com cocar de plumas coloridas, um canavial, um papagaio e um cofre que não se sabe se destina a conter ouro ou açúcar. Em 15 de abril de 1942, o museu adquire através de uma doação da Cia. Belgo Mineira o terreno ao lado. No qual se transforma em quintal com mangueiras, abacateiros e uma pequena horta, cultivada pelos funcionários do museu.

Na transformação desta casa em museu foi realizada uma restauração criteriosa. Ressaltamos que esse tipo de intervenção em bens imóveis deve considerar três pontos chaves: sua inserção no local, os materiais e as técnicas específicas em uso. A restauração no entanto, não deve esquecer que, apesar da relativa inércia presente nos

materiais, eles são veículos e testemunhos da história, expressam a cultura e dão suporte à memória do testemunho.

A restauração da Intendência se fizera, entre 1939 e 1945, de acordo com as instruções deixadas pelo Engenheiro Renato Soeiro, técnico do SPHAN. Durante o ano de 1945, que antecede à inauguração do museu, ocorreram algumas substituições de barrotes, de esteios das varandas e de portas infectadas por xilófagos (cupins e brocas). Ocorreram algumas demolições e reconstituições de paredes, por exemplo, a reforma da escada de pedra que estava sem prumo. Além da consolidação do reboco, da caiação nas fachadas e da pintura a óleo nas portas e janelas¹⁶.

Devemos lembrar que, na restauração do museu algumas instruções foram modificadas pelo engenheiro local responsável, o Sr. Epaminondas, segundo a autorização do diretor do SPHAN e do engenheiro Soeiro. A autorização atesta algumas modificações na casa para melhor adaptação do museu. Infelizmente, não foi possível localizá-las, pela ausência dos croquis indicados no documento. Vejamos, abaixo trechos de documentos que indicam tais modificações:

Varanda de Entrada [...] - Prolongamento do beiral da fachada principal fazendo desaparecer o dente. Aqui o serviço foi feito sem rodar as telhas, pois a beirada veio em seguimento o da frente. Houve pouca pequena concordância. Obteve-se assim o aspecto (4).

Fachada lateral direita - fechamento do vão aberto e levantamento da parede.

Pateo interno - fechamento do vão da janela que existia; levantamento da parede ao lado, deixando uma passagem livre; fechamento da parede adiante deixando um vão de janela. Estas paredes e estes vãos foram distribuídos segundo os mesmos elementos fronteiros. Obteve-se assim um aspecto único em todo o pateo.

Interior sala nº 6 - mudança de vão em janela por outro em porta com guarnecimento.

¹⁶ ARQUIVO CASA BORBA GATO. Caixa Patrimônio Pasta: Reforma/Obras, ano: 1942 – 1990. Cód. 041.4

Interior sala nº 7- instalação sanitária com um W.C, um Lavabo e um Chuveiro.

Interior sala nº 14 - retirada de todo o assoalho; ladrilhamento; levantamento de duas paredes; azulejamento; assentamento de duas portas; assentamento de sanitários. um W.C, um Mictório, um Lavabo, um Lavabo, um toailete.

Telhado na Varanda - prolongamento do beiral de cachorros e da parede abaixo, enchendo-se o vazio com tijolos.

Pateo interno - enchimento da parede que segue a caixa da escada de pedra; recomposição da escada de pedra¹⁷.

A julgar pelo contexto, a restauração foi efetuada com vistas à restabelecer o reconhecimento do bem, tanto na que diz respeito a sua estrutura física quanto no que tange nas suas relações históricas, estéticas e sociais. Visava sua valorização e seu potencial, assim como sua participação efetiva na dinâmica cultural.

No caso da museologia, foi norteadada pela constituição de uma casa típica do ciclo do ouro. Para realizá-la, o diretor Antônio Joaquim pede ao SPHAN toda a documentação existente sobre a Intendência de Sabará, para que realizasse um trabalho mais consistente em relação a história da casa. Mas não existiam documentos que indicassem a localização de seus ambientes. Neste aspecto, o diretor do museu recorreu a Sylvio de Vasconcelos, designado pelo SPHAN por seus conhecimentos acerca da morada barroca. Assim dir-se-ia que o SPHAN queria peças da região do ciclo do ouro para o museu. Nos documentos pesquisados pode-se entrever como foi a instalação do museu:

Uma vez concluída as obras de restauração do edifício, iniciou-se a arrumação das diversas peças do Museu. Durante esse trabalho, a preocupação máxima do SPHAN foi de emprestar à esta casa um aspecto de habitada, com o seu mobiliário típico do século XVIII, as suas prensas de cunhar moedas, suas salas e quartos representando uma casa “típica” do ciclo do ouro. Para isto foram recebidas algumas doações e varias aquisições de mobiliários e artes da época. O SPHAN ainda instalou em um dos antigos

¹⁷ ARQUIVO CASA BORBA GATO. Caixa Patrimônio Pasta: Reforma/Obras, ano: 1942 – 1990. Cód. 041.4

porões quatro maquetes apresentando o processo de trabalho nos antigos garimpos e lavras de Minas¹⁸.

Para tanto, o Diretor Antônio Joaquim teve no início a preocupação de criar uma biblioteca especializada - seu núcleo inicial continha cerca de 300 exemplares de rara importância histórica. Ocorreu uma ampla aquisição de livros e um trabalho de arquivo. A partir disto, a meu ver, a museologia foi constituída numa trajetória linear, que partia da fundição e chegava a morada do intendente, mas ficaram esquecidos os escravos que ali trabalharam e das possíveis torturas pelo não pagamento dos impostos. Foram expostos instrumentos de trabalho usados na exploração do ouro e alguns minerais. Os escravos aparecem somente no painel da arista Martha Conrad, que mostra o uso dos instrumentos de exploração. A cultura do século XVIII restringiu-se a apresentação do que poderia ser o mobiliário da família do Intendente, de certo modo, inadequada para traduzir o contexto do ciclo do Ouro.

Algumas aquisições nos mostram a dificuldade orçamentária no pagamento dos objetos. Lúcio Costa (1995, p. 473-474) em sua carta “quatro lições”, descreve esta dificuldade e como foram trabalhados os valores que o SPHAN percebia na casa, parabenizando-o por torná-la um bem público. Para ele, a casa tinha um destino singular, era um repositório de lições por quatro motivos: 1) ser uma simples casa brasileira do melhor teor - casa mineira, harmoniosa e pacífica; 2) trabalho de restauração do SPHAN que mostrava esmero apesar das dificuldades; 3) importância de se acreditar nas pessoas que atuam na política pública e 4) de lhes atribuir o mérito da transformação da ruína num museu de tão grande valor.

¹⁸ ARQUIVO CASA BORBA GATO. Caixa Patrimônio Pasta: Reforma/Obras, ano: 1942 – 1990. Cód. 041.4

Dir-se-ia que, para Lúcio Costa, o museu já tinha como destino ser um *lugar de memória*¹⁹, de repouso, repositório das narrativas ali contadas e ensinadas. Lúcio problematizou a relação da casa colonial de terra - de arquitetura típica brasileira - com o resplendor do ouro e, ainda, avaliou-a como relação pacífica, sem disputa ou discrepância. Noutra carta de Rodrigo de M. F. de Andrade ao Sr. Antônio Joaquim é possível perceber com clareza a dificuldade orçamentária e a preocupação com a museologia:

À vista de suas valiosas informações sobre as peças acima referidas, julgo preferível nos abstermos de pleitear a compra do armário de propriedade da senhora Nina de Almeida, não só por não termos recursos suficientes para a aquisição, mas sobretudo por ser duvidoso, como você pondera, que o móvel seja procedente de Minas²⁰.

De sorte o Museu do Ouro foi dividido em três seções: técnica, histórica e artística. A seção técnica compunha desde a reconstituição dos processos de mineração, passando pelos instrumentos de trabalho, pelas balanças, pelas prensas do ouro e pelas maquetes que mostram os processos de mineração. A seção histórica é composta por mapas, pelas legendas colocadas nas peças, pelos guias da cidade, pela ambientação da casa e pela própria edificação. Já a artística compõe-se de peças populares e eruditas, assim como de imagens sacras e mobiliários que remontam à casa do intendente²¹.

Aparentemente, através de fotos, vimos que a museografia foi pouco alterada, permanecendo seus traços iniciais. Com isto, faremos uma descrição da sua museografia atual, não se esquecendo da anterior, para analisarmos como foram expostas as peças adquiridas pelo Museu e pelo SPHAN.

¹⁹ Termo usado por Le Goff para designar espaços culturais, dir-se-ia que os espaços culturais –museus - ritualizam a memória coletiva. LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Enciclopédia Einaudi, Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1984. v.1.

²⁰ ARQUIVO CASA BORBA GATO. Caixa Administrativa Museu do Ouro 1945-1950. Pasta relatórios de atividades, ano 1945-1950. Cód. 003.

²¹ Id.

No primeiro pavimento a exposição dos artefatos se divide em sete salas²². Na primeira, sala da prensa, estão as peças que mostram o funcionamento de uma casa de fundição, com instrumentos de pesagem, de quintagem, de fundição e de cunhagem. Estão expostas: arcas, baús de transporte, balanças, almofariz, candinho, prensa e peças para moldes. Artefatos do século XVIII e XIX, de Sabará e de cidades próximas. A peça de maior expressividade é a prensa, devido seu tamanho e robustez (ver FIG. 37).



FIGURA 15 - Sala da prensa
Fonte: Documento cedido pelo Museu do Ouro, 1946.

²² A localização das salas do primeiro pavimento pode ser vista na FIG. 13.



FIGURA 16 – Sala da prensa
Fonte: Arquivo particular da autora, 2008.

Da sala da prensa chega-se a outros três espaços. O primeiro, sala das bateias, mostra um conjunto de diferentes bateias de madeira, de ferro, do século XVIII e XIX. Peças usadas na procura de ouro nas margens de rios. Estão expostas também, algumas ferramentas para cavar, separar e remover a terra em busca do metal. É nesta sala que está o mural de Martha Conrad Loutsch pintado entre 1942 e 1943, para a inauguração do Museu do Ouro.



FIGURA 17 - Mural de Martha Conrad Loutsch
Fonte: Arquivo particular da autora, 2008.



FIGURA 18 – Sala das bateias
Fonte: Documento cedido pelo Museu do Ouro, 1946.

No espaço seguinte, sala do cofre, estão expostos cofres de ferro revestidos em couro. Além de um aparador criado pela museógrafa Célia Corsino, em 2004, para as seguintes peças: balanças, pesos e adagas do século XIX. No terceiro espaço, anexo à sala do cofre, estão: as bainhas, os Fuzis do século XIX de Nova Lima, as espingardas os brasões da colônia portuguesa, as fivelas reais, os sinetes de guardas da cidade de Sabará, do século XIX e as fardas da infantaria auxiliar, dos homens pardos de Sabará de 1784 à 1786.



FIGURA 19 - Peças de pesagem

Fonte: Documento cedido pelo Museu do Ouro, 1946.



FIGURA 20 - Peças expostas em novo arranjo criado pela museógrafa Célia Corsino, em 2004
Fonte: Arquivo particular da autora, 2008.

Na sala da recepção, está exposta uma maquete do museu do concurso federal de 2004, para a ampliação do próprio museu. Há também, um armário de quina, em madeira, do hospício de Sabará do século XVIII, e um mapa das minas de Ouro de 1712 à 1745.



FIGURA 21 - Armário do hospício de Sabará museografia mantida até hoje
Fonte: Documento cedido pelo Museu do Ouro, 1946.

No pátio interno existem mais duas salas de exposição. Na primeira, sala das maquetes, estão quatro maquetes confeccionadas pelo SPHAN, para mostrar os seguintes métodos de exploração do ouro: aluvião, engenho d'água, ouro de veio e os serviços de tabuleiro e das grupiarias. Na seguinte, sala dos ingleses, tem uma maquete com os níveis de exploração do ouro da mina de Morro Velho. É uma sala com várias vitrines que mostram: minérios com ouro, moedas, lanternas de mineração, balanças,

pesos, cadinhos, imã e produtos químicos para identificar o tipo de ouro. Todos do século XVIII e XIX de Sabará e arredores.



FIGURA 22 – Sala dos ingleses, museografia mantida até hoje
Fonte: Documento cedido pelo Museu do Ouro, 1946.



FIGURA 23 – Sala das maquetes
Fonte: Arquivo particular da autora, 2008.

No pavimento superior foram criadas nove salas de exposição²³. Tanto na sala dos quatros continentes quanto no salão nobre, foi formado um ambiente com poucos mobiliários, misturando desde cômodas de quarto à cadeiras de mesa de jantar ou de escritório. Na sala dos quatro continentes estão as cadeiras, em couro de sola do século XVIII, com relevo escrito: Vila Real de Nossa Senhora da Conceição do Sabará. Há outras peças expostas: os castiçais em prata, a bacia com gomil, os estribos, a mesa de aba com cancela de Santa Luzia e a litogravura da cidade de Sabará.



FIGURA 24 - Sala dos quatros continentes
Fonte: Arquivo particular da autora, 2008.

²³ Ver localização das salas na planta da FIG. 14.



FIGURA 25 – Forro dos quatros continentes, atualmente restaurado
Fonte: Documento cedido pelo Museu do Ouro, 1946.

No salão nobre está exposta uma cômoda, em madeira, onde encontramos a peça de maior destaque do museu - a Sant'Ana Mestra atribuída á Aleijadinho, da capela de N. Sra. do Pilar do Hospício de Sabará, de 1770. A imagem é de porte médio, em madeira policromada com douramentos. Está ladeada por dois anjos em folhas de palma presos na parede. Estão expostas, ainda, peças populares e eruditas do século XVIII e XIX: duas palmas em couro folheadas à ouro, um oratório com cristo em marfim, uma imagem de Santo André, um Santo Antônio, um São Miguel, quatro atlantes da antiga igreja de Boa Viagem, um quadro de São Miguel e uma arca.



FIGURA 26 – Sant’Ana mestra atribuída à Aleijadinho
Fonte: Arquivo particular da autora, 2008.



FIGURA 27 – Salão nobre. Arranjo mantido até hoje
Fonte: Documento cedido pelo Museu do Ouro, 1946.

Na parede do corredor, que segue para a varanda, está um medalhão da igreja do Bonfim do vale do Paraopeba do século XVIII e uma janela que mostra a estrutura da edificação em pau-a-pique. A sala seguinte, o quarto da donzela, ambienta-se com: um catre - cama típica do século XVIII e XIX, uma roda de fiar, um baú, um oratório, um lampadário, uma penteadeira com espelho e uma imagem de Santo Antônio.



FIGURA 28 – Quarto da donzela
Fonte: Arquivo particular da autora, 2008.

A sala seguinte, do escritório, reúne algumas peças aleatórias: uma arca, uma cadeira, uma mesa e uma cômoda escrivaninha. Todas peças do século XVIII, de Sabará e cidades próximas. A partir do salão nobre estão outras duas salas de exposição. Na primeira sala, de São Jorge, estão algumas peças da igreja de Santa Rita de Cássia de Sabará, que foi construída em 1714 e demolida em 1940. Na sala está uma das peças mais curiosas do museu – um São Jorge com 2,00 m de altura, que ficava na igreja em cima de um cavalo. Essa peça foi restaurada pelos técnicos do museu na década de

1990, durante dois anos. Estão expostos também: duas talhas com a representação dos momentos de Jesus, um par de colunas, um arcaz, duas imagens eruditas de São Francisco e Santa Tereza D'Ávila e dois estandartes do século XIX, da igreja Nossa Senhora da Soledade de Sabará.



FIGURA 29 – Peças da sala de São Jorge
Fonte: Documento cedido pelo Museu do Ouro, 1946.



FIGURA 30 - Sala de São Jorge
Fonte: Arquivo particular da autora, 2008.

Na sala seguinte, dos oratórios, ocorre uma reunião de peças aleatórias como: coroas de prata do século XVIII de Congonhas, um oratório com peças em marfim, um calvário, uma cadeira de confessional e um armário doméstico em madeira do século XVIII. Antes nesta sala ficava a ala das peças populares e do folclore, se diferenciando dos demais museus. Segundo Julião (2002), somente em 1968, que inauguraram um espaço, feito especialmente, para receber a arte popular - o museu do folclore. Resposta às manifestações do resgate do folclore ocorridas nas décadas de 1940 e 1950.

A próxima sala de exposição, a de jantar, expõe uma mesa do século XIX, em madeira, com cadeiras e bancos de palhinhas em seu entorno. Estão expostos também um relógio de pêndulo e uma vitrine com inúmeras porcelanas de uso doméstico dos séculos XVIII e XIX, com diversos motivos: florais, portugueses e *chinesises*. Antes essa sala era a biblioteca, realizada pelo diretor da época Antônio Joaquim, no lugar da vitrine ficava a estante com os livros e na mesa de jantar ficavam expostos alguns raros exemplares. Devido a imensa quantidade de exemplares requerido pelo museu, foi necessário um espaço mais apropriado. Hoje esta coleção está na Casa Borba Gato, que fica no centro de Sabará.



FIGURA 31 - Antiga biblioteca do Museu do Ouro
Fonte: Documento cedido pelo Museu do Ouro, 1946.



FIGURA 32 – Atual sala de jantar
Fonte: Arquivo particular da autora, 2008.

Na penúltima sala de exposição, o quarto do intendente, encontramos uma cama, chamada leito de bilros do século XVIII. À exposição também: um criado com baú e oratório, um armário que serve como vitrine para castiçais, estribos e peças de montaria, um tamborete sanitário em madeira e couro, uma jarra com bacia para barbear, um crucifixo de Diamantina, uma mesa de canto e um oratório do Divino Espírito Santo.



FIGURA 33 – Quarto do Intendente

Fonte: Documento cedido pelo Museu do Ouro, 1946.



FIGURA 34 – Atual quarto do Intendente

Fonte: Arquivo particular da autora, 2008.

Na última sala de exposição, atualmente, ocorrem algumas oficinas, por exemplo, de bordados e de palmas, que são expostas ao término de cada ciclo de aula. Antes, não se sabe ao certo o destino desta sala.

Algumas das peças expostas eram requeridas em instituições já consolidadas como o Arquivo Público Mineiro e o Museu da Inconfidência. Outras foram levadas por serem de interesse do museu, tal como um mapa da cidade de Sabará de 1767, e uma barra de ouro cunhada na casa de Intendência de 1778, os quais, não se sabe se doadas ao museu ou apenas solicitadas pelo diretor Antônio junto ao SPHAN. Este museu poderia ser visto como um dos cenários de produções culturais e de representações sociais de sua região. Neste caso, de toda nação: lugar de memória que serve de solo á uma identidade coletiva.

A partir destas descrições, dir-se-ia que o museu foi um ambiente construído para fortalecer o ideário da época. A busca de uma certa brasilidade era importante naquele contexto. Entretanto, apesar dessa importância, devemos observar nos relatórios anuais²⁴ a seguir, a dificuldade do trabalho desenvolvido pelo diretor do museu para mantê-lo nos seus primeiros cinco anos.

No relatório de 1946²⁵, o diretor do museu escreveu sobre a antecipação da inauguração da casa - do mês de junho para o mês de maio - por conta da visita do ministro da educação e da saúde o Dr. Ernesto de Souza Campos, que viria à Belo Horizonte para a inauguração da Santa Casa de Misericórdia. Vê-se, pois, a importância para o governo federal da formação do Museu do Ouro e, ao mesmo tempo com era difícil, na época, uma autoridade vir à capital mineira. Para que ocorresse a inauguração, providenciou-se alguns trabalhos: a classificação e a catalogação dos

²⁴ ARQUIVO CASA BORBA GATO. Caixa. Administrativa Museu do Ouro 1945-1950. Pasta relatórios de atividades. Ano 1945-1950. Cód. 003. Na íntegra em anexo p.155-163.

²⁵ *Op. Cit.*

diversos minérios de ouro e de diamante; a instalação dos mostruários de minérios; a obtenção e o arranjo das peças para a nova secção de arte popular e para toda a museografia; e, por último, a aquisição de mobiliários para a administração e reparos e retoques na pintura da casa.



FIGURA 35 – Mostruário de instrumentos para análise de minérios. Ainda exposto no museu
Fonte: Arquivo particular da autora, 2008.

Neste ano foram também iniciadas pesquisas para a aquisição de um engenho de ouro. Que foi adquirido às margens do rio Santa Bárbara, próximo a vila de Blumado. As madeiras estavam em péssimo estado, mas as peças metálicas estavam boas. O engenho era um exemplar do modo de exploração do ouro. Foi desmontado e levado ao museu, mas sua instalação não foi feita para a inauguração. As demais aquisições encontraram dificuldade, uma vez que o orçamento era pequeno, a julgar pelos relatórios do diretor do museu²⁶. Neste ano, as aquisições eram peças dos séculos XVIII e XIX: mesas, camas, penteadeira, porcelanas, imagens sacras, oratórios e “peças

²⁶ ARQUIVO CASA BORBA GATO. Caixa. Administrativa Museu do Ouro 1945-1950. Pasta relatórios de atividades. Ano 1945-1950. Cód. 003. Na íntegra em anexo p.147-193.

populares”. Entre elas algumas doações: esporas de prata lavrada, moedas individuais, cachimbo de barro e alguns livros para a biblioteca. Muitas peças nada diziam sobre a mineração, mas compunham a casa do intendente: eram do século XVIII e XIX. Geoges Simoni foi quem estudou o modo como os usuários aprenderiam o universo deste museu.

As visitas²⁷, foram expressivas, para um ano de inauguração. Houveram visitas ilustres: Germain Bazin (conservador do museu do Louvre), embaixadores da França e do México, escritores latinos tais como Amadeu de Queiroz, Raul Navarro e Marques Rabelo, diretores da mineradora Morro Velho, representantes do jornal “*Times*” e da biblioteca do congresso de Washington. Além disso, o museu fora visitado por escolas e pessoas do governo de Belo Horizonte, num total de 3.095 visitantes. Neste ano, fez-se também o regimento interno do museu. A publicidade foi realizada pelos jornais de Belo Horizonte e pelas fotografias distribuídas em diversos locais, mas não foi possível a realização do anuário do museu.

No ano de 1947²⁸, foi reduzido o orçamento recebido pelo SPHAN, notadamente apenas para a manutenção do museu. Por isso, o diretor do museu passou à estratégia de divulgação do museu. Este trabalho não tinha custos altos e difundiria o museu noutras regiões. Distribuíram-se fotos entre museus e instituições culturais, bem como em escolas da região. O trabalho obteve bons resultados com 4.742 visitantes. Visitaram: o ministro do Egito, o Bispo de Lorena, os professores da faculdade de São Paulo, o compositor Villa Lobos, o escritor Erico Veríssimo, o arquiteto Oscar Niemeyer, Milton Soares Campos, Mário Travassos, além de inúmeros alunos de outros estados.

²⁷ *Op. Cit.*

²⁸ ARQUIVO CASA BORBA GATO. Caixa. Administrativa Museu do Ouro 1945-1950. Pasta relatórios de atividades. Ano 1945-1950. Cód. 003. Na íntegra em anexo p.164-170.

No mesmo ano, o engenho foi restaurado e instalado, com a colaboração de Antônio Acácio Novais cedido pelo SPHAN. Sua inauguração estava prevista para o início do ano de 1948. As vitrines dos artefatos do museu foram pintadas de azul e mudadas de posição para melhor visualização das peças expostas. A catalogação destas também foi concluída, fez-se um guia das peças que compunham o acervo do museu: cerca de 300 artefatos.



FIGURA 36 – Área externa do Museu do Ouro e engenho
Fonte: Arquivo particular da autora, 2008.

Infelizmente, a falta de verba fez com que as pesquisas importantes para o desenvolvimento dos trabalhos no museu reduzissem. Ocorreu pouca aquisição de artefatos para a museografia do museu. As seguintes peças foram compradas: um par de caçambas de madeira inteiriça, um relicário de prata, uma cadeira de jacarandá, um oratório de vinhático, uma mesa e uma cadeira em jacarandá, algumas gargalheiras de escravo e negro fujão e um anel de ouro de ourivesaria mineira. Todas elas são do século XVIII e XIX originárias das cidades de Mariana, São João Del Rey e Sabará. As

doações também ocorreram em menor quantidade: alguns documentos das festas realizadas no ano de 1795 em Sabará, seis lanternas para mineração, duas espingardas, uma cômoda de jacarandá, uma reprodução colorida das gravuras de Rugendas das cidades de vila Rica e Sabará, além de plantas das antigas minas de Morro Velho. A biblioteca também recebeu 66 exemplares, doados pela biblioteca do congresso de Washington, pelo SPHAN e pelo Instituto Nacional do Livro.

O trabalho em 1948²⁹, de acordo com o relatório, continuou com a divulgação do museu e fez melhorias no sentido de permitir a compreensão do acervo pelos visitantes. Neste ano, ocorreram 5.475 visitas e os mais ilustres foram: Assis Chateaubriand, Oswaldo Aranha, o Príncipe D. Pedro e a D. Esperanza, alguns professores de Paris e de São Paulo, entre outros políticos e catedráticos. Germain Bazin, quando retornou ao museu, afirmou: “Heureux de revenir en ce Musée-Santuaire ou se conserve l’or visitable, celui dont le valeur ne s’altère jamais, celui de la culture.”³⁰ Realizou-se, além disso, conferências a cerca do ciclo do ouro, apoiado pela UFMG, com vistas a divulgar o museu. Na primeira conferência inaugurou-se o engenho, devidamente restaurado e montado.

No dia 6 de maio do mesmo ano, o diretor do museu escreveu um ofício ao SPHAN, sobre a paralisação das reformas e das manutenções em realizações, devido a falta de verba:

Confesso que fiquei profundamente abalado com a noticia porque aquelas obras, embora iniciadas ha mais de dois meses, ainda não puderam ser

²⁹ ARQUIVO CASA BORBA GATO. Caixa. Administrativa Museu do Ouro 1945-1950. Pasta relatórios de atividades. Ano 1945-1950. Cód. 003. Na íntegra em anexo p.171-178.

³⁰ Tradução da autora: contente em visitar esse santuário de museu onde se conserva o ouro visitável , onde o valor não se altera jamais, onde se tem a cultura.

concluídas devido á irregularidade e dificuldade com que vem sendo executadas³¹.

O diretor neste ofício descreve ainda a falta de pessoal para a realização das reformas e das necessidades de serem executadas para o funcionamento pleno do museu. E diante do que expõe pede a consideração do diretor do SPHAN com relação a verba necessária para a continuação das obras que foram indeferidas, finalizando apenas a reconstituição de partes do reboco interno e externo e das paredes de adobe, a substituição de algumas peças de madeira de esquadrias e pisos e a pintura nas fachadas externas. O diretor ainda pede ao Patrimônio a adequação de um espaço para reformas e concertos das peças do museu uma vez que não possuía uma oficina apropriada para estas atividades.

As verbas ainda eram escassas para a quantidade de problemas que o museu enfrentava, de sorte que a aquisição de peças para o acervo foi pequena. Entre os artefatos, o museu adquiriu alguns castiçais de prata, um resplendor, um calvário em pedra sabão, além de uma coleção de peças de fundição que pertenciam à Intendência de Sabará. As doações também diminuíram: uma imagem de santa Cecília, um óculos de prata, uma alavanca do século XVIII, além de alguns livros da coleção brasileira.

O ano de 1949³² contou com a visita de políticos, professores e jornalistas internacionais e alguns empresários. Ficava a impressão de uma grande satisfação com a museografia, que fomentava o conhecimento do ciclo do ouro e dos costumes do século XVIII e XIX. As conferências tiveram seguimento neste ano, mas devido a ausência dos palestrantes, apenas uma palestra foi realizada. Acresce que algumas obras de

³¹ ARQUIVO CASA BORBA GATO. Caixa. Administrativa Museu do Ouro 1945-1950. Pasta relatórios de atividades. Ano 1945-1950. Cód. 003. Na íntegra em anexo p.171-178.

³² ARQUIVO CASA BORBA GATO. Caixa. Administrativa Museu do Ouro 1945-1950. Pasta relatórios de atividades. Ano 1945-1950. Cód. 003. Na íntegra em anexo p.179-186.

manutenção da edificação realizaram: a recomposição de rebocos, a pintura das portas e esquadrias, a troca de peças de madeira do telhado e a caiação em geral. As aquisições, neste ano, diminuíram ainda mais: apenas uma barra de ouro, um crucifixo de marfim e uma pulseira do século XVIII. As doações se resumiram em geral a documentos. A esta altura, a biblioteca já contava com 453 obras e 922 volumes.

Em 1950³³, as visitas chegaram ao número de 10.746. O trabalho de divulgação deu certo e vieram: políticos da Argentina, do México, da Turquia, de Estocolmo, da Suécia. vieram ministros e personalidade: Juscelino Kubitschek, Cecília Meireles, Antônio Candido de Melo e Souza (diretor do museu de arte contemporânea de Lisboa), Abgar Renault, entre outros. Apesar do aumento de numero de visitantes, não sucedeu o catálogo do museu e as conferências não tiveram prosseguimento. No entanto, realizou-se pesquisas de campo, cujo propósito era o reconhecimento das riquezas coloniais das cidades mineiras. As reparações no museu tiveram continuidade. Transformou-se uma sala de banho em sala de exposição e uma área próxima a copa serviu para novas instalações sanitárias.

Neste ano, as aquisições aumentaram, várias foram as peças: uma imagem de N. Sra. da Conceição em Ouro, um tabaqueira de ouro, uma mesa, um crucifixo, um relicário, algumas porcelanas indianas, uma espingarda, uma balancinha de prata, uma coleção de santos e um oratórios da arte popular da região do Serro. Sucederam permutas com outras cidades: com Catas Altas trocou-se uma cama torneada, já com Santa Bárbara uma mesa torneada foi trocada por um conjunto de móveis diamantinenses. As doações, por se turno, diminuíram: uma imagem de São José, um missal e um cunho de moedas do século XVIII.

³³ ARQUIVO CASA BORBA GATO. Caixa. Administrativa Museu do Ouro 1945-1950. Pasta relatórios de atividades. Ano 1945-1950. Cód. 003. Na integra em anexo p.187-193.

Devemos destacar, entre os objetos do acervo museológico, a mais antiga prensa de cunhar barras (1670), as peças de arte sacra e a prataria. De interesse é também, o engenho de triturar minério, movido a água, construído e projetado no século XIX, pelo Barão de Eschwege. O acervo arquivístico, ampliado gradativamente, chegou a conter 80.000 documentos, grande parte dos quais pertencentes à Comarca do Rio das Velhas, uma das quatro do território da mineração, cuja sede situava-se na antiga Vila Real de Nossa Senhora da Conceição do Sabará. Já o acervo bibliográfico abarca vasto material especializado sobre o ciclo do ouro e inclui uma valiosa coleção de obras raras.



FIGURA 37 – Prensa do século XVII
Fonte: Arquivo particular da autora, 2008.

Estas descrições sobre a manutenção do museu – as quais relatam suas reformas, suas restaurações, sua museografia e sua museologia – servem para perceber como foi difícil dar continuidade a um projeto como o deste museu. A falta de verba foi constante em toda sua história. Como ficou dito, o museu tinha por fim reunir objetos de valor histórico e artístico relativos à mineração. Visava o resgate dos aspectos principais

de sua evolução e técnica, assim como mostrar a influência da mineração no desenvolvimento econômico e na formação de Minas e do Brasil.

Os relatórios, ainda, nos mostram que a museografia composta por aquisições e doações, dada a escassez dos recursos disponíveis, referindo-me a falta de pesquisa mais ampla, obedeceu a uma seleção norteada em dois critérios: localização e tema. De certo modo, o valor histórico superou o valor artístico. Mas o empenho do diretor do museu e do SPHAN fez com que o Museu do Ouro se formasse, independente dos recursos. No entanto, a seleção deixou a desejar artefatos mais adequados. É válido lembrar que seus artefatos serviram como documento não só do ciclo do ouro, mas também de suporte simbólico à identidade que se procurava forjar para a construção da nação.

7 CONCLUSÃO

A configuração da pesquisa, como já foi dito, seguiu uma estrutura de diálogo intertextual entre o que poderíamos chamar de dizível (Estado e Modernismo) e visível (SPHAN e Museu do Ouro). A pesquisa inicia com o contexto político do Estado, permeando os pensamentos modernistas, até chegar a formação do Museu do Ouro. Acredito que esta estrutura faz com que cada receptor, em seu filtro, construa uma nova leitura da “realidade” e, conseqüentemente, uma maior diversificação de análises e releituras.

O recorte temporal da pesquisa frisa a formação de nações sólidas e capazes de se desenvolver economicamente, socialmente e culturalmente, na tentativa de legitimar simbolicamente os Estados Nacionais. Para definir o rosto da nação brasileira, um dos meios usados foi a apropriação de bens móveis e imóveis com vistas a constituir a sua “identidade”. De certo modo, o museu era lugar de repouso desses bens. A importância do resgate do passado reside também na necessidade de legitimar o “ser brasileiro”. Através da preservação educar-se-ia as futuras gerações, e os museus seriam os meios mais eficazes para isto.

Para elucidar, Canclini (2003), apresenta-nos que a apropriação destes patrimônios na América Latina servia para legitimar a tradição e constituir a identidade. Estes artefatos recolhidos e expostos narrariam uma construção histórica visual, para persuadir a sociedade sem questionamentos quanto ao ditado modernista. Para ele, nos museus seriam acolhidas imagens que se considerava representantes do patrimônio

artístico e histórico nacional. Em acordo com esta idéia, por seu turno, afirma Benedict Anderson: a nação é imaginada e conformada por instrumentos políticos, sociais e culturais.

Na política de Vargas e Capanema, o museu serviu como instrumento educador da “cultura nacional”. Ele era a vitrine da nação, que servia tanto à população local quanto aos visitantes que viessem conhecer aquela “civilização”. A educação, na política de Vargas, era o meio de propagar certos ideais associados à identidade nacional, assim como um mecanismo de consolidação das mudanças nas esferas econômicas, sociais e culturais do Novo Estado.

O museu era visto, também, à época de Vargas, como um modo de fazer alçar a cultura brasileira à categoria de cultura universal. A intenção era promover um conhecimento oficial, digno de ser exposto às demais nações. O museu, pois, possibilitava a organização do particular e o universalizava ao mesmo tempo: meio de incorporar a nação e estabelecer seu lugar na ordem do mundo.

É importante observar que, para o Estado organizar o particular, seria preciso uma instituição cuja competência fosse executar tais atividades. A partir do momento em que um órgão governamental – como o SPHAN – definia o que era o legítimo patrimônio nacional, ele estava ditando uma “verdade”, em nome do Estado, a toda uma nação. O problema, seja dito, é difícil, dada a diversidade dos bens numa extensão territorial tão grande como a do Brasil. Mas, à época, acreditava-se que o Brasil só se tornaria uma nação se apropriasse dos patrimônios e legitimasse seu passado. O patrimônio decodificaria o passado e legitimaria o presente.

A orientação do SPHAN, relativamente, aproximava-se do tema da identidade nacional e às idéias modernistas. Seu ideal era a transformação da realidade

brasileira através de um projeto de formação de uma nação globalizante e inclusiva. Para Canclini (2003), os modernistas conseguiram isto através do “tradicionalismo substancialista”, numa forma de criar uma ambiência familiar que possibilita indagar sua ideologia de progresso. Neste contexto, enfatiza-se o barroco como período mais propício a servir de espelho à identidade nacional.

Como foi mostrado na pesquisa, o manifesto antropofágico estimulou a escolha do barroco para ser “o passado” da nação. Acreditavam que o barroco era a gênese da identidade nacional, por unir os tratados lusos às técnicas de construção possíveis em cada local. Concepção esta deslumbrada nas obras de Aleijadinho, um mestiço que configurava, de certo modo, o hibridismo entre o país e a Europa. Uma das justificativas desta escolha poderia estar na relação da arte barroca com a arte expressionista. Esta relação cria, segundo Fabris (1982/3), um elo de ligação por conta de algumas identificações entre as duas artes e os dois períodos. Uma outra justificativa, seria a monumentalidade dos bens do século XVIII, igrejas pomposas que possuíam um grande impacto visual e por isto poderiam representar a singularidade nacional diante de outras nações.

A escolha do barroco, de certo modo, foi dada também pela deficiência operacional do SPHAN para a preservação de bens em locais longínquos. Além da “eterna” falta de recursos que os órgãos governamentais possuem para fazer pesquisas, viagens e capacitação de seus funcionários. O que pudemos perceber nos relatórios anuais do Museu do Ouro.

O Museu do Ouro, por sua vez, tinha muitas das atribuições que o tornou Patrimônio Nacional. Entre elas temos: a impactante edificação barroca de dois andares; a técnica construtiva com materiais locais - o pau-a-pique, a taipa e o adobe; a cidade de

Sabará, importante no controle da produção do ouro no século XVIII; a localização em Minas Gerais, próxima à capital e estado do diretor do SPHAN; além da capacidade das pessoas da região, como Sylvio de Vasconcellos. Outro ponto a ser considerado é a localização geográfica do museu, que mostra a intenção do Estado em unificar a cultura regional para a conformação da nação.

Ademais, o processo de tombamento da casa de Intendência de Sabará enfatiza a necessidade de seu tombo pela possibilidade de se tornar um museu de ensino dos fatos memoráveis ali ocorridos, durante o ciclo do ouro. Verificamos que o SPHAN conduzia toda a produção do museu para que fosse um lugar de memória. Neste museu, o SPHAN e os modernistas reuniram a memória e fortaleceram a identidade, através da educação visual em prol da unidade nacional. Para Gonçalves (1996), a construção do patrimônio, no Brasil, ocorreu paralelamente à construção da identidade nacional. Ele afirma que a “objetificação cultural” era uma estratégia dos intelectuais modernistas cujo propósito era a construção de uma nação, no que ele está de acordo com Canclini.

A meu ver, apresentar a cultura através dos objetos era o meio de que os modernistas se serviam para educar e difundir a consciência nacional, construída a partir dos artefatos do século XVIII. Era importante que o museu tivesse objetos que legitimassem a tradição e a identidade “genuinamente” brasileira. Neste intuito, aparentemente, o que importava era o conjunto da obra e não que ele poderia transmitir.

A museografia e a museologia do Museu do Ouro seguem esse raciocínio, quando mostra uma linearidade na apresentação de seus artefatos. Percebemos na descrição da pesquisa, que existe uma indução, aos visitantes, à uma percepção generalizada do tema em exposição. É possível que esta fosse a intenção do SPHAN. A seleção não apresentou a vivacidade do século XVIII, nem a situação dos escravos ou

dos moradores daquela Intendência. Apresentou, sim, uma imagem do século XVIII cortada e moldada, cuja a impressão geral é de uma montagem positiva do passado brasileiro. A tentativa do Estado de recortar os fatos que devem ser guardados aparece em outros museus, como o da inconfidência, que homenageia Tiradentes e sua história. Não esqueçamos que estes artefatos servem como documentos que estabelecem ligação entre os brasileiros e suas “origens”.

Acresce que a riqueza do acervo deste museu é notória. Tanto pela quantidade de peças quanto pelo tratamento destas e sua conservação. A preocupação de expor as peças mais bem cuidadas, de fazer a manutenção da edificação e mantê-la sempre organizada é algo que percebemos nos primeiros relatórios, e que existe ainda hoje com a equipe técnica.

Na concepção do museu, podemos perceber uma divergência entre Rodrigo e Mario de Andrade. Rodrigo à serviço do patrimônio, estava preocupado - tal como o Estado - em resgatar os fatos memoráveis da historiografia brasileira: uma percepção mais elitista na formação do museu. Rodrigo, queria os museus para mostrar o Brasil às outras civilizações. Mário, entretanto, estava mais preocupado em mostrar o Brasil para os brasileiros. No Museu do Ouro, há um pouco de Mario, na ala das peças populares. Arte a qual ele defendia como inicial à formação da identidade brasileira. Desta forma, vale destacar que, o ponto de contato entre eles é a formação da identidade nacional. Esta deslumbrada na formação de todo o Patrimônio Nacional.

Na época a concepção deste museu era consoante á formação da identidade nacional proferida pelo Estado e pelos modernistas. Atualmente, a meu ver, existe no Museu do Ouro, uma certa disritmia entre: a forma na qual o tema é apresentado, os visitantes e os objetos. A concepção deste museu não se encaixa no contexto cultural

presente. Ele nega a heterogeneidade da cultura e a reduz num sistema museográfico homogêneo e linear, esquecendo da diversidade cultural do ciclo do ouro.

De acordo com Franz Boas (2005), seria correto levar em consideração cada grupo cultural, com suas histórias próprias e únicas, a fim de se lidar parcialmente com a diversidade cultural do mundo. De certo, esta prática seria dependente do desenvolvimento interno peculiar ao grupo social e das influências exteriores às quais ele tenha estado submetido. A partir disso, diríamos que as culturas devem ser investigadas de um modo mais interdisciplinar, para darmos conta de toda sua complexidade. Parece-nos possível, deste modo, a construção de laços mais fortes entre o tema, o visitante e o objeto - consoante à composição do Patrimônio Nacional.

Por fim, neste trabalho foi possível compreender que os bens patrimoniais – em sua relação com o tempo - possuem a capacidade fundamental de fazer referência a valores que vão além do signo, ao remeterem a outros significados, alinhando o dizível e o visível. A herança e os haveres estão aí para serem apreciados e não para serem consumidos como algo definido. Daí, a importância de investigações que clarifiquem a relação entre os valores, as idéias e os sentimentos. Os quais operam como mediadores entre os grupos humanos e os objetos por estes identificados, selecionados e apresentados – caso desta pesquisa – no Museu do Ouro.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn; CATLIN, Stanton Loomis; O'NEILL, Rosemary; BRETT, Guy. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997. 365p.

ALMEIDA, Lúcia Machado. *Passeio a Sabará*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1964. 196p.

AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. 5.ed. rev. ampl. São Paulo: Editora 34, 1998.

ANDERSON, Benedict R. O'G. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário. *A imagem de Mário de Andrade: fotobiografia de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro:alumbramento / Livro Arte Editora, 1998. 192p.

_____. Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. *Revista Do Patrimônio Histórico E Artístico Nacional, Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: IPHAN, nº 30, p 271-287, 2002.

_____. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: [s.n.], 1965, 96p.

_____. Depoimento. 1944. *Apud*. Anita Malfati. *REVISTA ARTE NO BRASIL*. São Paulo: Abril Cultural, v.2, 1979.p 665.

_____. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Allca XX / Ed. USP, 1996.

_____. Museus populares. *Problemas*. São Paulo, n.5, p.55, jan. 1938.

_____. Museus populares. *Problemas*, São Paulo, n.5, p.55, jan. 1938. *apud*. REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Mário de Andrade. Rio de Janeiro: IPHAN, n. 30, 2002. p.188.

_____. Museus populares. *Problemas*. São Paulo, n.5, p.55, jan. 1938. *apud*. REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Museus: antropofagia da memória e do patrimônio. Rio de Janeiro: IPHAN, n. 31, 2005. p.130-131.

_____. *O baile das quatro artes*. São Paulo: 4 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2005. 198p.

_____. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1983. 381 p.

_____. *Revista do Brasil*, n 105, São Paulo, set 1924. Repr. In.: *Brasil: 10 tempo modernista, 1917-1929*. Documentação. (Org.) BATISTA, M. R.; Lopez, T.P.A. e LIMA, Y.S. São Paulo: IEB/USP, 1972, p.223-4.

_____. *Revista do Brasil*, n 105, São Paulo, set 1924. *Apud* BATISTA, Marta R. Introdução. *Revista Do Patrimônio Histórico E Artístico Nacional, Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: IPHAN, nº 30, p 7, 2002.

ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropofágico*, São Paulo, 1928. *apud*. ADES, Dawn; CATLIN, Stanton Loomis; O'NEILL, Rosemary; BRETT, Guy. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997. p. 312-313.

ANDRADE, Rodrigo de Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro: Minc; Fundação Nacional Pro-Memória, 1987.

_____. Introdução. In: SANTOS, Reinaldo. *As artes plásticas no Brasil: antecedentes portugueses e exóticos*. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1968, 12p.

ARQUIVO CASA BORBA GATO. Caixa. Acervo museológico. Pasta inventário, ano 1942 – 1990. Cód. 064.3.

_____. Caixa. Administrativa do Museu do Ouro 1945-1950. Pasta relatórios de atividades, ano 1945-1950. Cód. 003.

_____. Caixa. Arquivo de Reportagens. Cód. 012.2.

_____. Estante. A casa de fundição de Sabará. Cód. 2697.

_____. Caixa. Finanças, ordens de serviço e despesas. Cód. 052.20 - 052.22.

_____. Caixa. Museu do Ouro, livro de visitas: 01/02/1947 - 18/08/1949 e 19/08/1949 – 01/07/1951.

_____. Caixa. Patrimônio. Pasta Reforma/Obras, ano: 1942 – 1990. Cód. 041.4.

_____. Caixa. Política cultural. Cód. 080.10.

_____. Caixa. Visitas. Pasta visitantes Ilustres ano 1946-1989.

ARQUIVO DA BIBLIOTECA NORONHA SANTOS. Pasta sem código. Processo de tombamento do Museu do Ouro n 429-T. 1950.

_____. Pasta sem código. Ficha do Livro de Tombo Histórico, Inscrição n. 279, fls. 47. 1950.

ÁVILA, Afonso. (Org.) *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: perspectiva; Belo Horizonte: Campanhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997. 556 p.

AZEVEDO, J. Lúcio de, *Épocas de Portugal econômico*, 4. ed., Lisboa: [s.n.], 1988.

BARCELLOS, Reginaldo, *História da Cultura material e Arqueologia colonial na Casa de Intendência e Fundação do Ouro de ouro de Sabará*. Monografia. (Aperfeiçoamento/Especialização em História da Cultura e da Arte) - Universidade Federal de Minas Gerais. 2005.

BASTOS, Eliana. *Entre o escândalo e o sucesso: a semana de 22 e o Armory Show*. Campinas, SP: editora da UNICAMP, 1991. 198p.

BATISTA, Marta R. Introdução. *Revista Do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: IPHAN, nº 30, p 7-23, 2002.

BERCITO, Sônia de Deus Rodrigues. *Nos tempos de Getúlio: da Revolução de 30 ao fim do Estado Novo*. 10.ed. São Paulo: Ed. Atual, 1990.

BOAS, Franz. *Antropologia Cultural*. Apresentação e tradução Celso Castro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p 82.

BLOM, Philipp; VARGAS, Berilo. *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2003. 303 p.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000.

BOMENY, Helena M. B. Três decretos e um ministério: a propósito da educação no Estado Novo In. TEIXEIRA, Anísio, *Educação no Brasil*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1969.

_____. O patrimônio de Mário de Andrade. In: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *A invenção do Patrimônio: continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995. p 7-11.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. Da etimologia ao sentido do patrimônio. *Revista Eletrônica: Interpretar Arquitetura* n. 3, 2001.

BRASIL. Ministério da Educação e Saúde. *Ofício do ministro Gustavo Capanema ao presidente da República*, Rio de Janeiro, DF: CPDOC/FGV; 1936. 3p. Ref. G.c. 36.03.24/2.

_____. Decreto-lei n. 25 de 30 de novembro de 1937. Introduz a preservação dos bens históricos e artísticos nacionais. *Diário Oficial da União – DOU*, Rio de Janeiro, 6 dez.1937.

BRASIL 500 anos. São Paulo: Nova Cultural, 2000. 768p.

BUENO, Maria Lucia. *Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas, SP: UNICAMP, 1999. 323p.

CAMPOS, Adalgisa A. *Introdução ao barroco mineiro: cultura barroca e manifestações do rococó em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Crisálida, 2006. 77 p.

CANCLINI, Nestor G. *Culturas híbridas*. São Paulo: USP, 2003. 385p.

CAPANEMA, Gustavo. *Conferência feita por ocasião do centenário do Colégio Pedro II a 2/12/1937*. GC/Capanema, G. 37.12.02, serie pi. *apud*. SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro, *Tempos de Capanema*. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas e Editora Paz e Terra, 2000.

CASTRIOTA, Leonardo Barsi. (Org). *Urbanização Brasileira: redescobertas*. Belo Horizonte: C/Arte, 2003 304p. il.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. 239 p.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade; UNESP, 2001. 282p.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 1996. 139p.

COSTA, Lygia Martins. *De museologia, arte e política do patrimônio*. Pesquisa de Clara Emília Monteiro de Barros. Rio de Janeiro: IPHAN, 2002. 388p.

COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. 2. ed. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. 599p.

_____, Lúcio. *A lição de Rodrigo*. Recife: DPHAN, 1969. 177p.

DINNOUTI, Tatiana Harue. *Área externa do Museu do Ouro e engenho*. 2008.1 foto color. Arquivo pessoal.

_____. *Atual quarto do Intendente*. 2008.1 foto color. Arquivo pessoal.

_____. *Atual sala de jantar*. 2008.1 foto color. Arquivo pessoal.

_____. *Fachada lateral esquerda e frontal do Museu do Ouro*. 2008.1 foto color. Arquivo pessoal.

_____. *Fachada lateral direita e frontal do Museu do Ouro*. 2008.1 foto color. Arquivo pessoal.

_____. *Mostruário de instrumentos para análise de minérios. Ainda exposto no museu*. 2008.1 foto color. Arquivo pessoal.

_____. *Mural de Martha Conrad Loutsch*. 2008.1 foto color. Arquivo pessoal.

_____. *Peças expostas em novo arranjo criado pela museógrafa Célia Corsino, em 2004.* 2008.1 foto color. Arquivo pessoal.

_____. *Prensa do século XVII.* 2008.1 foto color. Arquivo pessoal.

_____. *Quarto da donzela.* 2008.1 foto color. Arquivo pessoal.

_____. *Sala das maquetes.* 2008.1 foto color. Arquivo pessoal.

_____. *Sala da prensa.* 2008.1 foto color. Arquivo pessoal.

_____. *Sala de São Jorge.* 2008.1 foto color. Arquivo pessoal.

_____. *Sala dos quatros continentes.* 2008.1 foto color. Arquivo pessoal.

_____. *Sant'Ana mestra atribuída à Aleijadinho.* 2008.1 foto color. Arquivo pessoal.

_____. *Vista da entrada do Museu do Ouro.* 2008.1 foto color. Arquivo pessoal.

_____. *Vista da escadaria em pedra que dá acesso ao segundo pavimento.* 2008.1 foto color. Arquivo pessoal.

_____. *Vista do pátio interno do Museu do Ouro. Área reformada em 1960.* 2008.1 foto color. Arquivo pessoal.

FABRIS, Annateresa. Mário de Andrade e o Aleijadinho: o barroco visto pelo expressionismo. *Revista Barroco: Barroco no Brasil/ Arquitetura e Artes Plásticas/ Correlações, Fontes e Influências/ Barroco no norte/ nordeste/ sudeste/ Barroco Mineiro/ Barroco no sul e Centro Oeste.* Belo Horizonte: IEPHA, n.12, 1982/3.

FAUSTO, Boris. *A Revolução de 1930: historiografia e história.* 15.ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1970.

FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (Org.) *Museus: dos gabinetes de curiosidade à museologia moderna.* Belo Horizonte: Argvmentvm; Brasília: CNPq, 2005.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil.* Rio de Janeiro: UFRJ; IPHAN, 1997.

LE GOFF, Jacques. Documento / monumento. IN: *História e memória.* [Brasília]: Enciclopédia Einaudi; Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1984. v.1.

LOBATO, Monteiro. Paranóia e mistificação. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, dez. 1917.

_____. Paranóia e mistificação. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, dez. 1917. *Apud.* Anita Malfati. *REVISTA ARTE NO BRASIL.* São Paulo: Abril Cultural, v.2, 1979.p 663.

GRAÇA ARANHA. *A emoção estética na arte moderna*. Manifesto na Semana da Arte Moderna, São Paulo, 1922.

_____. *A emoção estética na arte moderna*. Manifesto na Semana da Arte Moderna, São Paulo, 1922. *Apud. REVISTA ARTE NO BRASIL*. São Paulo: Abril Cultural, v.2, 1979.p.672.

GALERY, Bruno. *A figura 54 possui a mesma composição, mas com peças diferentes*. 2008. 1 foto color. Arquivo pessoal.

_____. *Algumas peças do acervo ficaram em permanente exposição. Como a escrivaninha do século XIX e as cadeiras da Casa de Câmara e Cadeia e Sabará*. 2008. 1 foto color. Arquivo pessoal.

_____. *Atual salão nobre*. 2008. 1 foto color. Arquivo pessoal.

_____. *Cofre presente no museu desde sua inauguração*. 2008. 1 foto color. Arquivo pessoal.

_____. *Fachada posterior do Museu do Ouro*. 2008. 1 foto color. Arquivo pessoal.

_____. *Forro dos quatros continentes restaurado em 2004: a) África b) Ásia c) América d) Europa*. 2008. 1 foto color. Arquivo pessoal.

_____. *No segundo pavimento do museu: janela que mostra a estrutura em pau-a-pique*. 2008. 1 foto color. Arquivo pessoal.

_____. *Relógio do sol, que fica no pátio do engenho*. 2008. 1 foto color. Arquivo pessoal.

_____. *Sala das bateias*. 2008. 1 foto color. Arquivo pessoal.

_____. *Sala dos ingleses*. 2008. 1 foto color. Arquivo pessoal.

_____. *Sala da recepção*. 2008. 1 foto color. Arquivo pessoal.

_____. *Sala de São Jorge*. 2008. 1 foto color. Arquivo pessoal.

_____. *Vitrines da sala dos ingleses*. 2008. 1 foto color. Arquivo pessoal.

GONÇALVES, José R. dos Santos. *Retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro : UFRJ; Ed. IPHAN, 1996. 152p.

GOOGLE MAPS. *Vista aérea de Sabará*. © 2009. Disponível em : <http://maps.google.com.br/maps>, Sabará - MG. Sem escala.

GREENBERG, Clement. *Modernist painting*. In: *The new art*, New York: Dutton, 1966. p.101-110.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1998.

_____. *Identidade cultural*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997. 61p.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. *Cartas Patrimoniais*. 3. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004. 407p.

_____. *Museus e casas históricas*. Belo Horizonte: IPHAN, 1995. 23p.

_____. *As equipes de Obras do IPHAN em Minas Gerais*. Belo Horizonte: IPHAN; Tradição Planalto Editora, 2009. 59p.

JULIÃO, Letícia. In: MINAS GERAIS. Secretaria de Estado da Cultura. *Caderno de diretrizes museológicas 1*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, p.17-18, 2002.

LIMA, DANIELE. *Planta do pavimento térreo*. 2004. Planta. Reprodução. Arquivo pessoal. Escala Gráfica.

_____. *Planta do segundo pavimento*. 2004. Planta. Reprodução. Arquivo pessoal. Escala Gráfica.

MINAS GERAIS. Secretaria de Estado da Cultura. *Caderno de diretrizes museológicas 1*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 2002. v.1, 148 p.

MinC/IPHAN. *Bens móveis e imóveis inscritos nos livros do tomo do IPHAN*, 4. ed. [Brasília]: IPHAN, 1994.

MUSEU DO OURO. *Algumas destas peças foram roubadas e outras guardadas*. 1946. 1 foto p/b. Arquivo Museu do Ouro.

_____. *Antiga biblioteca do Museu do Ouro*. 1946. 1 foto p/b. Arquivo Museu do Ouro.

_____. *Armário do hospício de Sabará museografia mantida até hoje*. 1946. 1 foto p/b. Arquivo Museu do Ouro.

_____. *Caiação feita durante a restauração do Museu do Ouro*. 1945. 1 foto p/b. Arquivo Museu do Ouro.

_____. *Escrivaninha do século XIX e cadeiras da Casa de Câmara e Cadeia e Sabará*. 1946. 1 foto p/b. Arquivo Museu do Ouro.

_____. *Escrivaninha, quadro real e cadeiras da Casa de Câmara e Cadeia e Sabará*. 1946. 1 foto p/b. Arquivo Museu do Ouro.

_____. *Fachada do Museu do Ouro antes da restauração*. 1944. 1 foto p/b. Arquivo Museu do Ouro.

_____. *Fachada do Museu do Ouro após restauração. Percebe-se o fechamento da varanda de quina que havia durante a obra*. 1945. 1 foto p/b. Arquivo Museu do Ouro.

_____. *Forro dos quatros continentes, atualmente restaurado*. 1946. 1 foto p/b. Arquivo Museu do Ouro.

_____. *Inauguração do Museu do Ouro com a banda da cidade de Sabará*. 1946. 1 foto p/b. Arquivo Museu do Ouro.

_____. *Imagem de Santo André do século XVIII*. 1946. 1 foto p/b. Arquivo Museu do Ouro.

_____. *Mesa com Almofariz, ambas do século XVIII*. 1946. 1 foto p/b. Arquivo Museu do Ouro.

_____. *Oratório, atualmente, guardado na reserva técnica*. 1946. 1 foto p/b. Arquivo Museu do Ouro.

_____. *Peças da sala de São Jorge*. 1946. 1 foto p/b. Arquivo Museu do Ouro.

_____. *Peças de paisagem*. 1946. 1 foto p/b. Arquivo Museu do Ouro.

_____. *Quarto do Intendente*. 1946. 1 foto p/b. Arquivo Museu do Ouro.

_____. *Sala das bateias*. 1946. 1 foto p/b. Arquivo Museu do Ouro.

_____. *Sala da prensa*. 1946. 1 foto p/b. Arquivo Museu do Ouro.

_____. *Sala dos ingleses, museografia mantida até hoje*. 1946. 1 foto p/b. Arquivo Museu do Ouro.

_____. *Sala dos quatros continentes*. 1946. 1 foto p/b. Arquivo Museu do Ouro.

_____. *Salão nobre*. 1946. 1 foto p/b. Arquivo Museu do Ouro.

_____. *Salão nobre. Arranjo mantido até hoje*. 1946. 1 foto p/b. Arquivo Museu do Ouro.

NOGUEIRA, Antônio G. R. *O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN e a redescoberta do Brasil: a sacralização da memória em pedra e cal*. Dissertação (Mestrado em História)-Faculdade de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1995. 184f.

ORTIZ, Renato. *Cultura popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1985. 68p.

_____. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985. 142p.

PAIVA, Eduardo França. *Do escravismo à civilização: representações do arcaísmo e da modernidade nacionais em autores da brasiliana*. Belo Horizonte: texto fruto de produção de projeto integrado: COLEÇÃO BRASILIANA: ESCRITOS E LEITURAS NA NAÇÃO (1931-1941), 2002. 32p.

PASSOS, Zoroastro Viana. *Entorno da história de Sabará*. Rio de Janeiro: Minc/SPHAN, 1940. 166p.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. 132p.

RAMIREZ NIETO, Jorge. *El discurso Vargas Capanema y la arquitectura moderna em Brasil*. Colômbia: Universidad Nacional de Colômbia, 2000. 91p.

REIS, Elisa Maria Pereira *O Estado Nacional como ideologia: o caso brasileiro*. Revista Estudos Históricos CPDOC, Rio de Janeiro: [s.n.] n. 2, jul-dez, 1988.

REIS, Elisa Maria Pereira *O Estado Nacional como ideologia: o caso brasileiro*. Revista Estudos Históricos CPDOC, Rio de Janeiro: [s.n.] n. 2, jul-dez, 1988. *apud*. ROSA, Josineide. A construção da brasilidade: a política educacional no Governo Vargas 1930-1945. *Revista Multidisciplinar* n. 04 – dez. 2007.

REVISTA ARTE NO BRASIL.. São Paulo: Abril Cultural, Vol. 2, 1979. 1111p.

REVISTA BARROCO. Barroco no Brasil/ Arquitetura e Artes Plásticas/ Correlações, Fontes e Influências/ Barroco no norte/ nordeste/ sudeste/ Barroco Mineiro/ Barroco no sul e Centro Oeste. Belo Horizonte: IEPHA, n.12, 1982/3. 349p.

_____. *O território do barroco no século XXI*. Belo Horizonte: Rona Editora, n.18, 2000. 500p.

REVISTA DO ARCHIVO PÚBLICO MINEIRO Estudo sobre diversos impostos sobre o ouro em Minas. Brasília: [s.n.], v.8, 2007.

REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Mário de Andrade. Rio de Janeiro: IPHAN, n.30, 2002. 291p.

_____. *Cidadania*. Rio de Janeiro: IPHAN, n.24, 1996. 303p.

_____. *Museus: antropofagia da memória e do patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, n. 31, 2005. 314p.

RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. 2 ed. Espanha: Visor. Dis., 1999. 99p.

ROCHA, Marlos Bessa Mendes. *Educação conformada: a política pública de educação no Brasil 1930-1945*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2000.

RODRIGUES, Ricardo Vélez. Introdução. In: BRASIL. Câmara dos Deputados. *Cultura política e o pensamento autoritário*. Brasília: Centro de Documentação e Informação, 1983.

ROMANELLI, Otaíza de Oliveira. *História da Educação no Brasil*. 29.ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

ROMERO, Adriana (comp.). *História da arte no Brasil: material didático para a disciplina história da arte no Brasil*. Belo Horizonte: Departamento de História da FAFICH, 2005.

ROSA, Josineide. *A construção da brasilidade: a política educacional no Governo Vargas 1930-1945*. *Revista Multidisciplinar da unesp*, cariacica, n.4, dez. 2007. Disponível em: < <http://www.unesp.edu.br/revista/revista4/publi-art2.php?codigo=1>> acesso em: 25 mar. 2008.

RUBINO, Silvana. O mapa do Brasil passado. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*., Rio de Janeiro: IPHAN, n. 24, p.97-105, 1996.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. Memória-cidadã: história e patrimônio cultural. *Anais do museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: [s.n.], v.29, 1997.

SANTOS, Reinaldo dos. *As artes plásticas no Brasil: antecedentes portugueses e exóticos*. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1968. 84p. (Coleção brasileira de Ouro).

SANTOS, Mariza Veloso Motta; MADEIRA, Maria Angélica. *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999. 212p.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro, *Tempos de Capanema*. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas e Editora Paz e Terra, 2000.

SILVA, Carla de Castro. *Imagem do mesmo Santo André do século XVIII*. 2008. 1 foto color. Arquivo pessoal.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da (Coord.); *O império luso-brasileiro: 1750-1822*, In.: SERRAO, Joel; MARQUES, A. H. de Oliveira. *Nova história da expansão portuguesa*, Lisboa: Verbo, 1986. v.8.

SOUZA, Wladimir Alves de. (Coord). *Guia dos bens tombados: Minas Gerais*. Belo Horizonte: IEPHA, 1984.

STANGOS, Nikos; CABRAL, Álvaro. *Conceitos da arte moderna: com 123 ilustrações*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000. 306 p.

SUANO, Marlene. *O que é museu*. São Paulo: Brasiliense, 1986. 101p.

TRIGUEIROS, F. dos Santos. *Museus: sua importância na educação do povo*. Rio de Janeiro: [s.n.] 1956. 98p.

VELLOSO, Mônica Pimenta, OLIVEIRA, Lúcia Lippi, GOMES, Ângela Maria Castro. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982. *apud*. ROSA, Josineide. A construção da brasilidade: a política educacional no Governo Vargas 1930-1945. *Revista Multidisciplinar* n. 04 – dez. 2007.

ZAHAR, J. Ed. *Cultura brasileira: tradição / contradição*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. 152p.

ZANINI, Walter, (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v. il.

WIKIPEDIA.ORG. [*mapa de Minas Gerais, Sabará*]. © 2009. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Sabará>, 2008. Sem escala.

ANEXO A - Fotos do Museu do Ouro de 1946 e 2008



FIGURA 38 – Cofre presente no museu desde sua inauguração
Fonte: Arquivo particular de Bruno Galery, 2008.



FIGURA 39 – Sala das bateias
Fonte: Arquivo particular de Bruno Galery, 2008.



FIGURA 40 – Sala das bateias
Fonte: Arquivo particular de Bruno Galery, 2008.



FIGURA 41 – Mesa com Almofariz, ambas do século XVIII
Fonte: Documento cedido pelo Museu do Ouro, 1946.



FIGURA 42 – Sala da recepção
Fonte: Arquivo particular de Bruno Galery, 2008.



FIGURA 43 – Sala dos ingleses
Fonte: Arquivo particular de Bruno Galery, 2008.



FIGURA 44 – Vitrines da sala dos ingleses
Fonte: Arquivo particular de Bruno Galery, 2008.



FIGURA 45 – salão nobre
Fonte: Documento cedido pelo Museu do Ouro, 1946.



FIGURA 46 – Atual salão nobre
Fonte: Arquivo particular de Bruno Galery, 2008.



FIGURA 47 – Sala dos quatros continentes
Fonte: Documento cedido pelo Museu do Ouro, 1946.



FIGURA 48 - Forro dos quatros continentes restaurado em 2004:
a) África b) Ásia c) América d) Europa
Fonte: Arquivo particular de Bruno Galery, 2008.



FIGURA 49 – Sala de São Jorge
Fonte: Arquivo particular de Bruno Galery, 2008.



FIGURA 50 – No segundo pavimento do museu: janela que mostra a estrutura em pau-a-pique
Fonte: Arquivo particular de Bruno Galery, 2008.



FIGURA 51 – Escrivaninha do século XIX e cadeiras da Casa de Câmara e Cadeia e Sabará

Fonte: Documento cedido pelo Museu do Ouro, 1946.



FIGURA 52 – Algumas peças do acervo ficaram em permanente exposição. Como a escrivaninha do século XIX e as cadeiras da Casa de Câmara e Cadeia e Sabará

Fonte: Arquivo particular de Bruno Galery, 2008



FIGURA 53 – Escrivadinha, quadro real e cadeiras da Casa de Câmara e Cadeia e Sabará
Fonte: Documento cedido pelo Museu do Ouro, 1946.

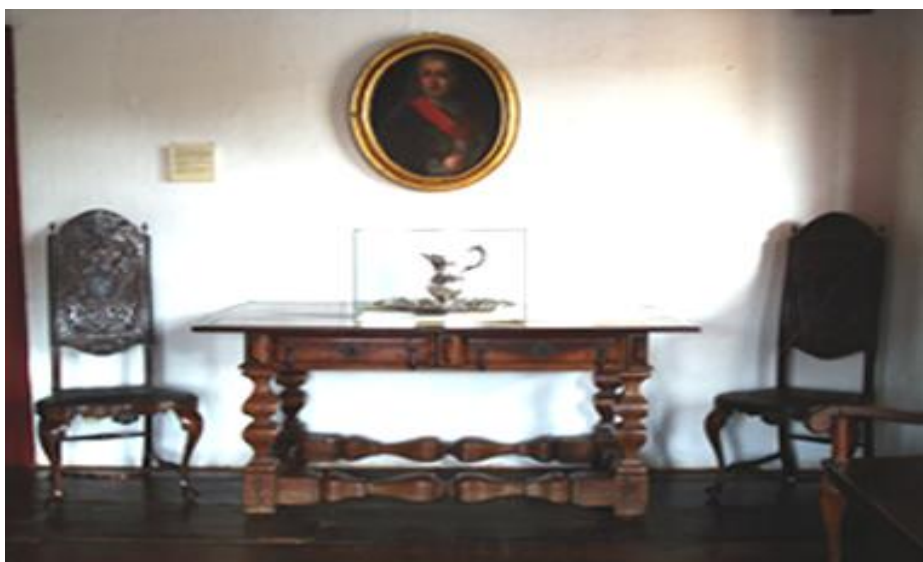


FIGURA 54 – A figura 54 possui a mesma composição, mas com peças diferentes
Fonte: Arquivo particular de Bruno Galery, 2008.



FIGURA 55 – Imagem de Santo André do século XVIII
Fonte: Documento cedido pelo Museu do Ouro, 1946.



FIGURA 56 – Imagem do mesmo Santo André do século XVIII
Fonte: Arquivo particular de Carla de Castro e Silva, 2008.



FIGURA 57 – Oratório, atualmente, guardado na reserva técnica
Fonte: Documentos cedidos pelo Museu do Ouro, 1946.



FIGURA 58 – Algumas destas peças foram roubadas e outras guardadas
Fonte: Documentos cedidos pelo Museu do Ouro, 1946.



FIGURA 59 - Relógio do sol, que fica no pátio do engenho
Fonte: Arquivo particular de Bruno Galery, 2008.



FIGURA 60 – Fachada posterior do Museu do Ouro
Fonte: Arquivo particular de Bruno Galery, 2008.

ANEXO B - Relatórios administrativos do Museu do Ouro de 1945 à 1950