

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
DOUTORADO EM NARRATIVAS, IMAGENS E SOCIABILIDADES**

THAINÁ CASTRO COSTA FIGUEIREDO LOPES

**O COLECIONADOR EM EXPOSIÇÃO: O DISCURSO COLECIONISTA DE ALFREDO  
FERREIRA LAGE NAS EXPOSIÇÕES DE LONGA DURAÇÃO DO MUSEU  
MARIANO PROCÓPIO**

JUIZ DE FORA

2017

THAINÁ CASTRO COSTA FIGUEIREDO LOPES

**O COLECIONADOR EM EXPOSIÇÃO: O DISCURSO COLECIONISTA DE ALFREDO  
FERREIRA LAGE NAS EXPOSIÇÕES DE LONGA DURAÇÃO DO MUSEU  
MARIANO PROCÓPIO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em História, área de  
concentração: Narrativas, Imagens e  
Sociabilidades, da Universidade Federal  
de Juiz de Fora, como requisito parcial  
para obtenção do título de Doutora.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Olender

JUIZ DE FORA

2017

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Castro Costa Figueiredo Lopes, Thainá .

O colecionador em exposição : o discurso colecionista de Alfredo Ferreira Lage nas exposições de longa duração do Museu Mariano Procópio / Thainá Castro Costa Figueiredo Lopes. -- 2017.

228 p. : il.

Orientador: Marcos Olender

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2017.

1. História. 2. Museologia. 3. Coleção. 4. Expografia. 5. Museu Mariano Procópio. I. Olender, Marcos, orient. II. Título.

THAINÁ CASTRO COSTA FIGUEIREDO LOPES

**O COLECIONADOR EM EXPOSIÇÃO: O DISCURSO COLECIONISTA DE ALFREDO  
FERREIRA LAGE NAS EXPOSIÇÕES DE LONGA DURAÇÃO DO MUSEU  
MARIANO PROCÓPIO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em História, área de  
concentração: Narrativas, Imagens e  
Sociabilidades, da Universidade Federal  
de Juiz de Fora, como requisito parcial  
para obtenção do título de Doutora.

**Banca Examinadora**

---

Prof. Dr. Marcos Olender

---

Prof. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo

---

Prof. Dr. Rodrigo Christofolletti

---

Prof. Dr. Mario de Souza Chagas

---

Dra. Letícia Borges Nedel

JUIZ DE FORA

2017

---

Para as pessoas que constroem a Museologia no Brasil

## AGRADECIMENTOS

Considero que escrever uma tese no Brasil na década em que vivemos seja um processo que exige resiliência, e por isso agradeço a todos que colaboraram para que esta pesquisa pudesse ser realizada. Agradeço ao PPGH pelo apoio durante esses anos, especialmente ao meu orientador Marcos Olender com que pude contar com a paciência e dedicação, agradeço ainda a professora Maraliz Christo que tem se dedicado nos últimos anos a publicização das pesquisas do Museu Mariano Procópio e que foi sempre muito generosa no compartilhamento de ideias e materiais. Agradeço a equipe do MMP em atuação: Eduardo, Rosane, Priscila e Sérgio, e também as museólogas aposentadas Nancy Plonczynski, Maria Ângela Camargo e Maria das Graças Almeida pelo carinho com que me acolheram no breve período em que atuei no museu e também pelas entrevistas concedidas. Agradeço aos museólogos que apoiaram meu caminho, Lygia Costa pelas conversas que me apontaram importantes caminhos de pesquisa, Ivan Sá pelo apoio com materiais de pesquisa, e Mário Chagas por tantas orientações ao longo da minha ainda breve carreira. Agradeço aos amigos que me auxiliaram com a pesada logística estar distante do meu local de pesquisa: Bruno Muniz, Ana Paula e Thiago em Juiz de Fora. Priscila Serejo e Pedro Colares no Rio de Janeiro. Agradeço aos colegas e alunos da Coordenadoria Especial de Museologia – UFSC, por terem me apoiado e me auxiliado em tudo quanto foi possível durante minha ausência. A todos os alunos que fazem da minha docência um espaço de aprendizado constante. Por fim, mas não menos importante, agradeço aos meus pais e meu irmão pelo apoio ao longo dos anos e o incentivo ao estudo, agradeço ainda ao meu companheiro Lucas Lopes, que foi um apoio emocional importante nesta trajetória.

Obrigada!

## RESUMO

O presente trabalho se propõe a realizar uma análise expográfica sobre o Museu Mariano Procópio (MMP), localizado na cidade de Juiz de Fora (MG, Brasil), com o recorte temporal definido pelas décadas de 1920 - quando da sua inauguração, até a década de 1980 - quando do seu projeto de revitalização. Para tanto, a pesquisa se ancora a partir das análises historiográficas dos agentes envolvidos e dos processos colecionistas que definiram os circuitos de objetos na instituição, tendo como foco principal o patrono/idealizador e colecionador Alfredo Ferreira Lage. A pesquisa relaciona ainda os processos museográficos empreendidos no MMP as transformações teórico-práticas que aconteciam no campo dos museus no Brasil, refletindo sobre os projetos patrimoniais em disputa e na gestão de acervo da instituição. A discussão sobre acervo e coleção permeia a trajetória dos objetos colecionados em exposição, revelando importantes informações sobre o colecionador. Os discursos embutidos nas diferentes expografias do museu tem como ponto de análise a interpretação da realidade e o diálogo entre os campos da História e da Museologia.

Palavras-chave: Museu, História, Museologia, Coleção, Expografia, Museu Mariano Procópio

## **ABSTRACT**

The present work proposes to carry out an expographic analysis about the Mariano Procópio Museum, with a time frame defined by the decades of 1920 - when it was inaugurated, until 1980 - when the revitalization project occurred. Therefore, the research is based on the historiographical analysis of the agents involved and the collection processes that defined the circuits of objects in the institution, having as its main focus the patron/idealizer and collector Alfredo Ferreira Lage. The research also relates the museographic processes undertaken in the MMP to the theoretical-practical transformations that took place in the field of museums in Brazil, reflecting on the heritage projects in dispute and on the management of the institution's collections. The discussion about the collection permeates the trajectory of the objects collected on exhibition, revealing important information about the collector. The discourses inserted in the different exhibitions of the museum have as their point of analysis the interpretation of reality and the dialogue between the fields of History and Museology.

Keywords: Museum, History, Museology, Collection, Expography, Mariano Procópio Museum.



## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1. Villa Ferreira Lage, s/d. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles ..... 36
- Figura 2. Pavilhão do Brasil, aspecto geral do andar térreo: da esquerda para a direita, bancada com grãos de café, amostras de peles, amostra de carvão de ferro e vitrine com amostras minerais da Província de Minas Gerais. Fotografia extraída do álbum Exposição Universal de Paris: exposição brasileira. Fotógrafo desconhecido. Acervo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. (apud BARBUY, 2002). ..... 38
- Figura 3. Inauguração de monumento a Mariano Procópio, 1912. Sentados: Dona Maria Amália Ferreira Lage e Alfredo Ferreira Lage. De pé, da esquerda para a direita: Gabriel, Roberto e Frederico [filhos do já falecido Frederico Ferreira Lage]. Fonte REVISTA da semana, 1912 ..... 42
- Figura 4. Inauguração do monumento a Mariano Procópio, Juiz de Fora, 1912. Fonte REVISTA da semana, 1912 ..... 43
- Figura 5. Diploma de medalha de ouro conferido à viscondessa de Cavalcanti na Exposição Universal de 1889. Fonte: Coleção Viscondessa de Cavalcanti, acervo MMP ..... 48
- Figura 6. Solenidade do curso de museus no MHN, 1940. Da esquerda para a direita encontram-se: Sentados: Alfredo Ferreira Lage (Diretor do Museu Mariano Procópio), Murilo Braga (Diretor de aperfeiçoamento do DASP e representante do MES), Dr Gustavo Dodt Barroso (Diretor do Museu Histórico Nacional e professor do curso de museus), Prof Edgard de Araújo Romero, Prof. Joaquim Meneses de Oliva, Prof João Anyone Costa. De pé as alunas do curso de museus: Sylvia Maria Cruz de Lemos, Lygia Maria Lobato, Carmen de Jesus Moreira, Marília Lopes da Costa Mariani, Adyr Horta Pimentel Pereira, Maria Zozelia de Castro, Maria Augusta Saraiva, Ondina Caspary, Edyllis Freitas Bokel, Stela Peixoto de Azevedo, Olimieé de Lourdes Machado, Haydée Di Tomaso Bastos, Joanna de Arruda Câmara. Fonte Núcleo de Memória da Museologia/UNIRIO ..... 50
- Figura 7. Salão de Música do Palacete Mariano Procópio, 1915. Fonte Álbum de Juiz de Fora, Albino Esteves ..... 76

Figura 8. Sala de Jantar do Palacete Mariano Procópio, 1915. Fonte: Álbum de Juiz de Fora, Albino Esteves .....	76
Figura 9. Escritório do Palacete Mariano Procópio, 1915. Fonte: Álbum de Juiz de Fora, Albino Esteves .....	77
Figura 10. Inauguração da Galeria Maria Amália em 1922. Detalhe: bustos de princesa Isabel e Conde D'Eu cobertos por pano para a inauguração. Fonte: Arquivo fotográfico/MMP.....	81
Figura 11. Inauguração da Galeria Mária Amália. Na imagem vê-se Alfredo Ferreira Lage entre Cícero Peregrino e Max Fleiuss membros do IHGB que foram paraninfos da cerimônia. Fonte: Revista Fon Fon, 20 de maio de 1922.....	82
Figura 12. Sala Miguel Calmon no Circuito Expográfico do Museu Histórico Nacional década de 1940. Fonte: ABREU (1996) .....	85
Figura 13. Presidente Getulio Vargas em visita a cidade de Juiz de Fora em 1935	94
Figura 14. Fonte: A noite, 1941.....	96
Figura 15. Villa, s/d. Fonte: Arquivo fotográfico MMP .....	99
Figura 16. Leitura Emblemática do Pavimento 1, Período Alfredo Ferreira Lage. Fonte: DAT/MMP (adaptado pela autora) .....	105
Figura 17. Leitura Emblemática do Pavimento 2, Período Alfredo Ferreira Lage. Fonte: DAT/MMP (adaptado pela autora) .....	105
Figura 18. Sala de Entrada da Villa, período Alfredo Ferreira Lage (1914-1944). Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP .....	106
Figura 19. Sala de jantar em 1921 .....	107
Figura 20. Sala de visita período Alfredo Ferreira Lage (1914-1944). Fonte: Arquivo Fotográfico/ MMP.....	108
Figura 21. Escritório no período de Alfredo Ferreira Lage (1944-1944). Fonte: arquivo fotográfico MMP.....	109

Figura 22. Sala D. Pedro II período Alfredo Ferreira Lage (1914-1944). Fonte: Arquivo Fotográfico/ MMP.....	111
Figura 23. Veste da coroação em exposição, 1941. Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP .....	114
Figura 24. Sala D. Pedro II no MHN, década de 1940. Fonte: BARROSO (1951	116
Figura 25. Veste de coroação ao centro da sala D. Pedro II do MMP (1970). Fonte: Panfleto comemorativo do 120º aniversário de Juiz de Fora. Acervo pessoal Eduardo de Paula Machado .....	117
Figura 26. Sala Manto da Princesa, s/d. Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP.....	118
Figura 27. Iluminação por meio de claraboia em sistema Laprade no Museu das colônias de Paris. Fonte: BARROSO (1951) .....	120
Figura 28. Galeria Maria Amália em 1922. Fonte: Arquivo Fotográfico MMP	121
Figura 29. Detalhe da Galeria Maria Amália, 193?. Fonte: Arquivo fotográfico/MMP .....	121
Figura 30. Detalhe da Galeria Maria Amália, 1930/1940. Fonte: Arquivo fotográfico/MMP .....	122
Figura 31. Detalhe da Galeria Maria Amália, 1930/1940. Fonte: Arquivo fotográfico/MMP .....	122
Figura 32. Detalhe da Galeria Maria Amália, 1930-1930. Fonte: Arquivo fotográfico/MM .....	123
Figura 33. Galeria Maria Amália, década de 1940 .....	124
Figura 34. Alfredo Ferreira Lage e Geralda Armond na Galeria Maria AmáliaFonte: Jornal o Cruzeiro, 1944 .....	124
Figura 35. Sala Maria Pardos. Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP.....	125
Figura 36. Autorretrato de Maria Pardos (esquerda). Detalhe de placa inserida no quadro (direita). Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP .....	127

Figura 37. Alfredo Ferreira Lage ao lado do autorretrato de Maria Pardos. Fonte: Arquivo Fotográfico/ MM .....	127
Figura 38. Santana Mestra, módulo Arte Barroca, Mostra do Redescobrimento (2000). Fonte: Catálogo da Exposição Mostra do Redescobrimento AGUILAR, Nelson (org.), Versão Abreviada da Mostra do Redescobrimento – Brasil 500 e mais, SP, Fundação Bienal de São Paulo, Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. ....	128
Figura 39. Sala Batista da Costa, s/d. Fonte: Arquivo Fotográfico/MM .....	130
Figura 40. Sala Duque de Caxias, década de 1940. Fonte: Arquivo Fotográfico/MM .....	133
Figura 41. Alfredo Ferreira Lage e repórter do jornal A Noite em 1934. Fonte: Jornal A Noite, 4 de outubro de 1934 .....	135
Figura 42. Grupo escolar em visita no Museu Histórico Nacional, 1964. Fonte: Revista do Ensino (1964 .....	139
Figura 43. Geralda Armond e Arlete Correa Neto na Galeria Maria Amália, s/d. Fonte: Arquivo Fotográfico/MM .....	156
Figura 44. Sala Juiz de Fora (década de 1960). Fonte: Arquivo Fotográfico/MM....	162
Figura 45. Sala Juiz de Fora, alteração da simetria do fundo, com a retirada dos quadros dos cavaletes e reposicionamento dos mesmos em parede. (década de 1970). Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP .....	163
Figura 46. Sala Juiz de Fora (década de 1960. Fonte: Arquivo Fotográfico/MM	165
Figura 47. Sala Presidente Antônio Carlos (década de 1960). Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP.....	166
Figura 48. Sala Juiz de Fora, detalhe da presença da harpa no canto superior esquerdo, ao fundo vê-se a Sala Presidente Antônio Carlos. Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP.....	167
Figura 49. Sala Viscondessa de Cavalcanti (década de 1960). Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP.....	168

Figura 50. Sala Viscondessa de Cavalcanti, vê-se a Sala Tiradentes ao fundo. Fonte: Arquivo Fotográfico/MM .....	169
Figura 51. Sala Maria Pardos s/d. Fonte: Arquivo Fotográfico/MM .....	170
Figura 52. Sala Maria Pardos s/d. Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP .....	170
Figura 53. Sala Conde de Prados (década de 1960). Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP.....	171
Figura 54. Vitrine-mesa com medalhas, placas e o cachimbo do General Mourão Filho (1979). Fonte: GENERAL Mourão Filho, 1979 .....	175
Figura 55. Quarto de Alfredo Ferreira Lage (década de 1960). Fonte: Arquivo Fotográfico/MM .....	176
Figura 56. Quarto de Alfredo Ferreira Lage (década de 1960). Fonte: Arquivo Fotográfico/MM .....	177
Figura 57. Sala Agassiz (década de 1960/70). Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP ....	178
Figura 58. Sala Agassiz (década de 1960/70). Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP ....	179
Figura 59. Traje de corte da Baronesa de Suruí na Sala Duque de Caxias. Fonte: Arquivo Fotográfico MMP .....	181
Figura 60. Traje da Princesa Isabel. Fonte: Arquivo Digital do Museu Imperia.....	182
Figura 61. Galeria Maria Amália em 1973. Fonte: Jornal O Globo .....	183
Figura 62. Galeria Maria Amália no período de obras para reabertura (1982). Fonte: O Globo, 31-1-1982 .....	195
Figura 63. Plantas Baixas Castelinho em 1982. Fonte: DAT/MM.....	200
Figura 64. Quarto de Alfredo Ferreira Lage. Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP .....	203
Figura 65. Escritório. Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP .....	204
Figura 66. Liteira no Passadiço do MMP. Fonte: Arquivo Fotográfico/ MMP .....	204
Figura 67. Sala D. Pedro II, (198?). Fonte: Arquivo Fotográfico/MM .....	205

Figura 68. Sala D. Pedro II (continuação). Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP	206
Figura 69. Sala D. João V (198?). Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP .....	207
Figura 70. Sala D. João VI. Fonte: Arquivo Fotográfico/ MMP .....	208
Figura 71. Galeria Maria Amália (198?). Fonte: Arquivo Fotográfico/ MMP .....	209
Figura 72. Galeria Maria Amália (198?). Fonte: Arquivo Fotográfico/ MMP .....	210
Figura 73. Exposição de Arte e Artesanato Alemão, organizada por Theodor Heuberger, 1928, Museu Nacional de Belas Artesanato. Fonte: artigo as montagens de exposições de arte: dos salões de Paris ao Moma. Rejane Cintrão.....	211
Figura 74. Sala de Mineralogia. Fonte: Arquivo Fotográfico/MM.....	212
Figura 75. Sala dos vertebrados. Fonte: Arquivo Fotográfico/MM.....	212
Figura 76. Sala dos invertebrados. Fonte: Arquivo Fotográfico/MM.....	213

## LISTA DE SIGLAS

IHGB .....	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
MHN .....	Museu Histórico Nacional
MMP .....	Museu Mariano Procópio
MP .....	Museu Paulista
SPHAN .....	Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional
IPHAN.....	Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional
IBRAM. ....	Instituto Brasileiro de Museus
FNPM .....	Fundação Nacional Pró-Memória

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	16
1.1 Tema e objeto de pesquisa .....	21
1.2 Revisão Bibliográfica da Literatura .....	26
1.3 Estrutura da Tese .....	29
2. CAPÍTULO 1 - O NASCIMENTO DE UMA COLEÇÃO .....	31
2.1 Família Ferreira Lage: uma família de colecionadores .....	34
2.2 - Alfredo Ferreira Lage: o colecionador a partir da rede de sociabilidade .....	45
2.3 - Alfredo Ferreira Lage: o colecionador a partir da afetividade .....	55
3. A IMAGINAÇÃO MUSEAL DE ALFREDO FERREIRA LAGE .....	61
3.1 O Museu Ferreira Lage .....	72
3.2 - O Museu Mariano Procópio: um projeto Museológico .....	79
3.3 A exposição Alfrediana .....	98
4. GERALDA ARMOND E O LEGADO DO MMP .....	137
4.1. Gestão Armond na Museologia Brasileira .....	146
4.2. A Exposição Geraldiana .....	161
5. O MMP NO PROJETO POLÍTICO PARA A CIDADE .....	186
5.1 A exposição revitalizada .....	200
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	216
7. REFERÊNCIAS .....	219



## 1. INTRODUÇÃO

Lembro a primeira vez que estive em um museu, ainda na primeira infância. Tantos objetos em exposição se revelavam ao meu olhar infantil de maneira mágica, a cada sala expositiva descoberta eu esperava que um nobre morador daquele palácio histórico fosse calmamente adentrar o espaço, abrir alguma vitrine e utilizar qualquer um daqueles objetos, como quem vive calmamente dentro de sua própria casa. Para mim havia de fato muita vida acontecendo nas exposições. De museus de arte aos de ciências, as exposições foram se tornando cada vez mais intrigantes, despertando muito da minha curiosidade sobre como aqueles objetos eram apresentados, e o que acontecia com eles quando não estavam dispostos ao olhar. A partir de tais questionamentos decidi cursar Museologia, onde pude compreender não apenas a exposição enquanto processo de extroversão, mas toda a cadeia curatorial a que um objeto é submetido para que um dia, em sua trajetória, seja finalmente exposto. Hoje, com menos romantismo, entendo a Museologia como um campo importante para a construção de narrativas e disputas de memórias. O que se preservou em mim foi o amadurecimento do meu olhar a partir das exposições.

Esta pesquisa parte de um desafio acadêmico que me foi apresentado no âmbito profissional, quando brevemente atuei como Museóloga no Museu Mariano Procópio. Na Museologia, trabalhamos diretamente com informações e “pistas”, vestígios informacionais relacionados a trajetória dos objetos, procurando sempre salvaguardar o potencial informativo desses objetos. Dessa forma, suas histórias e circuitos podem vir à tona mesmo em outros tempos.

Trata-se de manter e preservar testemunhos e materiais de determinada época, que nos sirvam como pontos constantes de partida para reflexão e análise. E preservar tais testemunhos do passado, é substancialmente, dar-lhes condições de continuarem a ser utilizados no presente em toda sua potencialidade. (SUANO, 1986, p. 07)

Desta maneira, na catalogação do acervo me intrigava as lógicas de colecionamento de determinados grupos de objetos, não só por suas tipologias, mas muitas vezes por valores atribuídos por um colecionador primeiro, que de maneira surpreendente fazia com que estas trajetórias sempre terminassem como um conjunto. Tal fato não é exclusivo da coleção de Alfredo Ferreira Lage, tampouco da coleção institucionalizada no Museu Mariano Procópio, uma vez que:

A prática de colecionamento pode ser considerada universal. Em todas as culturas humanas, os indivíduos formam coleções, sejam particulares, sejam coletivas. O ato de colecionar pode ser mesmo pensado como uma operação mental necessária à vida em sociedade, expressando modos de organização, hierarquização de valores, estabelecimento de territórios subjetivos e afetivos. Colecionar, neste sentido, significa estabelecer ordens, prioridades, inclusões, exclusões e está intimamente associado à dinâmica da lembrança e do esquecimento, sem a qual os indivíduos não podem mover-se no espaço social. (ABREU, 2001, p.103)

O Museu Mariano Procópio encontra-se atualmente fechado, sua coleção encontra-se acondicionada em uma Reserva Técnica de 179 m<sup>2</sup> composta por três módulos, onde o acervo é dividido em 16 categorias e 55 subcategorias segundo o Thesaurus para acervos museológicos – metodologia de controle de terminologia da área – adotado pela instituição na década de 2000. Estima-se que o museu possua aproximadamente 50.000 itens, somando todas as categorias de acervo colecionado. (O MUSEU, 2006)

O Museu Mariano Procópio foi criado e se consolidou durante décadas acompanhando concomitantemente os desafios e discussões dos campos ligados ao patrimônio cultural brasileiro, de onde trataremos com destaque o campo dos museus. O próprio conceito de *Museu* precisa ser problematizado ao pensarmos nos anos de existência desta instituição. A história da humanidade é marcada por processos de salvaguarda a partir das disputas sobre memórias e esquecimentos, os museus surgem enquanto instituições memorialísticas apenas para responder a uma demanda sócio-política, segundo SUANO “sempre houve preocupação, por parte dos segmentos mais variados da nossa sociedade, com a compreensão do nosso passado e sua preservação” (1986, p. 07), porém, é imprescindível discutirmos durante esta pesquisa que conceitos de *museu* são aplicados em cada contexto, de maneira que não nos esforcemos em um texto anacrônico.

A partir da criação do Museu Mariano Procópio, e seu desenvolvimento ao longo das décadas, podemos perceber a evolução não só do conceito *museu* como também das práticas museológicas no Brasil, este desenrolar será levado em consideração neste trabalho, e ao longo dos capítulos abordaremos estes percursos, no entanto, é importante esclarecer que o conceito de museu que subsidiará nossas análises será o definido pelo Conselho Internacional de Museus na década de 2000 e ainda em vigor atualmente:

O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, e que realiza pesquisas sobre os testemunhos materiais do homem e de seu meio ambiente, os adquire, conserva, comunica e essencialmente os expõe com fins de estudo, educação e deleite. (ICOM, 2001)

A origem do museu se desenvolve a partir de uma miscelânea que vai acompanhar seu desenvolvimento conceitual ao longo do tempo, onde o caráter simbólico e a materialidade se entrelaçam e tomam forma. Na Antiguidade Grega o termo *mouseion*, - associado ao templo das musas filhas de Zeus com a deusa da Memória, Mnemosine – se configurava como um espaço físico de contemplação e fruição de conhecimento, ligado a arte e a ciência. Já os egípcios da dinastia dos Ptolomeus (séc II a.C) tem em seu *mouseion* de Alexandria um espaço para uma coleção de caráter enciclopédico, uma vez que se organizava como um “dicionário de mitos, um sumário do pensamento filosófico, e um detalhado levantamento sobre todo o conhecimento geográfico de então” (SUANO, 1986, p.11). As experiências museológicas durante a Antiguidade destacam o caráter essencial do colecionamento para a organização social coletiva, uma vez que nos é intrínseco enquanto seres sociais tais impulsos.

Considerado em sua dimensão ordenadora, o colecionismo desponta como um dos fundamentos culturais de mais profundo enraizamento e de mais amplas consequências em toda a trajetória humana. Coletando e, logo, colecionando, nossos ancestrais aprenderam a discernir recursos naturais e a selecionar possibilidades vitais no mundo[...] Coleccionamos para sobreviver e sobrevivemos porque colecionamos. (MARSHALL, 2005, p.14)

Segundo Julião (2006, p. 18) com o auge do colecionismo na Europa, no séc. XV, estimulado pelo Renascimento, há uma considerável difusão de obras de arte pelo Continente, bem como o acesso a objetos exóticos advindos das Américas e Ásia, assim o termo *mouseion* retoma espaço. O colecionamento definido pelas altas camadas da sociedade acumulava objetos como estratégia de poder econômico e sobretudo simbólico, no entanto o movimento enciclopédico que atingirá as formas de se organizar e classificar uma coleção em fins do século XVIII e efetivamente no século XIX denotarão procedimentos metodológicos que mudarão completamente as perspectivas sobre os museus, atribuindo aos mesmos uma tônica discursiva: o caráter científico.

O fim do século XIX conheceu o museu como depósito de objetos exóticos dos despojos coloniais. As expedições científicas às colônias alimentavam os acervos e transformaram os museus em instituições de pesquisa científica. A introdução da pesquisa levou o museu a especializar-se por áreas do saber e a remanejar as coleções, mas o museu ainda era voltado para si mesmo. (GRECCO, 2003, p. 2)

Com a Revolução Francesa e a constituição de um novo modelo político, os museus ganham um caráter patrimonial de salvaguarda que está diretamente relacionado ao conceito de *nação*. O surgimento dos museus nacionais, no século XVIII, embasados pelo discurso de um acesso público as instituições, visavam não só a proteção de um patrimônio ligado à nação, mas também a construção e preservação de um determinado discurso histórico, substanciado pelos testemunhos materiais, o acervo.

As primeiras experiências museológicas de que se tem registro no Brasil datam do século XVII, e podemos creditar ao processo de colonização a predominância de modelos de colecionamento de história natural no Brasil prioritariamente até o século XIX, quando estes passaram a dividir espaço com os museus de caráter histórico. O panorama museológico brasileiro no início do século XX se espelha no modelo europeu ao abraçar os discursos nacionalistas na construção dos museus históricos, principalmente no que diz respeito aos objetos colecionados e a forma como estes eram apresentados ao público, buscando cada vez mais alcançar um modelo expositivo pedagógico.

A década de 1920 no Brasil, cumpriu importante papel nas discussões e construções do que seria a *nação*. A consolidação da República revelava a disputa da criação histórica da memória e das tradições nacionais embrenhada por diferentes projetos modernistas em disputa.

Abriu-se, assim, a década de 20 com uma intensa mobilização do que Eric Hobsbawm chamou de “minorité agissante”. Mario de Andrade, Oliveira Vianna, Monteiro Lobato, Tristão de Ataíde, Lima Barreto, dentre outros, estavam comprometidos com a tarefa de “criar a nação”, forjar a identidade nacional e construir um Brasil moderno. Filiada a diversas concepções de modernidade – à do modelo universalista da Belle Époque em crise, ou à vanguardista, de adesão aos valores urbano-industriais, ou ainda, à tradicionalista, seguidora dos “sólidos” princípios da natureza e do ruralismo – essa intelectualidade partilhava a crença de que a construção de uma sociedade moderna dependia de um projeto de (re)construção da nação brasileira. (MOTTA, 1992, p.04)

É neste contexto que o Museu Mariano Procópio é inaugurado. Localizado na cidade de Juiz de Fora (MG, Brasil), o museu é idealizado por um colecionador:

Alfredo Ferreira Lage. A construção histórica que o abriga é idealizada em 1861 para receber o Imperador do Brasil e sua família, com quem a Família Lage mantinha relação. Alfredo Ferreira Lage perde seu pai na infância e é criado pela mãe na Europa, onde começa a colecionar. Já adulto e de volta ao Brasil o colecionador utiliza o casarão histórico da família para salvaguardar sua coleção pessoal, que trazia em si seus discursos mais íntimos: as coleções da infância, a memória do pai, o ideal político monarquista e a idéia de modernidade. Em 1921 o museu é inaugurado e em 1936 doado ao município mineiro, tendo seu colecionador patrono como diretor vitalício. Com a morte de Alfredo Ferreira Lage em 1944 o museu passa a sofrer bruscas mudanças discursivas no que diz respeito a composição de seu acervo e sua museografia.

Neste trabalho nos interessa analisar a trajetória de Alfredo Ferreira Lage enquanto colecionador a partir da formação de sua coleção, bem como dialogar a partir de duas categorias conceituais diretamente relacionadas a trajetória dos objetos, sendo elas a *coleção* e o *acervo*. Analisar uma coleção é de maneira indireta analisar seu colecionador, uma vez que a lógica de seleção; organização e até mesmo do descarte é estipulada a partir do indivíduo. A coleção é uma representação de seu colecionador, e este encontra o mundo organizado em cada um de seus objetos, segundo Walter Benjamin (2006, p.241):

[...] organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana. Este arranjo está para o ordenamento e a esquematização comum das coisas mais ou menos como a ordem num dicionário está para uma ordem natural.

Neste caso em específico temos dois colecionadores na trajetória da coleção, Alfredo Ferreira Lage e o Museu Mariano Procópio, o indivíduo e a instituição. Por compreendermos que uma coleção monumental, como a que compõe o acervo do Museu Mariano Procópio, desenrolaria uma série infindável de análises e narrativas, baseamos nosso recorte a partir da expografia da instituição. Portanto, nossas leituras sobre a coleção e o acervo serão calcadas nos processos expográficos e na trajetória dos objetos em exposição, refletindo sobre os discursos e significados embutidos nos conjuntos de peças. É importante destacar que a opção de analisar os colecionadores a partir da coleção, neste caso, se mostra como a única maneira

necessária de minimamente expor Alfredo Ferreira Lage a partir de um discurso colecionista. Para além da prática desenvolvida e que deu origem à instituição, não temos conhecimento de documentos onde Alfreda tenha se posicionado diretamente como colecionador, senão os recibos e demais documentos de gestão de objetos. Ao contrário de outros célebres colecionadores de seu tempo, Alfredo Ferreira Lage não possui biografia ou escritos memorialísticos.

## 1.1 Tema e objeto de pesquisa

Este trabalho se organiza a partir da análise da exposição de inauguração do Museu Mariano Procópio em 1921, assim como a exposição de sua reabertura em 1983 sob a perspectiva do colecionismo de seu fundador Alfredo Ferreira Lage e do desenvolvimento de sua coleção.

O Museu Mariano Procópio foi fundado por Alfredo Ferreira Lage na década de 1920, porém não podemos abordar o colecionador invisibilizando uma influência primordial, seu pai Mariano Procópio. Filho de Mariano José Ferreira Armond e D. Maria José de Sant'Ana – baronesa de Sant'Ana – nasceu em Barbacena (MG), aos 23 de junho de 1821 e faleceu aos 14 de fevereiro de 1972. “Homem de ação, seu dinamismo corria rumo ao futuro e rivalizava com Irineu Evagelista de Souza, Barão de Mauá” (ARMOND, 1944). Sua fortuna era herança de família e oriunda da cafeicultura. Mariano ampliou seu leque de atividades investindo em comércio, aquisição de terrenos e imóveis. Em visita aos Estados Unidos conheceu o processo de produção da estrada macadamizada. Apresentou o projeto a D. Pedro II conseguindo aprovação e estabelecendo sua companhia União e Indústria, na região.

Alfredo Ferreira Lage nasceu em Juiz de Fora (MG) na Chácara de seus pais – hoje museu – em 10 de janeiro de 1865, faleceu no Rio de Janeiro em 27 de janeiro de 1944. Com a prematura morte do pai, foi educado por sua mãe na Europa junto com o irmão Frederico. Diplomado pela Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, foi um importante colecionador brasileiro, além de ter tido expressiva atuação no jornalismo, comércio e fotografia.

Segundo Geralda Armond (1944) o colecionismo de Alfredo teve início ainda na infância, tendo sido sua primeira coleção um conjunto de minerais. Pela formação

eclética do acervo, podemos concluir que Alfredo cresceu sem limitar-se a apenas uma categoria de objetos, formando assim uma coleção diversificada, que quando exposta remetia aos conhecidos “gabinetes de curiosidades”, referenciados pelas museografias europeias, e citado por alguns estudiosos como os precursores dos museus modernos.

O museu idealizado por Alfredo Ferreira Lage, foi inaugurado em 23 de junho de 1921. O colecionador construiu um prédio para abrigar a exposição, porém na data de inauguração o prédio conhecido como *Anexo* ainda não estava pronto, sendo a exposição restrita ao palacete, com destaque para as acomodações utilizadas por D. Pedro II em visita à chácara outrora. Após sua inauguração Alfredo Ferreira Lage continuou expandindo suas coleções, através de doações de amigos e familiares, e por compras, principalmente em leilões. A aquisição das peças refletia um princípio importante impresso à sua coleção, sua rede de sociabilidade.

É importante posicionarmos Alfredo Ferreira Lage como o agente social principal: o colecionador. Desta maneira, entendemos que o significado da coleção é atribuído por ele, e por isso ela o representa integralmente. Ao retirar de um objeto o seu valor utilitário e agregar um valor simbólico o colecionador institui um caráter de excepcionalidade, porém o valor simbólico atribuído a um objeto inicial pode se estender por categorizações ou semelhanças. Neste sentido, podemos entender os objetos de coleção como uma representação de seus colecionadores, uma vez que estes lhe atribuem valores e ressignificações, reordenando seu próprio mundo:

A posse jamais é a de um utensílio, pois este me devolve ao mundo, é sempre a de um objeto abstraído de sua função e relacionado ao indivíduo. Neste nível todos os objetos possuídos participam da mesma *abstração* e remetem uns aos outros na medida em que somente remetem ao indivíduo. Constituem-se pois em sistema graças ao qual o indivíduo tenta reconstituir um mundo, uma totalidade privada. (BAUDRILLARD, 2004, p.94)

A estes objetos colecionados e musealizados conferimos caráter excepcional e o analisamos sob a ótica dos patrimônios culturais. Segundo Gonçalves (2007) a noção de patrimônios culturais pode ser entendida como elementos mediadores entre domínios simbolicamente construídos. Por isso a relação entre objeto e colecionador fica bem definida, uma vez que o objeto se torna um mediador simbólico entre o real e o imaginário, sendo constituído para representar a identidade de seu possuidor, concretizando assim a coleção como um suporte de

memória.

Essa categoria de objetos não apresenta assim fronteiras classificatórias muito definidas, sendo ao mesmo tempo objetos e sujeitos, materiais e imateriais, naturais e culturais, sagrados e profanos, divinos e humanos, masculinos e femininos etc. Nas análises dos modernos discursos do patrimônio cultural, a ênfase tem sido seu caráter “construído” ou “inventado”. Cada nação, grupo, família, enfim cada instituição construiria no presente o seu patrimônio, com o propósito de articular e expressar sua identidade e sua memória. (GONÇALVES, 2007, 18-19)

Os objetos de coleção fazem parte de sistemas simbólicos desde sua produção industrial ou artesanal até sua retirada de circulação. Desta maneira, a funcionalidade inicial e a atribuição de valor excepcional são essenciais para justificar sua existência em termos sociais, sendo relevante analisar sua produção e o contexto de criação; sua utilidade e inserção social; e até mesmo o desuso do objeto (quando tal fato se dá). Os colecionadores dedicam aos objetos devoção e excepcionalidade, enquanto os objetos se tornam intermediários de suas relações com o mundo, uma vez que “a coleção exprime o *amor* pelo *absoluto*. Implica que o homem se apropria de uma parte do mundo para dominá-la inteiramente” (MOLES, 1981, p.139). Uma vez constituídas as coleções adquirem caráter de preciosidade por seus colecionadores, e ganham cuidado físico em relação a sua acumulação e armazenamento, e tem grande importância sua exposição ao olhar:

Uma coleção, isto é, qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporariamente ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e exposto ao olhar do público. (POMIAN, 1984, p. 53)

Corroborando com a ideia de que a coleção representa o próprio indivíduo que a constitui e com o pensamento de Ginzburg em *O fio e os Rastros: Verdadeiro, Falso e Fictício* (2007), podemos ponderar que esse conjunto de objetos considerados excepcionais também se trata do rastro, do vestígio, que possibilita a relação do colecionador e dos espectadores com a representação de mundo ali descrita. É permitido ainda considerar a coleção como um labirinto de histórias a serem investigadas, lembrando “que o passado nos é acessível apenas de modo indireto, mediado” (GINZBURG, 2007, p.37), e que os objetos colecionados e toda a documentação a respeito serão os mediadores desse processo.

A presença do colecionador é percebida com interminável constância através de seus objetos. Uma vez que os museus são entendidos como aparelhos de estado



podemos concluir que eles são possuidores e construtores também de discursos. A partir disto contextualizamos o Museu Mariano Procópio segundo sua criação, que se deu a partir de uma coleção, tornando-se o primeiro museu particular do estado de Minas Gerais. Vemos, portanto, em sua constituição o discurso do próprio Alfredo enquanto colecionador. O olhar do colecionador era amplo segundo as categorias de objetos selecionados, no entanto seu discurso era uniforme, transparecendo algumas linhas principais: A família Ferreira Lage (rememoração de sua própria história – com destaque a figura do pai); e o discurso político, de vertente monarquista, com destaque para a glorificação da família imperial. Destacamos neste momento o fascínio de Alfredo Ferreira Lage por objetos pertencentes a família Imperial – comprados por ele em vários leilões durante o início da República.

Após a morte de Alfredo Ferreira Lage em 1944 o museu foi dirigido por sua prima, Geralda Armond, que contribuiu avidamente com o aumento da coleção, além de se tornar importante elo na inserção do discurso do Museu como representação da cidade de Juiz de Fora, o que organiza outros discursos políticos no espaço. Após seu falecimento houve uma sucessão de diretores. Deste período destacamos seu sucessor imediato, o Sr. José Tostes de Alvarenga Filho, e o ano de 1983, onde após 03 (três) anos de fechamento o museu reabre com uma nova exposição.

A década de oitenta foi marcada por profundas transformações na sociedade brasileira. No plano econômico, a crise do modelo de crescimento baseado no financiamento externo ou estatal levou a elevadas taxas de inflação e uma crise profunda do Estado. Se na economia a grande dívida externa, o excesso de intervenção estatal na economia, a crise fiscal e a inflação fizeram muitos acreditarem tratar-se de uma *década perdida*, na política vivia-se um momento de efervescência de ideias e engajamento dos movimentos sociais. Foi o período da retomada das grandes manifestações. O fim do ciclo de resistência ao governo ditatorial no poder desde 1964.

Devido à crise vivida no país no início da década de oitenta, houve uma grande desilusão com a tecnologia que no desenvolvimentismo dos anos de 1950 e 1960 se apresentava como a redentora de todos os problemas do país e a alavanca que o levaria ao progresso pleno. (FONSECA, 1997, p.177)

Foi diante desse cenário que se iniciou a ascensão de Aloísio Magalhães na política cultural do Ministério de Educação e Cultura, mais precisamente em 1979 quando, com o apoio do ministro Portella e do general Golberi do Couto e Silva, foi

nomeado diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Nos anos anteriores, o IPHAN vinha sendo duramente criticado pela sua prática de dar ênfase em políticas de preservação que privilegiavam os monumentos de “pedra e cal”. Essa atitude tornava problemática uma identificação da sociedade mais abrangente com o patrimônio, pois elegia como código cultural para toda a nação aquele que pertencia a uma pequena classe privilegiada, estreitamente relacionada com as esferas de poder. Era necessário não somente modernizar a administração dos bens tombados, como também ampliar a concepção de patrimônio cultural nacional, incluindo nela as manifestações culturais mais recentes. (FONSECA, 1997, p.184)

Em 1979 houve uma grande reestruturação das instituições responsáveis pela preservação dos bens culturais. Os museus brasileiros passavam por um longo período de crise institucional. O orçamento destinado às instituições museais mal possibilitava a manutenção de funções vitais como conservação, manutenção e divulgação do patrimônio sob suas guardas. Tais instituições, na visão do Programa Nacional de Museus, precisavam de grandes transformações que ia desde seu reaparelhamento, reorganização espacial, implementação de uma política de aquisição oficial e adequada a sua realidade, a uma mudança da concepção de história e memória há muito combatidas. Para os agentes sociais do Estado as instituições museológicas precisavam ser *revitalizadas*. Não se tratava apenas de restaurar o museu, restabelecer sua estrutura e reparar seu edifício e entorno. O museu precisava de vida nova, ressurgir. Era necessário mudar não somente a sua estrutura, mas as suas formas de colecionar e exibir suas coleções.

O Museu Mariano Procópio foi doado por Alfredo Ferreira Lage a cidade de Juiz de Fora em 1936, porém podemos observar que desde sua inauguração a instituição buscou acompanhar metodologicamente os grandes Museus Nacionais, tanto na museografia adotada inicialmente, quanto nas práticas preservacionistas, e em 1983 no novo discurso expográfico, se inserindo nacionalmente diante dos processos de Revitalização sob os quais os principais museus nacionais viviam naquele período.

Sob a orientação da museóloga Theresinha de Moraes Sarmiento o Museu Mariano Procópio ganha um discurso pedagógico em uma exposição desenvolvida em circuitos. Podemos destacar nesta nova museografia a complexidade de remontar os cômodos da “Villa” interpretando-a como museu-casa e ao mesmo

tempo desenvolver o prédio “Anexo” em circuitos temáticos. Com as obras para a reabertura do museu o prédio ganhou um segundo andar tendo então toda sua configuração espacial repensada. Inaugurou então em 1983 duas exposições complementares, além de espaços de acondicionamento para as categorias do acervo, com destaque para o embrião do que se tornaria futuramente a Reserva Técnica.

Interessa-nos pensar o Museu Mariano Procópio a partir da formação e desenvolvimento da coleção de Alfredo Ferreira Lage, posicionando-o socialmente como o colecionador, e sendo representado por seus objetos em um contexto social. Vale ressaltar que a institucionalização da coleção e a criação de um lugar de memória para salvaguardá-la é fator essencial para analisarmos os circuitos dos objetos e a resignificação dos mesmos diante de sua musealização. A busca pela completude da coleção é ainda um fator importante ao analisarmos o colecionador e a instituição, e por fim o discurso onde todas estas fases se convergem: a exposição.

## **1.2 Revisão Bibliográfica da Literatura**

Para compreender a trajetória de Alfredo Ferreira Lage e do Museu Mariano Procópio, fizemos uma revisão sobre os trabalhos já publicados sobre ambos. É importante destacar que um museu detentor de tão excepcional acervo acabou parcialmente invisibilizado em relação a sua memória ao longo dos anos, no entanto na última década há um visível esforço da Universidade Federal de Juiz de Fora, através do departamento de história, em pesquisar, publicar, difundir e principalmente disponibilizar os escritos. Não podemos negar que muitos pesquisadores utilizaram o acervo do museu ao longo da história do museu, porém o retorno de tais estudos é relativamente pequeno para a instituição. Há produção interna sobre o acervo e a memória institucional, porém em quantidade reduzida, fato que se deve principalmente ao limitado número de funcionários no Museu Mariano Procópio.

Das monografias, dissertações e teses produzidas sobre o Museu Mariano Procópio temos uma prevalência daquelas oriundas dos cursos de história, artes e turismo, onde podemos destacar as seguintes pesquisas:

A dissertação “Pintura Brasileira no século XIX: Museu Mariano Procópio”, datada da década de 1990, de autoria da historiadora Vanda Arantes Vale (1995) objetiva analisar as pinturas históricas do museu em paralelo com o ensino de arte no Brasil, traz importantes reflexões e análises sobre quadros importantes da história do MMP. Também sobre pintura histórica, temos a tese da também historiadora Maraliz Christo, datada da década de 2000 a pesquisa levantou questões importantes sobre a icônica obra pertencente a pinacoteca do museu, o quadro “Tiradentes Supliciado”. Os trabalhos recentes acerca das pinturas históricas da instituição demonstram a profusão de olhares sobre sua Pinacoteca, onde podemos destacar a dissertação da pesquisadora Valéria Mendes Fasolato (2014), que aborda em sua produção o significativo trabalho da pintora Maria Pardos. Temos ainda a dissertação da pesquisadora Angelita Ferrari (2010), que se debruça sobre as pinturas em miniatura da Viscondessa de Cavalcanti, colecionadora essencial na formação do acervo da instituição e uma grande influência sobre Alfredo Ferreira Lage.

Encontram-se na instituição monografias produzidas pela equipe técnica da instituição sobre suas áreas de atuação. A bióloga Maria Salete Ferreira Figueira produziu além de uma monografia sobre a trajetória do acervo de história natural da instituição (2004), artigos sobre coleções específicas, sempre ligadas a história natural. A museóloga conservadora Nancy Plonczynski produziu monografia, livro e dissertação sobre a preservação do acervo histórico (2005 - 2012). A historiadora Rita de Cássia Procópio produziu monografia sobre a trajetória do arquivo histórico da instituição (2002). E como produção recente, temos os trabalhos da historiadora Rosane Carmanini Ferraz, responsável pelo arquivo fotográfico da instituição, que tem produzido desde 2010 artigos sobre o setor, sua trajetória e especificidades, além de tese de doutorado (2016) sobre a formação da coleção de fotografias oitocentistas.

Sobre o colecionismo de Alfredo Ferreira Lage temos a dissertação do historiador Rogério Pinto (2008) que analisa a temática a partir das redes de sociabilidade na formação da coleção. Além da recente pesquisa de dissertação da pesquisadora Clara Friesz (2015) sobre os fardões do Imperador D. Pedro II, analisando a coleção a partir da trajetória dos objetos. Ainda no âmbito da análise da coleção de indumentária, temos a pesquisa de Andrea Lomeu Portela intitulada *Trajéorias sociais das roupas do museu Mariano Procópio: tramas e afetos*, que traz

um novo olhar sobre a coleção de indumentária histórica do MMP, atualizando referências e contribuindo com análises importantes sobre a antropologia destes objetos.

A produção da historiadora Carina Martins Costa conta com artigos, dissertação (2005) e tese (2011) sobre as práticas educativas da instituição, analisadas segundo sua historicidade, bem como o papel de Geralda Armond na manutenção do legado de Alfredo Ferreira Lage.

A instituição possui ainda uma publicação, que compõe uma coleção sobre museus, patrocinada pelo Banco Safra, onde estão disponíveis dados técnicos sobre o acervo, bem como informações históricas sobre a família Ferreira Lage, a construção da casa e do parque onde o museu está localizado, além de fotografias de peças representativas do acervo de acordo com os ambientes expográficos.

É importante destacar o visível crescimento de pesquisas sobre a instituição e o acervo, além de uma clara preocupação da gestão do museu com a memória institucional, onde podemos destacar o diálogo entre o museu e a Universidade Federal de Juiz de Fora com a criação dos anais do Museu Mariano Procópio, e o esforço em promover exposições temporárias em parceria com outras instituições, o que tem gerado visibilidade para a instituição – uma vez que o museu encontra-se fechado a visitação desde 2008.

O acesso de pesquisadores ao acervo e documentos do Museu Mariano Procópio é permitido, porém consideravelmente complicado, o que nos parece ser principalmente por conta da reduzida equipe. Por este motivo, tivemos acesso a um material limitado de fotos e poucos documentos disponibilizados a consulta no local, o que se mostrou insuficiente para as análises pretendidas. Para tanto, as fontes documentais consultadas se deram a partir de outras instituições, das quais podemos destacar o Museu Histórico Nacional, a Escola de Museologia da UNIRIO, a Biblioteca Nacional, o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, o Arquivo Geral do IPHAN e entrevistas.

Além da revisão bibliográfica e a consulta de fontes, desenvolvemos uma ficha de análise baseada em metodologia de classificação de documentação museológica concatenando as categorias informacionais com o conteúdo histórico. Tal ferramenta possibilitou a organização dos conceitos basilares e a visualização técnica dos aspectos museográficos empreendidos na instituição ao longo do tempo, de maneira que fosse possível perceber através dos objetos e de sua organização

nos espaços alguns critérios e princípios estipulados pelo Colecionador.

É importante ressaltar que a análise das fontes e bibliografias se deu no intuito de desenvolver uma reflexão da exposição enquanto documento, para tanto, utilizamos como recursos não só os textos expositivos, mas a cenografia produzida, a relação da historiografia do período e dos agentes envolvidos na elaboração da exposição, os circuitos, as formas de expor, e por fim, os processos de gestão de acervo que atravessam a exposição.

### **1.3 Estrutura da Tese**

Objetivamente pretendemos analisar os discursos e construções dos processos expográficos nas exposições de longa duração do Museu Mariano Procópio. Especificamente, nos interessa compreender como o Museu enquanto instituição se organizou a partir do colecionador, Alfredo Ferreira Lage, e como o discurso deste permaneceu (ou não) evidente na Museografia da instituição. É também objetivo desta pesquisa investigar a formação; constituição e expansão do acervo da instituição, a fim de propor uma reflexão direta de Alfredo Ferreira Lage enquanto colecionador e seu tempo, assim como localizar o Museu Mariano Procópio com as diversas museologias exercidas ao longo das décadas no Brasil.

O primeiro capítulo visa apresentar Alfredo Ferreira Lage contextualizando-o em seu tempo, refletindo sobre as influências político-sociais as quais o indivíduo é submetido. Neste sentido, nos interessa entender a formação desta coleção particular a partir da rede de sociabilidade em que o colecionador está inserido, bem como os discursos culturais que deflagram processos de seleção e aquisição de peças. É essencial neste momento compreender os traços colecionistas presentes não só na classe social em que estava inserido, mas em suas memórias afetivas, e nos estímulos dados por amigos e familiares. Independente dos motivos que levaram Alfredo a colecionar, se faz imprescindível localizá-lo enquanto colecionador, procurando observar suas predileções, fetiches e construções a partir dos conjuntos de seus objetos.

No segundo capítulo nos propomos a compreender os caminhos que levam uma coleção particular ao espaço público, e mais efetivamente a constituição de um museu. A coleção de Alfredo é, sem dúvidas, muito particular e cheia de traços

afetivos estipulados pelo colecionador, no entanto, a figura do colecionador como gestor atribui a estes objetos novas configurações quando da abertura do museu. Nosso intuito é perceber como a figura do colecionador enquanto gestor é refletida na expografia das peças. Analisaremos os objetos e os espaços a partir da perspectiva de interpretação da realidade e dos discursos históricos construídos. Neste capítulo objetivamos ainda localizar o museu em relação aos processos patrimoniais e históricos brasileiros daquele momento.

O terceiro capítulo pretende compreender como o projeto de memória e museologia construídos no Museu Mariano Procópio se desenvolveram expograficamente após a morte de seu colecionador/idealizador Alfredo Ferreira Lage. Para tanto, as novas configurações do Museu Mariano Procópio junto a cidade e a Museologia brasileira do período podem ser vistos nos processos museográficos adotados pela instituição. O desenvolvimento do campo dos museus e da Museologia nestas décadas e a gestão Geralda Armond trazem novas perspectivas à instituição, a inserção de discussões e eventos do campo da educação patrimonial são refletidos em novos processos de gestão e manutenção de acervo. Neste momento questionamos as práticas de aquisição e descarte de acervo, e a identidade colecionadora do museu enquanto instituição ganha novas proporções.

O quarto e último capítulo tem como objetivo analisar o processo que aqui chamaremos de *revitalização* do Museu Mariano Procópio, com a idealização de uma nova expografia, calcada em discursos museológicos efervescentes na América Latina nas décadas de 1970 e 1980. Interessa-nos compreender como se dá essa construção expografica a partir dos contextos político-sociais que envolviam a instituição no período, bem como os impactos gerados pela reformulação não só de suportes expositivos, mas de discursos e narrativas.

O objetivo desta pesquisa como um todo é propor uma análise teórica concatenando elementos técnicos que dialogue com os campos da Museologia e da História sobre as expografias do Museu Mariano Procópio ao longo dos anos. Não temos a pretensão de analisar a atual conjuntura da instituição, e sabemos que esta pesquisa não abarca todos os processos expográficos realizados por este museu, no entanto, julgamos que estas análises poderão colaborar com os esforços de vários pesquisadores e profissionais ligados ao MMP no âmbito da memória dos procedimentos e políticas institucionais, bem como pode contribuir para as análises do campo dos museus no Brasil, propondo um breve apanhado não só da teoria

museológica brasileira, mas das influências de movimentos internacionais sobre nossos museus, como é o caso específico do MMP.

## 2. CAPÍTULO 1 - O NASCIMENTO DE UMA COLEÇÃO

Nada *fala* melhor do indivíduo / colecionador que a sua coleção, assim como tudo pode ficar oculto na coleção [...] Como se pairasse uma camada não-acústica sobre os objetos colecionados, signos sem significantes. Esta é a ilusão, o jogo da coleção. Considera que revela ao *velar* objetos, silencia ao falar pelos objetos. Nesta esteira ilusória do *sagrado* e do *segredo*, *chega-se ao museu, ouve-se o museu*. (CASTRO, 2009, p.08)

Ao falarmos de coleção pressupomos uma relação direta entre homem e objeto, a partir disto circuitos e trajetórias se desenvolverão. Porém, para analisarmos uma coleção é necessário compreender como ela se forma, o que transforma objetos cotidianos em objetos de coleção. Traremos em breve o conceito de coleção que guiará nosso percurso, porém antes de qualquer análise nos interessa refletir que uma coleção, segundo Pomian (1984, p. 53), é antes de qualquer coisa um conjunto de objetos, sejam estes de ordem natural ou artificial. Para tanto, a trajetória deles tem como total relevância o seu nascimento prático: a criação do objeto. Segundo Moles (1972), o objeto tem uma característica passiva, mas ao mesmo tempo fabricada:

O objeto, em nossa civilização, é quase nada, natural. Não se falará de uma pedra, de uma rã ou de uma árvore como objetos, antes, porém como de coisas. A pedra só se tornará objeto quando promovida ao posto de peso para papéis (MOLES, 1972, p.15).

O homem, enquanto ser social se relaciona com o mundo a partir de representações materiais: objetos. O nascimento de objetos em uma sociedade pressupõe duas questões: o uso e o significado, e ambas se justificam a partir das interações e trocas sociais entre os indivíduos, sem estes movimentos há um



esvaziamento impossibilitando que o objeto exista, reduzindo-o a condição de “coisa”. Porém, as coisas, transformadas ou não em objetos, podem ser analisadas a partir do que Appadurai (1991) vai chamar de vida social, ou seja, a partir de “suas formas, usos e trajetórias” (1991, p. 17). Podemos afirmar, portanto, que a existência de objetos em uma sociedade é uma prerrogativa da ação humana, uma vez que mesmo que tratemos de objetos que nascem “naturalmente” - como é o caso da pedra – este só poderia ser lido como objeto a partir de seu uso, e não necessariamente de sua constituição física.

Para Moles (1972), os objetos são criados e difundidos com um valor de uso determinado, e isto constitui o nascimento, porém, durante seu ciclo de vida, seu significado ou funcionalidade podem ser modificados, fazendo com que o objeto adquira novas formas de uso. O autor toma como mostra da análise o caso de um objeto em específico, a geladeira, que é criada para conservar alimentos em um ambiente fechado e se torna, para o homem moderno, por exemplo, espaço para bilhetes e lembretes do cotidiano. Esta anedota nos permite de forma clara e direta perceber essas modificações e extensões dos valores de uso dos objetos.

Para Baudrillard (1968), o nascimento dos objetos não configura somente uma extensão funcional de significados, mas a materialização de um sistema ideológico onde eles são formas de representação cultural do indivíduo na sociedade. O objeto é signo e, como tal, se configura como uma representação social que se modifica com a evolução da cultura, difundida pelos meios de comunicação de massa, uma vez que transcende a materialidade, e se perpetua como traço cultural. Ou seja, para o autor os objetos podem ser entendidos segundo duas vertentes basilares: instrumento funcional com valor de uso, ou signo. No primeiro, o objeto nasce funcional e, por isso, durante sua vida útil pode adquirir novas formas de uso de acordo com as necessidades ou interesse dos indivíduos que os manipulem. No segundo, a funcionalidade dá espaço à representação, um objeto pode nascer como signo, ou se tornar um de acordo com a vontade do indivíduo que o possui (BRAUDRILLARD, 1988).

Se analisarmos os objetos a partir da perspectiva de Appadurai (1991) considerando uma vida social aos mesmos, conseguiremos compreender que estes nascimentos dos quais nos falamos Baudrillard (1968) e Moles (1972) se configuram como o início de uma trajetória, o que chamaremos nesta pesquisa de ponto de partida dos circuitos dos objetos. Apenas compreendendo que o nascimento do

objeto é uma ação do homem é que podemos contextualizar a formação da coleção como um ponto a ser analisado neste circuito. Ora, um objeto criado traz em si conotações de uso e significado, porém é a atribuição de sentido do colecionador que permite que este adentre o espaço da coleção, sendo, portanto, ressignificado. Toda coleção é uma ressignificação em si.

O colecionismo está atrelado à necessidade do indivíduo de se posicionar socialmente através dos objetos como suportes de memória, traçando sua relação entre o grupo e entre presente e passado, sempre de forma indireta.

A memória é, em suma, o que permite a um ser vivo remontar no tempo, relacionar-se, sempre mantendo-se no presente, com o passado: conforme os casos, exclusivamente com seu passado, com o da espécie, com o dos outros indivíduos. No entanto, esta subida no tempo permanece sujeita a limitações muito restritivas. É sempre indireta; com efeito, entre o presente e o passado interpõem-se sinais e vestígios mediante os quais – e só deste modo – se pode compreender o passado; trata-se de recordações, imagens, relíquias. É sempre imperfeita, porque o passado não pode, em circunstância alguma, ser simplesmente restituído na íntegra, e toda a reconstrução é sempre marcada pela dúvida (POMIAN, 1984, p. 508).

As coleções são constituídas a partir da relação entre indivíduos e objetos permeados por um universo de significados e representações, porém de modo prático, utilizaremos como conceito norteador a análise do filósofo e historiador Krzysztof Pomian, que define uma coleção como:

[...] qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantido temporariamente ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e exposto ao olhar. (POMIAN, 1984, p.53)

Uma vez que compreendemos que uma coleção existe socialmente para fins de representação se torna imprescindível que a análise dela parta de quem lhe atribui sentido: o colecionador. Ou seja, é impossível que exista uma coleção sem um colecionador, uma vez que a prerrogativa de criação dela se configura em atribuir sentido ao que antes era apenas conjunto de objetos. O nascimento e a existência da coleção vão justificar não só a existência de um colecionador, mas também configurará sua ligação com o mundo. De acordo com Baudrillard (2004), ao retirar de um objeto o seu valor utilitário e agregar um valor simbólico, o colecionador institui um caráter de excepcionalidade; porém, segundo Ribeiro (2006), o valor simbólico atribuído a um objeto inicial pode se estender por

categorizações ou semelhanças. Dessa forma, podemos entender os objetos de coleção como uma representação de seus colecionadores, uma vez que estes lhes atribuem valores e ressignificações, reordenando seu próprio mundo:

A posse jamais é a de um utensílio, pois este me devolve ao mundo, é sempre a de um objeto abstraído de sua função e relacionado ao indivíduo. Neste nível, todos os objetos possuídos participam da mesma *abstração* e remetem uns aos outros na medida em que somente remetem ao indivíduo. Constituem-se, pois, em sistema graças ao qual o indivíduo tenta reconstituir um mundo, uma totalidade privada. (BAUDRILLARD, 2004, p. 94)

Tratamos, portanto de uma relação direta entre homem/instituição x objeto, ou seja, do colecionador com sua coleção. Para Benjamin (2006), o verdadeiro colecionador “retira o objeto de suas relações funcionais” (BENJAMIN, 2006, p. 240). Dessa maneira, o objeto adentra o seu mundo, pois, “[...] para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana” (BENJAMIN, 2006, p. 240), esta organização colecionadora da qual Benjamin nos fala revela o lado prático e metódico da relação do indivíduo diante de seus objetos, como é o caso do nosso personagem principal – Alfredo Ferreira Lage – que de fato movimenta fisicamente sua coleção não apenas com a intenção de organizá-la, mas de fazer com que a mesma se presentifique em sua vida, uma vez que “[...] o verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las no nosso espaço (e não nos representar no espaço delas). [...] Não somos nós que nos transportamos para dentro delas, elas é que adentram a nossa vida (BENJAMIN, 2006).

## **2.1 Família Ferreira Lage: uma família de colecionadores**

A Família Lage, imponente no cenário político e econômico da cidade de Barbacena (MG), que no século XIX despontava no cenário agrícola e político do estado de Minas Gerais. Além do poderio econômico a família Lage desfrutava de profícua relação com a casa Imperial, atuando assim com influência na Elite mineira daquele período. É neste contexto que iniciaremos nossas análises sobre Mariano Procópio Ferreira Lage.

Filho de Mariano José Ferreira e Maria José de Santana, Mariano Procópio foi um importante empreendedor e político mineiro. O cenário de seu nascimento é a Fazenda de Sant'Anna<sup>1</sup> importante fazenda cafeeicultora durante o século XIX, onde sob o comando de sua mãe, D. Maria José, se configurou como um importante espaço político da destacada cidade de Barbacena.

A figura do patriarca é opaca na historiografia local. Mariano José Ferreira era primo de Maria José, conforme prática social costumeira da época, em que o casamento era um arranjo social negociado diligentemente na ou entre famílias. Após seu desaparecimento ou morte, não se sabe ao certo, Maria José assume o comando da família Lage e delineia uma rede de relações com os notáveis de seu tempo, inclusive com a própria família imperial. Notabilizada em 1861, assume o título de Baronesa de Sant'Anna e reforça sua posição social e de sua família, formada pelos então três filhos, D. Marianna, D. Maria José e Mariano Procópio. (MARTINS, 2005, p.39)

O protagonismo de D. Maria José viria a ser grande influência para seu filho, Mariano Procópio em vários aspectos, dos quais nos interessa destacar dois: a curiosidade científica e a aproximação com a Família Imperial. Importante destacar que tal proximidade conferiu a família o acesso a títulos nobiliárquicos, no caso específico de D. Maria José, que notabilizada em 1861 assumiu o título de Baronesa de Sant'Anna, porém “tal deferência foi interpretada pelos historiadores como uma transferência, a pedido de seu filho, Mariano Procópio, ao Imperador D. Pedro II, por razões ainda pouco explanadas” (MUSEU MARIANO PROCOPIO, 2006, p.39).

A Fazenda Sant'Anna, recebia constantemente a visita de naturalistas, o que justificava a existência de uma saleta de exposições no andar térreo da casa, munida com mobiliário para exposição de gêneros. A existência de coleções e artefatos científicos durante este período não era uma excepcionalidade desta família, configurava os aspectos de fruição reivindicado por significativa parcela da elite brasileira do período. A visita de naturalistas a Fazenda Sant'Anna não era incomum, porém a visita do naturalista Louis Agassiz em expedição por Juiz de Fora, foi muito significativa para a Família Lage, principalmente para Mariano Procópio e seu interesse por mineralogia. O interesse científico é mote também para

---

<sup>1</sup> A Fazenda Fortaleza de Sant'Anna foi ocupada pelo Movimento dos sem Terra no ano de 2010, sendo loteada por este grupo através de uma vitória judicial no ano de 2013.

as relações de poder e sociabilidade deste período, onde podemos destacar o trânsito de objetos entre coleções:

As relações da família Lage com o cenário científico/coleccionista da época não se circunscreveram, contudo, apenas ao casal Agassiz. É relevante notar que a Baronesa tenha presenteado D. Pedro I com corpos de indígenas mumificados, encontrados em uma caverna da Fazenda. Posteriormente, tais múmias indígenas foram doadas pelo imperador ao Museu Nacional, respeitável instituição científica do século XIX. A circulação do presente, sem dúvida instigante e atrelado a uma prática de colecionamento de curiosidades, demonstra a valorização e a legitimação do mesmo no circuito científico, que era também político e social. Presentear o Imperador com tal objeto dizia muito de quem dava, de quem recebia e do tipo de vínculo que se visualizava entre eles. (MUSEU MARIANO PROCOPIO, 2006, p.41)

Homem de confiança do Imperador, Mariano Procópio herda da mãe a boa relação política com a família Imperial, fato que vai lhe favorecer no ousado projeto de construção da estrada macadamizada, processo inovador que conheceu em viagem aos Estados Unidos. Com a aprovação do Imperador, deteve o direito de implantação e exploração comercial da estrada por 50 anos. Em 1861, é inaugurada então a Companhia União e Indústria, que nomeará da mesma forma a estrada de rodagem, que nesse momento servirá como importante ligação entre as cidades de Petrópolis, no Rio de Janeiro e Juiz de Fora, em Minas Gerais contribuindo significativamente para o desenvolvimento urbano da segunda. Apesar da projeção positiva, dado seu caráter empreendedor, Mariano Procópio não logra apenas com os benefícios do projeto, e sua relação política diante da Câmara Municipal continuava conturbada. Segundo Patricia Genovez (2002), Juiz de Fora havia pertencido à cidade de Barbacena até 1850, e existia ainda um grande desconforto diante da possibilidade de Mariano Procópio, como legítimo representante da família Armond – importante e tradicional família de Barbacena – alargar seu raio de ação política em Juiz de Fora, cidade em desenvolvimento. Porém, segundo a historiadora Carina Martins Costa (2005), o que gerou considerável insatisfação na população juiz-forana foi o desvio do traçado da Estrada União e Indústria da estrada do Paraibuna, fato que provocou perdas econômicas para a elite local.

A inauguração da estrada União e Indústria gerou ainda um legado arquitetônico para Juiz de Fora. A *Villa*, também conhecida como “A Quinta do Senhor Lage”, foi construída para hospedar a Família Imperial nas comemorações de inauguração da estrada. Apesar de não ter ficado pronta a tempo, a *Villa* recebeu

a Família Imperial em diversas ocasiões posteriores. A construção de arquitetura renascentista, projetada pelo arquiteto e engenheiro Carlos Augusto Gambs, localizava-se no ponto mais alto de toda a Chácara, configurando-se como imponente arquitetura diante da cidade e compondo um cenário harmonioso com o Parque projetado para ladeá-la (MUSEU MARIANO PROCÓPIO, 2006)



Figura 1. Villa Ferreira Lage, s/d. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles

Não nos surpreende que Mariano Procópio Ferreira Lage, como um homem ambientado em uma elite social, se configure também como colecionador neste período, traço de sua identidade que vai marcar profundamente a vida de seu filho, Alfredo Ferreira Lage. De suas coleções podemos citar inicialmente a coleção de arados, que preservava na Escola Agrícola União e Indústria, inaugurada em 1869 com a presença do Imperador Pedro II, além de uma coleção particular, composta por objetos e obras de arte trazidas de viagens ao exterior. Ambas as coleções, diretamente ligadas as atividades econômicas, são características não apenas de interesse pessoal, mas de representações sociais do que emergia naquele momento, o homem da modernidade, como nos aponta Marcos Olender:

[modernidade como] acontecimento histórico cujo processo de formação e de manifestação pode ser demarcado espacial e temporalmente [...] um acontecimento, portanto, por que é individualizável, porque, como define Paul Veyne: “destaca-se sobre o fundo da uniformidade; é uma diferença, uma coisa que não podemos conhecer a priori”. Um

acontecimento, e não uma pequena estrutura, porque dependente do processo histórico, porque só é realizável e captável dentro de um processo histórico. Nunca mais além, nem mais aquém. (OLENDER, 2014, p.163)

O interesse em disponibilizar seus objetos à exposição é uma preocupação significativa por parte deste colecionador, de acordo com Rogério Pinto (2008), por ocasião da inauguração da Escola Agrícola em Juiz de Fora, preservou algumas rochas da estrada União Indústria para a exibição pública, ou seja, muitas vezes os processos de seleção já embutiam um desejo intencional de exposição deles. A exposição ao olhar, como nos fala Pomian (1984) – não apenas ao seu próprio, mas também ao dos visitantes – será uma característica memorada sobre as coleções de Mariano Procópio, e destes relatos podemos destacar o de Revert-Henry Klumb, que diz (apud PINTO, 2008):

A todo viajante o Sr. Lage deixava visitar, com benevolência, as belezas deste pequeno éden; se tivesse a felicidade de encontrá-lo, encarregava-se com a melhor vontade de servir-lhe de cicerone (apud PINTO, 2008, p.14).

Em pleno século XIX, diante de efervescentes discussões relativas aos museus modernos temos um movimento de discursos museográficos: as exposições universais. De narrativas acerca da modernidade e do progresso, com objetos não só de arte e história, mas também ferramentas de tecnologia, essas exposições se pretendiam museograficamente de maneira palatável para simples entendimento por parte do público. Na Exposição Universal de Paris (1867) Mariano Procópio compõe a delegação brasileira.

As exposições universais e internacionais aparecem, pois, como visualizações modernas desse progresso ou, utilizando a definição de Margarida Souza Neves, como “vitrines do progresso” ao mesmo tempo, e implicitamente, como propagadoras do sentimento utópico de realização de uma civilização mundial e unitária. (OLENDER, 2014, p.165)

As Exposições Universais, datam de um período de ascensão do modelo capitalista na sociedade, procurando expandir a hegemonia de um discurso para as massas, sendo, portanto, a segunda metade do século XIX profícua para sucessivas exposições.

A partir de 1851, realizavam-se as primeiras exposições universais, que se constituíam na mais condensada representação material do projeto

capitalista de mundo. Reuniam, num mesmo espaço, representações das regiões em expansão (países europeus e Estados Unidos emergentes), das regiões sob pleno regime colonial e das regiões distantes (do ponto de vista imperialista), promissoras fontes de matérias-primas, como a América Latina. Uma verdadeira representação do mundo, tal como concebido pela filosofia dominante. (BARBUY, 2002, p.211)

As exposições Universais carregavam um discurso de modernidade a partir da experiência Industrial. Esse tipo de linguagem expositiva, com utilização de vitrines para destacar objetos foi difundido como um referencial moderno, ou seja, as próprias tipologias de suporte já carregavam contextos informacionais. Este tipo de subterfúgio foi largamente usado nos espaços museológicos deste período, tanto quanto em exposições ligadas ao comércio e as indústrias.



Figura 2. Pavilhão do Brasil, aspecto geral do andar térreo: da esquerda para a direita, bancada com grãos de café, amostras de peles, amostra de carvão de ferro e vitrine com amostras minerais da Província de Minas Gerais. Fotografia extraída do álbum Exposição Universal de Pariz: exposição brasileira. Fotógrafo desconhecido. Acervo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. (apud BARBUY, 2002).

Mariano Procópio consagrou-se como um homem moderno, um empresário visionário e um político articulado na apropriação dos espaços e usos da cidade, ao mesmo tempo em que se propunha a estabelecer um caráter preservacionista relacionado às tradições históricas do grupo social que compunha, suas coleções



transfiguravam esta dualidade com tamanha clareza entre objetos industriais e históricos.

É importante destacar Mariano Procópio como um importante nome no que diz respeito a modernidade, não apenas no que se referia a seus próprios interesses, mas principalmente a maneira como se movimentava e inseria socialmente.

É possível perceber, ainda nessa chave da modernidade e dos vínculos com a Corte, a participação ativa de Mariano Procópio nos eventos sociais da então capital nacional. Amante de cavalos, foi eleito presidente da assembleia do Jóquei Clube (1869-1872)<sup>18</sup>, o que contribuiu para aumentar sua projeção social (Bastos, 1961:164). Politicamente, vale observar que embora não tenha sido vereador da cidade, Mariano Procópio foi eleito, pelo Partido Conservador, deputado provincial, em 1861, e representante de Minas Gerais na Assembleia Geral do Império, em 1861 e 1869. Atento às novas formas de representação de poder, Mariano Procópio atribuiu, em vida, grande importância à fotografia. A relação com a técnica foi iniciada, de acordo com Wilson de Lima Bastos (1961, p.15), em viagem de estudos à Europa, em momento no qual Mariano teria conhecido Louis Daguerre. (MARTINS, 2005, p.45)

A morte prematura de Mariano Procópio, em 1872, faz com que a família Lage se mude para a Europa, onde a mãe, Maria Amália, se consolidará como principal propagadora da rememoração identitária do marido junto aos filhos, Alfredo e Frederico. A morte de Mariano Procópio não gerou “nem ao menos um voto de pesar no livro de atas da Câmara Municipal” (OLIVEIRA, 1989, p.108). Tal silenciamento, motivado por disputas políticas, contribuirá com os esforços memorialísticos futuros empreendidos por Alfredo, que demonstrará um desejo de memória e reparação com o nome do pai diante da cidade de Juiz de Fora. O desenvolvimento de uma coleção histórica, calcada no discurso imperial, tão recorrente na trajetória de sua própria família faz de Alfredo o responsável pelo legado de seu pai, essencialmente garantindo a memória do progenitor a maior reparação que podia lhe oferecer o tempo utópico do museu: a eternidade. Tal feito não remete apenas a preservação de objetos, mas a criação de um museu com seu nome, inaugurado na data de seu centenário.

No complexo mundo dos impulsos que explicam o colecionismo, um raramente é revelado de forma explícita, mas está estreitamente ligado ao desejo de museu: o de construção da posteridade do colecionador. Os objetos de uma coleção são os elementos materiais que permitirão a permanência física de quem os reuniu, para além de sua morte, especialmente se preservados num “repositório” da imortalidade. Nenhuma homenagem póstuma poderia ser melhor do que ter a coleção

guardada em um museu. (ALMEIDA, 2012, p.185)

O pai influencia Alfredo Ferreira Lage a partir de sua própria memória, porém quem se responsabiliza por incentivar o colecionismo a partir do legado familiar, bem como a partir de uma refinada educação europeia, é sua mãe, D. Maria Amália Ferreira Lage (1834-1914). O papel esperado por uma mulher desta estirpe social neste período estava ligado a organização e controle familiar. Uma vez viúva, D. Maria Amália soube desempenhar com propriedade o legado familiar aos filhos, cuidando não apenas da educação dos mesmos, mas influenciando-os a partir de suas próprias atividades e predileções, como futuramente viria a se concluir com a nomeação de uma sala do museu e da salvaguarda de sua produção artística:

Maria Amália foi colecionadora, artista plástica amadora e incentivadora do filho nesta paixão pelo colecionismo e formação de um museu, conforme o próprio Alfredo Lage afirmou em discurso por ocasião da inauguração do Museu Mariano Procópio, em 1921 (PINTO, 2008, p.24)

Uma vez na Europa, os meninos Alfredo e Frederico Ferreira Lage recebem uma educação refinada, especificamente na França, importante centro propagador das ideologias amplamente difundidas junto a elite brasileira do século XIX. Segundo Rogério Pinto (2008) há indícios de que Alfredo Ferreira Lage tenha iniciado o hábito de colecionar neste período, quando ainda na infância selecionava e coletava minerais diversificados. É curioso que Alfredo inicie sua coleção a partir da mineralogia, basicamente pelo fato de Mariano Procópio ter demonstrado certo interesse pela coleta de pedras, principalmente quando das obras da estrada de rodagem União e Indústria, onde solicitou que as pedras coletadas formassem uma gruta no Parque de sua residência (PINTO, 2008). Ao posicionarmos os discursos de Alfredo Ferreira Lage a partir de um contexto de modernidade suscitamos uma clássica alegoria Benjaminiana, a figura do colecionador. A coleção parte portanto de uma compreensão de mundo e da representação do colecionador no mesmo, surgindo os primeiros traços colecionistas portanto na mais tenra infância. A representação de brinquedos – objetos de representação do mundo, e a maneira como socialmente as crianças aprendem a ordenar e classificar os objetos vão se aperfeiçoando durante a vida.

Seja como for, a referência precisa das mais antigas que temos de Alfredo Lage como colecionador foi fornecida por Geralda Armond quando, em sua coluna semanal na imprensa local, afirmou que aos nove anos Alfredo já colecionava e aos 12 se apresentava como um grande colecionador. (PINTO, 2008, p.34)

A chácara Mariano Procópio recebe menos movimentação nos primeiros anos após a morte do patriarca, estando a família Lage durante a maior parte do tempo na Europa. Não há exatidão quanto a data de retorno da família ao Brasil, porém, em 1890, Alfredo Ferreira Lage gradua-se em direito pela Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, o que se conclui como data posterior ao regresso da família Lage ao Brasil.

Alfredo Ferreira Lage, bacharel em direito, não atuou efetivamente como advogado. O juiz-forano nascido em 1865 destacou-se com empreendimento sociais e atuação cultural, dividindo-se entre as cidades de Juiz de Fora e Rio de Janeiro, onde podemos destacar na primeira cidade a atuação no pioneiro jornal *O Pharol*, bem como sócio-proprietário do importante teatro Juiz de Fora (1889-1901), já no Rio de Janeiro atuou como presidente do *Photo Clube*, além de compor o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro. Da família herdou considerável fortuna e rede de sociabilidade, com destaque para os laços com a Família Imperial. Ao contrário do pai, Mariano Procópio, que não logrou êxito em carreira política junto a Elite Mineira, Alfredo Ferreira Lage não encontrou empecilhos para se eleger vereador em 1892.

Suas coleções emergem a partir de interesses próprios, porém apreendidos socialmente. A influência do pai, a partir de suas memórias e narrativas salvaguardadas pela matriarca e legada aos filhos, configura uma presença ausente que interfere diretamente na compreensão e organização de Alfredo em relação a suas próprias memórias e, por conseguinte a sua coleção.

Alfredo Ferreira Lage lida com os objetos e memórias de família como o detentor de um legado, criando a partir de sua coleção uma miscelânea de representações e significados, onde presentifica figuras ausentes a partir da materialidade dos objetos, como no caso do pai. Registre-se que a intencionalidade com que desenvolve sua coleção quando de seu retorno ao Brasil evidencia não só um desejo de memória e eternização, como o caminho metodológico para tal façanha ser a construção de seu próprio museu.

Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembranças pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos

quais só nós estivemos envolvidos, e com objetivos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 2004, p.30)

As influências do pai na constituição de um homem moderno e do esforço em colaborar com os avanços da cidade de Juiz de Fora atingem a identidade de Alfredo como um todo, a necessidade de colecionar parte de um discurso sobre si mesmo concatenando essa mediação com o mundo e a memória, é a transposição material das relações efêmeras, é a ilusão que a coleção enquanto conjunto de objetos nos traz, transpondo a materialidade visível para o campo do simbólico, é a presentificação do pai não necessariamente em seus objetos pessoais, mas nos critérios de colecionamento de novos objetos. A figura de Mariano Procópio como um homem moderno e como colecionador, nos parece bastante eficiente sobre a formação dos dois filhos, Frederico e Alfredo, o que configuraria um êxito no esforço narrativo por parte da matriarca. Frederico se torna homem de negócios e adquire e negocia itens para uma coleção, porém sua morte prematura em 1901 nos impede de aprofundar as análises sobre esta personagem, sendo Alfredo o protagonista do legado do pai.

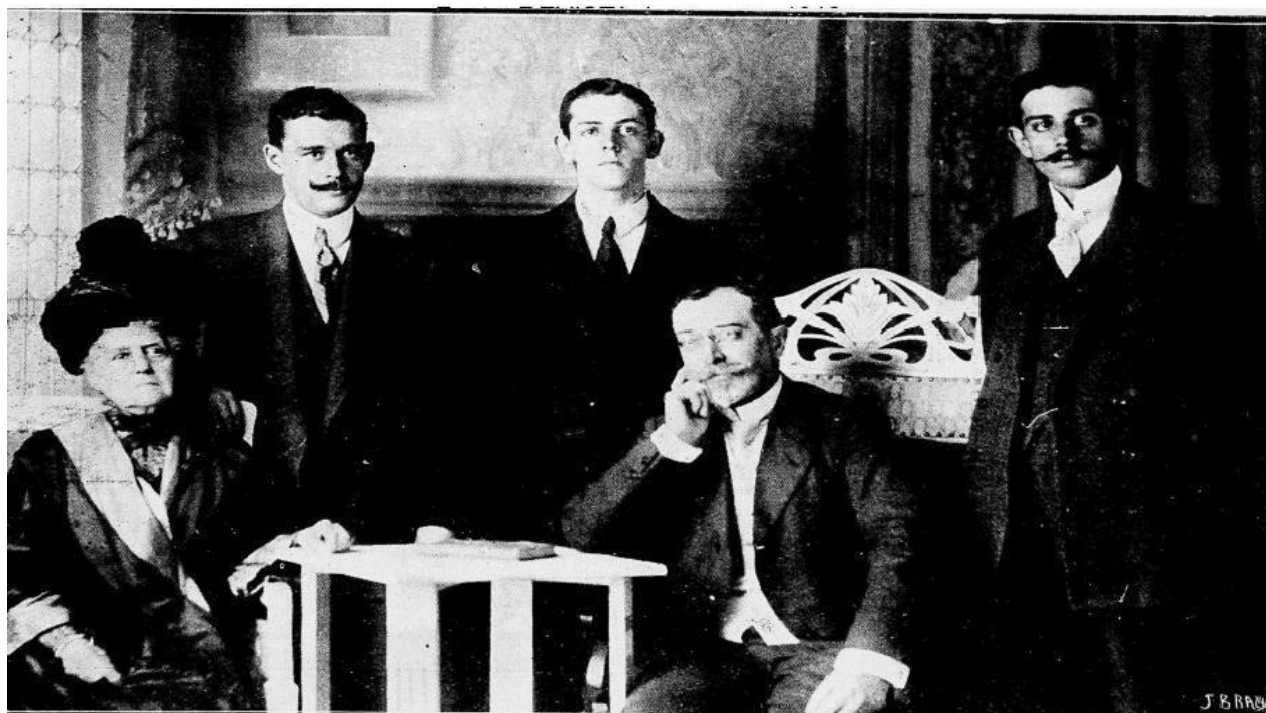


Figura 3. Inauguração de monumento a Mariano Procópio, 1912. Sentados: Dona Maria Amália Ferreira Lage e Alfredo Ferreira Lage. De pé, da esquerda para a direita: Gabriel, Roberto e Frederico [filhos do já falecido Frederico Ferreira Lage]. Fonte REVISTA da semana, 1912.

A criação do monumento a memória de Mariano Procópio, inaugurado no Largo do Riachuelo, em Juiz de Fora (1912), é o primeiro indício material do desejo monumental de Alfredo pela salvaguarda – e reparação - do nome do pai, o que posteriormente será concatenado de maneira mais profunda na constituição do Museu. A criação deste monumento é simbólica para a coleção de Alfredo. O monumento é planejado com cuidado e inaugurado no centenário de nascimento de Mariano Procópio, artifício inteligente usado pelo colecionador para eternizar não apenas a figura do pai, mas também sua data de nascimento. Seguindo a mesma lógica, seu nome entrará para sempre para a história da cidade ao nomear um museu de tamanha importância.

Indiscutível que a figura de Mariano Procópio foi forte e presente na vida de Alfredo Lage a ponto de devotar a vida ao colecionismo, preocupado em impedir o desaparecimento da memória paterna e da época vivida. Daí ter sido tão importante para Alfredo Lage quando, em 1912, a memória de seu pai foi celebrada com um monumento em praça pública. O monumento a Mariano Procópio. (PINTO, 2008, p.30)

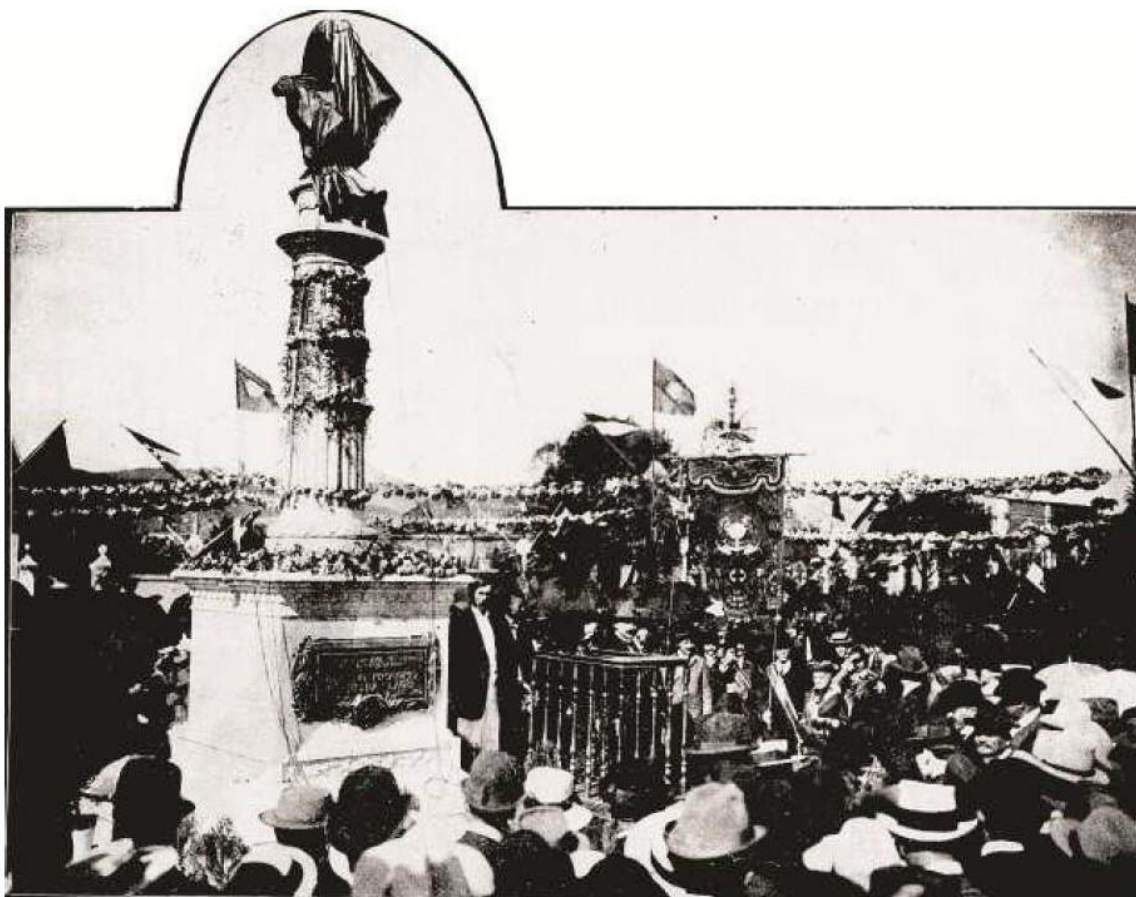


Figura 4. Inauguração do monumento a Mariano Procópio, Juiz de Fora, 1912. Fonte REVISTA da semana, 1912

A construção de um monumento a memória do pai disponibilizado em um espaço público revela a preocupação de Alfredo Ferreira Lage na construção de locais de memória. Ao afirmar não ser possível mais haver meios de memória Pierre Nora (1981) levanta importantes questões acerca das configurações de história e memória na modernidade:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução aberta à dialética da lembrança e do esquecimento [...]. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é sempre atual, um elo vivido no eterno presente. (NORA, 1981, p.10)

A memória do pai, existente nas lembranças de Alfredo, se transmuta para o espaço público a partir da materialidade e da intencionalidade na construção de um monumento, onde essa memória se operacionaliza na construção histórica do personagem, que ganha dimensão pública, ou segundo Le Goff (1996) o

monumento, muito além do caráter testemunhal do qual o documento também é imbuído se configura pelo “poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas” (LE GOFF, 1984, p.536)

## **2.2 - Alfredo Ferreira Lage: o colecionador a partir da rede de sociabilidade**

*A vida material é constituída pelos homens e pelas coisas, pelas coisas e pelos homens. (BUCAILLE; PESEZ, 1989, p.28-29)*

Ao compreendermos Alfredo Ferreira Lage como um colecionador, contextualizando o nascimento e caminhos de sua coleção, emerge às nossas análises as mais diferentes personagens que atravessam essa trajetória, colaborando ativamente com o surgimento e a manutenção da coleção e posteriormente do Museu Mariano Procópio. A monumentalidade desta coleção, bem como a preservação da mesma, só foi possível a partir das redes de sociabilidade traçadas pelo colecionador, as quais podemos relacionar com alguns critérios de colecionamento do mesmo.

É importante frisar que assim como buscamos compreender a formação do colecionador a partir do circuito dos objetos de sua coleção, também consideramos essencial refletir sobre a formação do colecionador a partir de suas relações sociais, uma vez que a constituição de coleções é uma prerrogativa de representação social do indivíduo. Desta maneira, elucidamos que partimos do conceito de rede, compreendendo que as:

*As redes são sistemas compostos por “nós” e conexões entre eles que, nas ciências sociais, são representados por sujeitos sociais (indivíduos, grupos, organizações etc.) conectados por algum tipo de relação. (MARTELETO, 2004, p.41)*

A primeira – e mais forte - rede de sociabilidade de Alfredo Ferreira Lage será sua família, principalmente no que se refere a aquisição de objetos. Não só o interesse pelo colecionamento é herdado de seu pai, Mariano Procópio, como também algumas coleções são simbolicamente continuadas por Alfredo. Da parte da mãe, além do apoio durante a infância para a aquisição de itens, podemos creditar a ela a refinada educação que o aproximou do mundo dos museus.

Durante a infância Alfredo já demonstrava interesse por coleções, tendo um conjunto significativo de objetos já aos doze anos. Durante sua residência em Paris, Alfredo ingressou no curso de humanidades, onde recebeu diretas influências:

[...] no curso de humanidades, teria Alfredo Lage tido como professor particular o egiptólogo Charles Raymond, que se prestou de guia pelos recantos da cidade para auxiliá-lo na aquisição de peças para suas coleções e bons quadros para sua pinacoteca. Alfredo teria desfrutado ainda da companhia e dos conhecimentos de Flamarion, Blanchard, Jacobliot e gostava de freqüentar museus europeus como os de Amsterdam, Londres, Paris e Madri. (PINTO, 2008, p.153-154)

A infância em Paris influencia Alfredo na construção de seu olhar sob o mundo, no que diz respeito a formação de suas primeiras coleções, no entanto é importante destacar que ele também é educado sob a perspectiva expográfica, incorporando modelos europeizantes na disposição de objetos, como veremos nos capítulos posteriores.

A expografia europeia é marcada pelas influências sociopolíticas da formação das coleções, tendo como dinâmica a disposição dos objetos de acordo com os sentidos das coleções, sendo estes atribuídos pelos colecionadores, de modo que até o século XVIII temos a predominância de exposições em espaços particulares. Sem dúvidas um marco na memória das expografias são as montagens dos Gabinetes de Curiosidades (também conhecidos como Câmaras de artes e maravilhas) “pequenas salas-enciclopédias onde eram expostos objetos de toda espécie, como animais empalhados ou vivos, conchas, moedas, louças, esculturas, enfim, produtos da natureza e do homem, muito difundidos na Europa a partir de 1550” (CINTRAO, 2010, p.16).

Durante o século XVI coleções principescas e gabinetes de curiosidades se expandiram em construções pela Europa, como um modelo de colecionamento, arquitetura e exposição. O discurso expositivo dos gabinetes de curiosidades se concentra a partir de dois pilares principais: o acúmulo e a diversidade de categorias de objetos. No entanto, ambos denotam uma base central importante para a análise, a construção destas coleções estava intimamente ligada ao poder econômico de uma parcela da sociedade em possuir objetos do mundo, criando discursos sobre artes, ciências, história e em alguns casos sobre o sobrenatural.

No século XVII o surgimento dos Salões parisienses definiu novas formas de expor, especificamente sobre arte, tendo influenciado outros países pelo menos até



o século XX. Neste modelo expográfico “as pinturas e desenhos eram montados lado a lado (tendo apenas a moldura como meio de separação entre eles) ocupando praticamente toda a superfície das paredes (CINTRAO, 2010, p. 15). A ilusão estética de um acúmulo visual já conhecida pelos gabinetes de curiosidade traziam um importante critério amplamente difundido, o de classificação das obras por hierarquia informacional, organizando os estilos pictóricos de acordo com os graus de importância, segundo Cintrao (2010) primeiro apareciam as pinturas históricas, em segundo os retratos, depois as pinturas de gênero, as naturezas-mortas e por último as paisagens.

O século XIX se configurará como um período de consolidação das instituições museológicas na Europa, sendo estas, organizadas a partir de uma perspectiva de discurso gerido pelo Estado e detentoras de narrativas patrimoniais, diferenciando assim, os discursos estritamente colecionistas, das instituições anteriores. Neste século há um destaque para o surgimento de museus etnográficos ou de caráter científico, muitos oriundos de gabinetes de curiosidades, processo importante de criação de debates científicos e criação de discursos expográficos de caráter didático.

Neste ensejo, destacamos as exposições universais. Para a Família Ferreira Lage, as exposições universais do século XIX se configurarão como importantes momentos de aquisição e fruição de objetos. Além da participação de Mariano Procópio em 1867, teremos a presença do Visconde de Cavalcanti<sup>2</sup> na Comissão Brasileira na Exposição Universal de 1889, em Paris. Neste mesmo evento, segundo Pinto (2008) Frederico Ferreira Lage, o irmão mais velho de Alfredo Lage, adquiriu peças para o palacete que erguia na parte da antiga Chácara Mariano Procópio, desmembrada e herdada após o falecimento do pai, em 14 de fevereiro de 1872. Estes espaços de fruição cultural, porém restritos politicamente a uma elite, eram comumente acessados pela Família Lage.

A Exposição Universal de 1889 trazia uma representação do Brasil progressista calcado no discurso revolucionário abolicionista, amplamente retratado como um grande acontecimento do ano anterior. Segundo Olender (2014)

---

<sup>2</sup> Diogo Velho Cavalcanti de Albuquerque ocupou importantes cargos públicos e teve uma notável atuação política na transição do Segundo Reinado para os primeiros anos da República. Casou-se com Amélia Machado de Coelho e Castro, a futura Viscondessa de Cavalcanti, prima de Alfredo Ferreira Lage, notável numismata e importante colecionadora.

interessava mostrar em Paris as potencialidades bem como as riquezas naturais brasileiras, sendo este o grande objetivo da exposição desenvolvida pela seção brasileira, a qual o Visconde e Viscondessa de Cavalcanti integraram comitiva. Citando o texto de Monod, o autor nos informa os destaques das vitrines expositivas brasileiras no evento, tendo grande visibilidade a coleção de pedras preciosas da Viscondessa de Cavalcanti, premiada com medalha de ouro da exposição, e que compunha a exposição mineral do Brasil:

A exposição mineral do Brasil era, absolutamente, notável. Uma muito elegante vitrine situada no hall, e em torno da qual os visitantes podiam circular, abrigava a maior parte da seção mineralógica. A bela coleção de pedras finas de Mme. A Viscondessa de Cavalcanti atraía primeiramente os olhares. Encontravam-se ali diamantes magníficos e de uma pureza incomparável provenientes dos terrenos diamantíferos das províncias de Minas Gerais, da Bahia, do paraná, de Goiás, do Mato Grosso e de São Paulo (MONOD, 1890 *apud* OLENDER, 2014:174-175).



Figura 5. Diploma de medalha de ouro conferido   viscondessa de Cavalcanti na Exposi o Universal de 1889. Fonte: Cole o Viscondessa de Cavalcanti, acervo MMP

O contato e a influência com a Família Imperial serão importantes tanto no que tange à aquisição de determinadas peças, quanto em um critério norteador essencial no discurso da coleção de Alfredo. O caráter monarquista neste caso, pode ser entendido muito além de um posicionamento político individual, mas como uma memória de família. Configuramos neste momento as duas maiores correntes discursivas da coleção de Alfredo Ferreira Lage: **a família e a monarquia – com destaque para o Segundo Reinado.**

O posicionamento Monarquista de Alfredo, tão expressivo em seu colecionamento e futuramente nos discursos expográficos, nem sempre foi imune a outras correntes. Pinto (2008) destaca em sua pesquisa a inserção de Alfredo Ferreira Lage na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, importante reduto do positivismo no Brasil.

É importante destacar também a inserção de Alfredo como um colecionador influente inserido em uma rede de contato com outros colecionadores de seu período, fato que não nos surpreende, mas destaca a agilidade e aperfeiçoamento dos processos de aquisição empreendidos por ele ao longo do tempo.

A coleção de Alfredo Ferreira Lage contou com o apoio de muitos indivíduos para ser formada, e a esta rede de doadores e apoiadores Alfredo fez questão de reconhecer publicamente quando em entrevista ao jornal *A noite*, em 20 de novembro de 1931:

Fez questão o fundador do Museu Mariano Procópio que mencionássemos os nomes dos seus principais doadores: Viscondessa de Cavalcanti; a pintora Maria Pardos Lage, esposa do fundador do museu, que foi também uma colaboradora daquela fundação; Decio Villares; Annuniação; Silva Porto; Malhoa; Souza Pinto; Dr Benjamin Machado Coelho de Castro (filho do antigo diretor do Banco do Brasil); a baronesa de Muritiba; Dr Guilherme Guinle, e vários outros artistas nacionais (ANOITE, 1931, p.01)

A rede de sociabilidade entre colecionadores e entusiastas do campo dos museus foi uma prerrogativa importante para as construções técnicas e discursivas das exposições da década de 1920. Este diálogo, muitas vezes intermediado entre colecionadores permitia não apenas a troca de objetos, mas o estudo de categorias e classificações.

O universo de sociabilidade de Alfredo Lage relacionado ao colecionismo era vasto. Entre os nomes encontrados estão alguns dos maiores colecionadores de sua época, como Luiz de Rezende, Bernardino Bastos

Dias, Guilherme Guinle, além de Djalma da Fonseca Hermes. (PINTO, 2008, p. 82)



Figura 6. Solenidade do curso de museus no MHN, 1940. Da esquerda para a direita encontram-se: Sentados: Alfredo Ferreira Lage (Diretor do Museu Mariano Procópio), Murilo Braga (Diretor de aperfeiçoamento do DASP e representante do MES), Dr Gustavo Dodt Barroso (Diretor do Museu Histórico Nacional e professor do curso de museus), Prof Edgard de Araújo Romero, Prof. Joaquim Meneses de Oliva, Prof João Anygone Costa. De pé as alunas do curso de museus: Sylvia Maria Cruz de Lemos, Lygia Maria Lobato, Carmen de Jesus Moreira, Marília Lopes da Costa Mariani, Adyr Horta Pimentel Pereira, Maria Zozelia de Castro, Maria Augusta Saraiva, Ondina Caspary, Edyllis Freitas Bokel, Stela Peixoto de Azevedo, Olimieé de Lourdes Machado, Haydée Di Tomaso Bastos, Joanna de Arruda Câmara. Fonte Núcleo de Memória da Museologia/UNIRIO

Destacamos a figura da prima de Alfredo, a Viscondessa de Cavalcanti, colecionadora influente e articulada socialmente. Além da doação de parte de sua coleção ao primo, para salvaguarda no Museu Mariano Procópio, é creditado a ela a aproximação de Alfredo com importantes figuras do cenário cultural brasileiro. Segundo Pinto (2008) ela é responsável pelo contato do Museu com distintos colecionadores, entre eles Assis Chateaubriand (1892-1968) “uma das últimas pessoas interessadas em coleções a crescer o círculo de conhecidos de Alfredo Lage e mais tarde dotou a capital paulista de uma instituição museológica voltada às artes.” (PINTO, 2008, p.83).

Destacamos o contato entre Alfredo Ferreira Lage e Gustavo Barroso, fundador do Museu Histórico Nacional em 1922. Entre as instituições houve durante

a trajetória institucional diversos personagens em comum, sendo o primeiro, Pedro Calmon. Segundo a historiadora Carina Martins Costa (2011) Pedro Calmon e Alfredo Ferreira Lage se conheceram na juventude ainda cursando bacharelado em Direito, atuaram juntos no Instituto Histórico Geográfico Brasileiro – onde Alfredo ingressou em 1923 e Pedro em 1926 – e onde dividiram espaço com figuras importantes da Museologia brasileira daquele período, como o próprio Gustavo Barroso. Pedro Calmon atuou como conservador do Museu Histórico Nacional, tendo exercido também a função de docente na criação do curso de Museus na década de 1930, além da expressiva contribuição que prestou a Instituição mediando a doação de uma das mais ricas coleções da história do MHN, a coleção Miguel Calmon. Podemos citar ainda o trânsito de funcionários do Museu Mariano Procópio que foram ao Rio de Janeiro para se qualificar no curso de Museus, dos quais destaca-se no período da Gestão de Geralda Armond e solidifica-se no processo de reabertura do museu na década de 1980, quando a museóloga do MHN Theresinha Sarmiento é contratada para coordenar a elaboração do novo circuito expositivo do MAPRO, como veremos nos próximos capítulos.

Não poderíamos deixar de configurar a relação amorosa de Alfredo Lage e Maria Pardos, parceria da vida que qualificou e aumentou consideravelmente a rede de sociabilidade de Alfredo com diversos artistas, bem como possibilitou a aquisição de itens importantes para a coleção de Belas Artes. A ausência de biografias acerca de Maria Pardos não ofuscou sua relação com Alfredo em diversas falas e registros, mesmo nas contradições entre a família Lage:

Maria Pardos parece não ter contado com a simpatia ou a unanimidade da família Ferreira Lage. Apesar da negativa de Gabriel F. Lage, sobrinho de Alfredo Lage, em carta destinada a diretora do MMP, Geralda Ferreira Armond, poucos meses após o falecimento do tio, em agosto de 1944, dizendo peremptoriamente que Pardos não contribuíra na idealização da instituição; entretanto, afirmou que ela esteve “apenas cooperando” com a formação do acervo e que “nada mais fez do que seu precipuo dever”. Não é bem assim que se pode deduzir de matéria publicada no Diário Mercantil, ainda no período de vida de Alfredo Lage, onde logo no início do texto, se entende que o autor baseava seu trabalho no diálogo sustentado diretamente com o criador do Museu. Em certa altura da matéria jornalística afirma que “ela foi sua grande colaboradora na organização do Museu”. Situação que Geralda Armond atestou, pois declarou em 1942, ou seja, dois anos antes dos queixumes de Gabriel Lage, que “Maria Pardos Lage – foi a grande e inesquecível cooperadora da fundação do Museu, saudosa esposa do dr. Alfredo Ferreira Lage. (PINTO, 2008, p.131)

Há limitadas informações sobre a biografia de Maria Pardos, sendo clara sua nacionalidade espanhola e o ano aproximado de nascimento (1876 ou 1877). Sua atuação como pintora atingiu notoriedade, sabe-se que foi aluna de Rodolpho Amoedo na Academia Nacional de Belas Artes, e imagina-se que assim como a Viscondessa de Cavalcanti ela atuou como influente mediadora entre Alfredo e pintores do período, o que foi revertido em aquisições para o acervo do Museu Mariano Procópio. A própria produção de Maria Pardos enquanto artista foi salvaguardada em grande parte no museu, bem como objetos pessoais. Maria Pardos colaborou com a fundação da instituição e com a idealização do projeto museológico de seu companheiro.

Ao todo, o Museu Mariano Procópio possui trinta e sete trabalhos de Pardos. O trabalho dela é pertencente à primeira geração feminina que adentrou os ateliês a partir do século XX, marcando sua presença com destaque. Sua temática abrangia naturezas-mortas, retratos, cenas de interior, gênero, trabalho cotidiano e nus. Maria Pardos, antes de falecer, expressou sua vontade em legar grande parte de seus bens para instituições de caridade da capital federal e de Juiz de Fora. Para o Museu Mariano Procópio deixou mobílias, telas, algumas joias e sua biblioteca. (PINTO, 2008, p. 132)

Destacamos como a última parte da rede de sociabilidade de Alfredo Ferreira Lage suas relações políticas. Ao contrário de seu pai, Alfredo entrou para a vida política sem muitas resistências, e soube tirar proveito disso. Suas relações com a Família Imperial intermediaram aquisições de importantes peças do acervo, bem como subsidiaram alguns critérios de compras futuras em leilões e antiquários. As relações políticas mostram principalmente a contrapartida de alguns indivíduos para com a figura de Alfredo. A pesquisadora Carina Martins Costa (2011) traz o caso da aquisição de uma das obras mais icônicas da instituição, o quadro “Tiradentes Supliciado”:

Após a inauguração do Museu, já em 1921, a pinacoteca recebeu a obra “Tiradentes Supliciado”, quadro de 1893, de Pedro Américo, doado pela Câmara Municipal de Juiz de Fora. A doação demonstra as boas relações entre o poder municipal e o MMP, bem como a centralidade de Tiradentes como o grande herói da República. (COSTA, 2011, p. 54).

As doações de acervo ao Museu Mariano Procópio são em sua maioria fruto das redes de sociabilidade traçada por Alfredo Ferreira Lage enquanto colecionador e muitas vezes intermediada por seus entes mais próximos. As aquisições são em sua maioria proveniente de processos de compra em leilões e antiquários, e

doações. Os itens adquiridos se relacionam a partir dos critérios estipulados por seu colecionador, o que nos permite compreender a ausência, em muitos casos, de documentação comprobatória. É através também de sua rede de sociabilidade que a troca de informações entre museus e colecionadores qualifica tecnicamente os processos instituídos no Museu Mariano Procópio. Em relação a aquisição do acervo, há registro de relatórios administrativos a partir de 1936 – ano em que o museu é doado ao município -, e não fica claro se houve antes disso a elaboração de documentos – tendo estes sido perdidos ou subtraídos da instituição – ou até mesmo, se não houve por parte de Alfredo interesse e/ou intenção em criar de imediato registros e relatórios administrativos quando da criação do museu. É evidenciado também que o processo de gestão da coleção ganha caráter técnico com a criação do museu, se antes apenas os critérios de colecionamento de Alfredo eram suficientes agora emergem os processos de organização/classificação/preservação e exposição dos objetos.

Em nota da imprensa, por ocasião da inauguração do museu, temos um raro registro de Alfredo se pronunciando sobre o museu e sobre a própria coleção:

Temos lá – começou o Dr Alfredo Ferreira Lage – diversas secções (sic), como sejam: história, constante de documentos valiosos, objectos (sic), etc; Belas artes com quadros de artistas notáveis como Roelofs, quadros premiados em Paris na exposição de 1889, Omenaganck, Daubigny, Ceramano, Fragonard, Meissonier, De Penne, Lambert, Vollon, Vinet, Lazerges, Langeroch, Treidler e outros artistas estrangeiros. Entre os artistas brasileiros que figuram nesta secção (sic) do museu contam-se Pedro Américo, Victor Meirelles, Bernardelli, Amoedo, Gerardet, Jorge Sombre, Leopoldo Campos, Arlindo Bastos, Adalberto Marques e outros. Temos ainda – continuou- as secções (sic) de Ethnographia (sic), numismática, autographos, gravuras, ceramicas, scientificas (sic), rica coleção de pedras preciosas e minereos (sic). Fez questão o fundador do Museu Marianno (sic) Procópio que mencionassemos os nomes de seus principaes (sic) doadores: Viscondessa de Cavalcanti, a pintora Maria Pardos Lage, esposa do fundador do museu, que foi, também, uma colllaboradora (sic) daquela fundação; Decio Vilares, Annunciação, Silva Porto, Malhoa, Souza Pinto, Dr Benjamin Machado Coelho de Castro, filho do antigo diretor do Banco do Brasil, a baroneza (sic) de Muritiba, Dr Guilherme Guinle e vários outros artistas nacionaes (sic). (A NOITE, 1931)

Neste pronunciamento é interessante observar que sua coleção é apresentada segundo suas categorias, deixando claro o caráter de preciosidade com que ele lia estes conjuntos, bem como é destacado o papel dos doadores como

colaboradores e agentes de valoração dos processos de aquisição do acervo existente.

### **2.3 - Alfredo Ferreira Lage: o colecionador a partir da afetividade**

O que difere uma coleção de um conjunto de objetos não é a materialidade intrínseca a cada um dos itens, mas a atribuição de valor que o grupo recebe por parte do colecionador. Colecionismo é a ação de “[...] adquirir e possuir coisas de forma ativa, seletiva e apaixonada” (FARINA; TOLEDO; CORRÊA, 2006, p.3). Passa, ainda, pela ideia de preservação da história, por uma ação de satisfação. Colecionar pode estar relacionado às mais diferentes forças motrizes, como a nostalgia, quando se colecionam objetos do passado dotados de uma carga emocional; diretamente relacionado a pessoas, quando se coleciona algo que remeta a indivíduos importantes para o colecionador; e ser a extensão do próprio colecionador, à medida que este se vê representado através dos objetos colecionados. Porém, se a coleção, entre outras coisas, reflete o próprio colecionador (BAUDRILLARD, 2004), mediando sua relação com o mundo (GONÇALVES, 2007) então precisamos perceber também que os critérios estipulados para a formação da coleção são sempre traços identitários. Tais critérios são mecanismos usados pelo colecionador, para organizar o mundo, atribuir sentido:

[...] ato de colecionar, como projeto filosófico, como tentativa de dar sentido à multiplicidade e ao caos do mundo, e talvez até descobrir seu significado oculto, também sobreviveu a nossa época (BLOM, 2003, p.61)

Os caminhos da coleção de Alfredo Ferreira Lage são traçados a partir de duas perspectivas principais: a memória de sua família e o discurso monarquista. Ambas as linhas de colecionamento configuram a construção identitária do indivíduo, a partir de dois desejos principais, a posse e a memória, sem as quais a coleção não poderia existir. O colecionador é, então, o agente intencional da ação, “[...] pois a atitude do colecionador em relação aos seus pertences provém do sentimento de responsabilidade do dono em relação a sua posse” (BENJAMIN, 2006, p. 234). Um objeto só se torna parte de uma coleção a partir do momento que o indivíduo lhe atribui valor excepcional e o retira do circuito, sendo o sujeito da ação



o sentido da própria coleção, uma vez que, sem o colecionador, esta não poderá existir. Toda reunião de objetos colecionados nasce, inicialmente, do desejo de possuir do indivíduo:

[...] e os colecionadores são os fisiognomistas do mundo dos objetos – se tornam intérpretes do destino. Basta observar um colecionador manuseando os objetos em seu mostruário de vidro. Mal os segura em suas mãos, parece inspirado a olhar através deles para os seus passados remotos. (BENJAMIN, 2006, p. 228)

Os critérios que buscamos identificar aqui se basearão na leitura dos objetos de acordo com o período de seu colecionamento. É importante destacar neste momento que tais critérios serão analisados a partir dos objetos em exposição. A exponibilidade dos objetos, a partir dos estudos de Walter Benjamin tem sentido amplo a partir da aura do objeto, o valor de culto abordado pelo autor em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* contrapõe-se ao valor de exposição do mesmo, como conceitos análogos, de maneira que o segundo balizasse o primeiro. Porém, se analisado a partir da perspectiva do *Colecionador* o valor de culto, atribuído a partir do sentido aurático do objeto é essencial para a relação que o indivíduo traça a partir deste, sendo a exponibilidade apenas mais um traço desta relação. A trajetória de Alfredo Ferreira Lage como colecionador está intimamente ligada ao fascínio e sacralização dos objetos, porém ao contrário de muitos colecionadores de seu tempo que viram os museus como casas de memória para a eternização de seus nomes e salvaguarda de objetos, Alfredo foi além, criando o museu a partir da coleção, transformando assim a trajetória destes objetos em uma história peculiar.

Como apontado anteriormente, não se tem notícias exatas sobre a primeira coleção de Alfredo Ferreira Lage, porém é sabido que este começou a colecionar algumas categorias de objetos ainda na infância, das quais destaca-se a mineralogia. Entendemos, portanto, que toda a formação de sua coleção, seja por aspectos familiares ou políticos, são representações de memória, e todas, sem exceção, são parte de processos de representação em um contexto afetivo. A criação de um museu, enquanto espaço de memória, vai consolidar este processo junto à coleção de Alfredo Ferreira Lage:

Nesse ponto, podemos articular o afeto e representação na produção da memória como partes integrantes de um mesmo processo. [...] Não existem,

contudo, memórias fora de um contexto afetivo. Se, como artifício explicativo, desdobrarmos o processo de produção da memória em algumas etapas, deveremos considerar o afeto como a primeira. De todas as experiências que nós vivemos no aqui e no agora, selecionamos, como impressões ou lembranças, aquelas que nos afetam em um campo de relações. Todavia o que nos afeta é o que rompe com a mesmidade em que vivemos; a mesmidade não nos impressiona ou nos marca. O que nos afeta é antes um encontro, uma palavra nova, uma experiência singular. [...] Desse modo, se a memória é um processo, o que o deflagra são relações e afetos – em outros termos, são jogos de força. A representação poderia, ainda que não necessariamente, integrar este processo, mas nesse caso viria depois, como uma tentativa de dar sentido e direção ao que nos surpreendeu (GONDAR; DODEBEI 2005, p.25)

Entendendo a memória enquanto processo, precisamos nos atentar para o circuito dos objetos de coleção, uma vez que os processos de ressignificação são inerentes ao colecionamento. Contextualizá-los em sua trajetória em um momento específico é essencial para compreendermos as disputas e as afetividades implícitas nos processos de aquisição e posse.

[...] os objetos materiais têm uma trajetória. [...] para traçar e explicar as biografias dos objetos é necessário examiná-los 'em situação', nas diversas modalidades e efeitos das apropriações de que foram parte. Não se trata de recompor um cenário material, mas de entender os artefatos na interação social. (MENESES, 1998, p. 10)

Para subsidiar um olhar mais direto sobre as categorias utilizadas pelo colecionador, organizamos uma tabela conceitual, onde podemos visualizar os critérios de colecionamento de Alfredo Ferreira Lage, sendo eles: Objeto, Período, Discurso Familiar, Discurso Político, Autenticidade.

Sobre a primeira categoria – objeto - é importante que fique claro que “[...] o objeto serve efetivamente para alguma coisa, mas serve também para comunicar informações” (BARTHES, 2001, p.208), e nos interessa refletir sobre o objeto a partir dos circuitos sociais, procurando compreender não só seu valor de uso, mas também as representações atribuídas a eles. Objetos, ao contrário de coisas, só podem existir socialmente, uma vez que é necessário que haja função de uso ou atribuição de valor por posse para que o objeto exista, seria equivocado afirmar que possa existir objetos inúteis ou sem função “[...] não há, por assim dizer, objeto para nada, existem por certos objetos apresentados sob a forma de bibelôs inúteis, mas esses bibelôs têm sempre uma funcionalidade estética.” (BARTHES, 2001, p. 208).

Para nós, interessa pensar que a categoria objeto, para o colecionamento de Alfredo Ferreira Lage, cumpre com seus critérios de colecionamento afetivos,

mediando sua relação com o mundo, a partir da memória. A partir da categorização de Morin (1974) vamos analisar os objetos a partir da dualidade entre objetos protocolares e objetos biográficos, uma vez que Alfredo Ferreira Lage fixa residência para viver e envelhecer com sua coleção definimos assim que todos os objetos arrolados são essencialmente biográficos.

A segunda categoria – período - se dá como um identificador social contextualizando o objeto em seu tempo. Importante destacar que o período a que nos referimos diz respeito a confecção do objeto, e não as datas de aquisição. O período de aquisição das peças é limitado a vida do colecionador. Esta categoria é essencial para localizar o objeto no tempo e identificar com mais clareza como a coleção de Alfredo Ferreira Lage se desenvolveu conceitualmente. Ao analisarmos esta coleção no século XXI conseguimos perceber o recorte dela totalizada pelo colecionismo de Alfredo, no entanto nos interessa percebê-la na organicidade de sua formação, identificando momentos de ascensão de determinadas categorias de objetos em detrimento de outras.

A terceira categoria - Discurso Familiar - atua como critério de classificação. São autorizados neste campo informacional objetos pertencentes, criados ou colecionados por membros da família ligados a Alfredo Ferreira Lage. É importante demarcar que estes objetos tenham sido colecionados por Alfredo, mesmo que tenham feito parte de coleções anteriores (como é o caso de objetos que pertenceram, por exemplo, a Viscondessa de Cavalcanti). Os objetos colecionados por Alfredo têm uma intenção memorialística de eternizar sua família, a partir de uma narrativa bastante específica, nos interessa perceber que categorias de objetos cumprem essa função e de que maneira.

A quarta categoria - Discurso Político - atua também como critério de classificação. Este campo informacional se aterá a selecionar os objetos colecionados por princípios históricos que cumprissem com um discurso especificamente político. Como já vimos anteriormente, a coleção de Alfredo se delimita, em sua maioria ao Segundo Reinado, porém não serão descartados objetos anteriores que dialoguem com a concepção histórica traçada pelo colecionador. É importante esclarecer, que em alguns momentos as duas categorias classificatórias – Discurso Familiar e Discurso Político – podem se fundir, e nesses casos serão analisados o discurso preponderante em exposição.

A última categoria – Autenticidade - é comum e característica da formação das coleções, uma vez que está diretamente ligada ao desejo de possuir. Ao tratar de coleções, não podemos deixar de lado a ideia de posse, pela qual os indivíduos se sentem atraídos em relação aos objetos. A coleção se configura como um suporte de representação do indivíduo, que propaga sua identidade.

Todas essas coleções incluem hierarquias de valor, exclusões e territórios governados por regras do eu. Mas a noção de que essa reunião envolve a acumulação de posses, a ideia de que a identidade é uma espécie de riqueza (de objetos, conhecimento, memórias, experiências) por certo não é universal [...] No ocidente, entretanto, colecionar tem sido há muito uma estratégia para a distribuição de um eu, uma cultura e uma autenticidade possessivos (CLIFFORD, 1994, p. 71).

Para Alfredo a autenticidade dos objetos, muitas vezes comprovada a partir de documentos e laudos, era uma característica essencial para a seleção de seu acervo, e legitimará os critérios estipulados para a coleção. Importante destacar que o conceito de autenticidade aqui abordado não se restringe apenas a confirmação de autoria ou período sob determinado objeto, mas a adequação da peça as especificações da coleção, sempre estipulados pelo colecionador. Neste caso, autenticidade se referirá a relação do objeto com o conjunto de maneira discursiva. Embasados por esta percepção que desenvolveremos nos próximos capítulos este campo informacional a partir de traços identitários do próprio Alfredo enquanto estudioso de sua própria coleção. As concepções expográficas e museológicas abordadas, bem como o conhecimento aplicado a partir de estudos, pesquisa e da própria formação serão essenciais para compreender suas escolhas. É natural que o colecionador desenvolva cada vez mais seu conhecimento em relação à sua coleção, uma vez que esta é formada por objetos pelos quais o indivíduo dedica paixão (BAUDRILLARD, 2004), além da seleção e cuidado aferidos a mesma, pois o “[...] bom colecionador é reflexivo” (CLIFFORD, 1994, p.72).

Os campos informacionais acima descritos cumprirão com o objetivo de categorizar as análises sobre os objetos em exposição, de maneira que o discurso do colecionador sobre estes objetos se torne mais claro. Uma vez que compreendemos que os objetos cumprem uma função comunicacional, tanto individualmente quanto em conjunto, podemos então analisar a exposição a partir de um processo de comunicação entre um emissor e um receptor, utilizando uma

linguagem específica: a linguagem expositiva. Se o objeto de coleção é uma representação instantânea de seu colecionador, Bakhtin nos aponta que o texto é uma representação da realidade imediata, uma vez que “onde não há texto, também não há objeto de estudo e de pensamento” (BAKHTIN, 2000, p. 329). Apesar de compreendermos a exposição como processo, utilizaremos a análise do discurso para levantar as categorias estipuladas pelo colecionador dentro do espaço expositivo.

A narrativa de uma exposição é dada a partir do entendimento do museu como um espaço comunicacional e a disposição dos objetos como o fio condutor de uma mensagem. “A exposição em princípio, não deve exercer a função de criadora de sentido, mesmo quando o objeto não encerrar um sentido imanente, e através dela se possa decodificar e difundir a informação” (ENNES, 2003, p.1)

No caso específico da coleção de Alfredo Ferreira Lage, a forma como os objetos eram organizados denota não só a intencionalidade do colecionador em traçar um discurso histórico/artístico, mas a concretização de um projeto de memória. Nomear salas expositivas com referências históricas e familiares expõe o colecionador em relação a leitura direta que se pode fazer sobre os objetos, uma vez que esses imersos em uma exposição, podem ser lidos muito além de suas propriedades físicas.

### 3. A IMAGINAÇÃO MUSEAL DE ALFREDO FERREIRA LAGE

*Os museus encarnam (para o bem e para o mal) a aura do mistério e o mistério da aura. Olhar efetivamente um museu é também se perceber olhado, olhar efetivamente um objeto de um museu é saber-se olhado por ele. (CHAGAS,2009)*

A transição do século XIX para o século XX marcou de maneira essencial a dinâmica de desenvolvimento do pensamento museológico brasileiro, proporcionando a partir das transições políticas dadas naquele momento o que viria a ser de fato o século dos museus. A experiência museológica brasileira do início do século XX, em muitos aspectos pode ser analisada a partir do desenvolvimento museológico europeu – especialmente francês – nos séculos XVIII e XIX, no entanto é necessário que se compreendam os fatores históricos que atravessaram nossa nação sendo determinantes para a museologia que se praticou no Brasil.

O colecionismo Europeu se desenvolveu entre os séculos XVI e XVIII ao redor das coleções particulares, tais conjuntos eram imbuídos de significados de preciosidade e denotavam aos seus possuidores status, os objetos de caráter histórico e científicos eram disputados em determinados espaços sociais. Até o século XVIII os objetos colecionados atribuíam ao seu colecionador status havendo preferências por determinados objetos de acordo com os períodos, normalmente definidos por raridade, exotismo ou advindo de locais remotos. No entanto, o século XVIII é essencial para compreendermos a mudança de perspectiva destas coleções, os objetos neste momento passam a constituir seu valor a partir de informações intrínsecas, sendo estas as preponderantes no circuito da coleção, o que permite que categorias diferentes de objetos sejam colecionadas de maneira mais organizada. Neste momento temos objetos históricos e objetos de história natural convivendo nos mesmos circuitos, sendo preponderante o discurso de conhecimento, principalmente científico atribuído a estes.

As expedições arqueológicas, por exemplo, rechearam a Europa de uma gama de objetos considerados artísticos, que circularam com vigor em coleções particulares que no século seguinte contribuiriam com o surgimento de grandes museus. No entanto, o modelo adotado pela organização destas coleções, bem como pela criação destes museus modernos ainda é baseado no conceito clássico

do termo *museu*, o que Dominic Poulot (2013) descreve como “mito de origem”, uma vez que “os museus contemporâneos estão associados certamente a arquétipos antigos. Assim, o túmulo ou o templo, a um só tempo, lugar de acúmulo de riquezas intelectuais e lugar de sacralização, representariam as raízes de uma antropologia da musealidade.” (POULOT, 2013):

Deste modo, o panorama museal do final do século XVIII acrescentava à origem mítica do museu-templo, os objetos artísticos, históricos – oriundos de uma arqueologia clássica – e relacionados à história natural com seus desdobramentos etnográficos e antropológicos. Somava-se a isso uma crescente preocupação com o aspecto pragmático destas instituições que colocava como desafio a *utilidade pública* de tais museus. (CONSIDERA, 2015, p.64)

O século XVIII é marcado pelo que Le Goff (1984) vai denominar como Era dos Museus, onde com o advento da Revolução Francesa temos o avanço dos discursos nacionalistas engendrados pelo Estado, corporificando aparelhos para subsidiar um projeto de memória calcado na identidade da nação. Para Nedel (2005, p. 92) a diferença essencial entre este modelo de museu moderno para as coleções e gabinetes de curiosidades dos séculos anteriores “é que agora as coleções adquirem o sentido de patrimônio, propriedade não mais de nobres admiradores em câmaras fechadas, mas pertencentes aos povos e disputadas pelos Estados.”

A experiência museológica brasileira tem sua primeira referência – ainda que isolada – no século XVII, com a invasão holandesa, e a criação de um museu no grande parque do Palácio de Vrijburg em Pernambuco. Porém será o século XVIII que apontará com uma experiência embrionária, porém significativa para uma tradição museológica brasileira, com a criação do museu de história natural chamado de Casa dos Pássaros. O espaço que funcionava como um centro de taxidermia se ocupava de colecionar espécimes raros e comercializá-los para exportação.

Nesse mesmo sentido, é que se pode destacar também a criação, no Rio de Janeiro, durante o governo do vice-rei Luís de Vasconcelos (1779-1790), do Museu de História Natural, apelidado de Casa dos Pássaros, dirigido por Francisco Xavier Cardoso Silveira, organizado com inspiração no modelo dos gabinetes europeus de história natural e extinto, em 1813, por decisão do Príncipe Regente (CHAGAS, 2009, p.71)

A Casa dos pássaros será um referencial no traçado da Museologia Nacional não apenas por sua composição tipológica, que assim como os primeiros museus colecionavam História Natural e se debruçavam sobre o conhecimento científico, mas principalmente pelas coleções que originariam o Museu Real.

De fato, as experiências museológicas durante os séculos XVII e XVIII são bem pontuais, ao contrário do que acontecia na Europa, onde as coleções particulares estavam em ebulição formando Gabinetes de Curiosidades de uma elite interessada em dominar conhecimento histórico e científico. Por aqui foi o século XIX o mais significativo para a construção de nossa tradição museológica.

A chegada da família Imperial Portuguesa no século XIX com sua comitiva e a Corte de aproximadamente 15 mil pessoas transformariam por completo os saberes e fazeres da Colônia. Os aparelhos culturais criados pela Família Real, assim como outros aparelhos a serviço do Estado, cumpriam com um objetivo em comum: aplicar o projeto civilizatório colonial e criar uma base pretensamente erudita para o convívio da nobreza portuguesa que aqui se encontrava.

Logo na chegada, o governo português passou a implementar uma espécie de “projeto civilizatório”, que incluía o estabelecimento das principais instituições da metrópole. (...) Afinal, fazia-se necessário, e com urgência, importar e transplantar práticas que, originalmente em Portugal, faziam a máquina do Estado governar. (...) De um lado, aí se instalara uma nova imprensa, o Jardim Botânico, o Banco do Brasil, o Museu nacional e tantos feitos que convertiam o Rio de Janeiro em espelho exemplar da metrópole. (SCHWARCZ, 1998, p.207)

A importância de uma Corte instalada no que agora era Reino Unido é essencial para a criação de aparelhos culturais, importantes para o desenvolvimento de um cenário cultural, dentre eles o Museu Real em 1818. Tal cenário não era resumido apenas a um Museu, mas continha também “o Horto Real de Aclimação, em 1808; a Biblioteca Real, em 1810; o Teatro Real de São João, em 1812; a Escola Real de Ciências Artes e Ofícios, em 1815; a Missão Artística Francesa, em 1816” (CHAGAS, 2009, p.71).

É importante compreendermos que o desenvolvimento de uma Museologia Brasileira no século XIX, bem como a construção de um Museu Real, atendia a interesses específicos. O museu, neste caso cumpria um projeto civilizatório de modernização, deixando claro o que poderia ser lembrado e o que poderia ser esquecido, era sobretudo um projeto de poder, como aponta Mario Chagas (2009,



p.74) “a *imaginação museal* no Brasil plantou-se inicialmente como alguma coisa distante e isolada dos interesses e até mesmo dos olhares das camadas populares, o que não deixará de ter consequências que se desdobrarão no século XX”.

O Brasil oitocentista vê em seu seio o desenvolvimento ainda de instituições culturais cujo objetivo Andreia Considera (2015) vai salientar como dispositivos de produção do passado e de fixação de memória. O período compreendido como Segundo Reinado vai utilizar espaços como a Academia de Belas Artes (com seus artistas, suas obras e seus Salões de Exposições) e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (com seus intelectuais, seus acervos e suas práticas preservacionistas) na construção de um conceito de nação, que se desenvolvia ao passo do crescimento de seu governante. Segundo Mario Barata (1986) em sua explanação sobre a trajetória dos museus nacionais, é projeto do IHGB, neste período, a criação do que ele vai denominar “embrião do primeiro museu histórico”, o que destaca a já avançada discussão acerca da construção de uma história dita nacional, materializada em suportes e objetos a serem salvaguardados.

Há de se levar em consideração nesta análise dos museus na entrada do século XX, a continuidade de uma lógica preservacionista do século anterior, que promovia a salvaguarda dos objetos aliada a produção e disseminação de conhecimento com um intuito maior, o culto à ciência. Segundo Faria (2017, p. 102) “Os museus atuavam como receptores dos bens descobertos nas províncias brasileiras e promovedores de intercâmbio com outras nações”. Os museus atuavam intencionalmente como centros de formação e de educação formal, como viriam a ser as universidades, podemos citar como exemplo o caso do Museu Nacional que atuou desde seu início como um importante espaço de difusão e educação das ciências naturais, tendo projetado a criação de uma escola de Ciências Naturais na própria instituição, porém sem sucesso.

A Proclamação da República atinge os museus diretamente em seus discursos e construções históricas, neste período existiam museus com acervos históricos (que dividiam espaço principalmente com os acervos de história natural), mas nenhum se configurava até então como um museu nacional. A necessidade de se construir um conceito de nação, com narrativas, heróis, mitos e semióforos<sup>3</sup> é

---

<sup>3</sup> **semióforo** será aquilo que tem valor simbólico de poder atrair e unir em torno de si pessoas e coisas (POMIAN, 1984). O autor relacionou o conceito de semióforo a um estudo sobre coleções e

posta desde os primeiros anos da nova configuração política, no entanto o projeto só vai se concretizar na década de vinte do século seguinte.

A Década de 1920 será essencial para a construção da Museologia Brasileira e o panorama museal do século XX. O país borbilhava com tantos acontecimentos, as disputas políticas que eclodiram com a Revolta Tenentista do Forte de Copacabana, a criação do Partido Comunista Brasileiro. No campo das Artes assistiremos em 1922 a Semana de Arte Moderna, que será essencial para a discussão patrimonial nacional. Porém, de todos os acontecimentos sócio-políticos do período nenhum marcará de maneira tão profunda o campo dos museus quanto as comemorações do centenário da Independência, também em 1922.

O historiador francês Pierre Nora (1993) em sua análise acerca dos lugares de memória se debruça sobre as relações entre memória e nação para refletir sobre a criação destes espaços, segundo Motta (1992) para o historiador francês, a aceleração do tempo nas sociedades industriais criou a necessidade de serem demarcados os lugares onde a memória nacional efetivamente se fixou, – os “*lieux de mémoire*” – como datas e festas nacionais, hinos e bandeiras, monumentos e arquivos. É neste contexto que a autora analisa a criação da data comemorativa – 07 de setembro – como um marco essencial na construção do conceito de nação brasileira. No entanto, a data necessitava de um esforço sobre sua construção diante da jovem República, uma vez que por ser o marco da Independência estaria de encontro a lembrança do regime político anterior, rememorando diretamente a família Imperial. Segundo a autora:

O processo de construção de uma nação republicana em fins do século XIX exigia, pois, a formulação de um passado que sacralizasse essa nação e seus lugares de identificação - os "lugares de memória" -, marcando um espaço simbólico nacional-republicano. Heróis como Tiradentes, símbolos como a bandeira, o hino nacional e celebrações do calendário cívico, foram articulados nos primeiros anos da República anos de invenção de tradições. A França foi o modelo de inspiração firme para muitas dessas iniciativas que visavam, antes de tudo, os valores republicanos no coração e na mente dos brasileiros. Os positivistas destacaram-se nessa tarefa: detentores de uma metodologia "científica", conduziram um intenso trabalho de reconstrução da memória nacional, que procurava situar a República na nacionalidade. (MOTTA,1992:13)

O Brasil Republicano vivia sob novos contextos e situações, e com o fim da escravidão em 1888 protagonizava a ascensão política de novos atores sociais, porém “ambientes e contextos sociais novos, ou velhos, mas transformados, exigem novos instrumentos que assegurem e/ou expressem identidade e coesão social” (MOTTA, 1992, p.13), ou seja, havia ainda uma necessidade real por legitimação, a falência da construção de novos mitos e tradições poderia custar muito caro ao novo Regime.

Privilegiado “lugar de memória” da nação brasileira, depois de um difícil processo de consolidação no início da República, o sete de setembro de 1922 pôde articular presente/passado/futuro ao ensejar o balanço obrigatório dos acontecimentos passados, a avaliação dos feitos presentes e a perspectiva de realizações futuras do país. [...] Filiada a diversas concepções de modernidade – à do modelo universalista da *Belle Époque* em crise, ou à vanguardista, de adesão aos valores urbano-industriais, ou ainda, à tradicionalista, seguidora dos “sólidos” princípios da natureza e do ruralismo. (MOTTA, 1992, p.20)

O conceito de modernidade neste momento será empregado não só em contraposição ao regime político anterior, mas também como meta a ser alcançada na construção de um Brasil “civilizado” e visualmente mais próximo do ideal Europeu. À capital, Rio de Janeiro, coube se transformar em uma “cidade europeia” submetendo-se a uma Reforma Urbanística. Dentre as discussões sanitaristas, bem como as motivações sociais que alterou não só a forma como a cidade se organizava física e simbolicamente, temos atrelado a este ideal de modernização a polêmica demolição do histórico Morro do Castelo, iniciada em 1920. O Morro estava parcialmente demolido quando em 07 de setembro de 1922 em sua localização era solenemente inaugurada a Exposição Universal do Centenário, um marco na construção e projeção de um Brasil moderno.

Englobando as principais modalidades do trabalho no Brasil, “atinentes à lavoura, à pesca, à pecuária, à indústria extrativa e fabril, ao transporte marítimo, fluvial terrestre e aéreo, aos serviços de comunicação telegráficos e postais, ao comércio, às ciências e às belas artes”, a Exposição Nacional se compôs das seguintes seções: educação e ensino; instrumentos e processos gerais das letras, das ciências e das artes; material e processos gerais da mecânica; eletricidade; engenharia civil e meios de transporte; agricultura; horticultura e arboricultura; florestas e colheitas; indústria alimentar; indústrias extrativas de origem mineral e metalurgia; decoração e mobiliário dos edifícios públicos e das habitações; fios, tecidos e vestuários; indústria química; indústrias diversas; economia social; higiene e assistência; ensino prático, instituições econômicas e trabalho

manual da mulher; comércio; economia geral; estatística; forças de terra e mar; e esportes. (MOTTA, 1992, p.24)

É neste contexto, e principalmente baseado nesta construção discursiva, calcada na ideia de uma nação moderna, que tem início as análises sobre a Imaginação Museal de nossa personagem principal, Alfredo Ferreira Lage.

O museólogo e poeta Mário Chagas, nos esclarece em sua obra *Imaginação Museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freire e Darcy Ribeiro* (CHAGAS, 2009) as possibilidades de análise dos acervos museológicos a luz do pensamento social brasileiro, baseado em uma reflexão sobre os acervos e instituições a partir de suas análises contextuais para além das características intrínsecas dos objetos. O autor argumenta para além dos objetos, e para além das materialidades implícitas nas construções destes acervos e instituições. A imaginação museal de que nos diz Mário Chagas aborda em perceber as narrativas de determinados sujeitos sobre as coisas, ou segundo o autor:

Objetivamente a minha sugestão é que a *imaginação museal* configure-se como a capacidade singular e efetiva de determinados sujeitos articularem no espaço (tridimensional) a narrativa poética das coisas.[...] Em síntese: é preciso iniciar-se na "linguagem das coisas" [...] tecnicamente ela refere-se ao conjunto de pensamentos e práticas que determinados atores sociais de "percepção educada" desenvolvem sobre os museus e a museologia. (CHAGAS, 2009, p. p.64)

Para além da dimensão físico-espacial da constituição de um prédio para um museu, a imaginação museal se ampara sobre quatro dimensões essenciais (CHAGAS, 2009) sendo: 1) a dimensão do tempo (a compreensão de que os objetos uma vez musealizados são intermediários e representações materiais entre passado/presente e futuro); 2) a dimensão do poder (esta dimensão é compreendida pela posse dos objetos entre indivíduos (passado) e instituição (presente), bem como entre o poder simbólico que os mesmos exercem ao serem imbuídos de representações para além de sua materialidade); 3) a dimensão da riqueza (os valores de troca sobre os objetos museológicos em uma lógica econômica); e 4) a dimensão estética (valor estético).

Alfredo Ferreira Lage não se mostra excepcional ao se revelar colecionador, um hábito cultivado pelas Elites Nacionais não só no Brasil, porém, a maneira como ele direciona sua coleção para a criação de um museu é que vai de fato revelar a imaginação museal da personagem. Podemos perceber que Alfredo Ferreira Lage,

indivíduo educado na França, graduado em São Paulo e residente na cidade do Rio de Janeiro busca em Juiz de Fora um encontro com seu passado e com seu histórico familiar, além de um desejo de reparação com a memória do pai. Como vimos acima, o Rio de Janeiro fora uma cidade efervescente na década de 1920, onde Alfredo cultivava importante rede de contatos, sendo possível montar seu museu nesta cidade, onde a coleção gozaria de mais visibilidade. No entanto, a escolha por Juiz de Fora não se mostra ao acaso, e configura de maneira determinante a imaginação museal de Alfredo Ferreira Lage. Neste momento, onde havia claras disputas políticas para uma história dita “nacional” e a legitimação do que seria este patrimônio, Alfredo opta por aumentar sua coleção e organizá-la em um museu, sendo este na cidade mineira que sediou fisicamente seu principal eixo narrativo: a relação com a Família Imperial, e esta história será contada pela coleção com o intuito de solidificar uma memória dita “nacional”, porém utilizando como ponto de partida sua própria família.

Para Certeau (1982, p.26) existem dois tipos de história “Um primeiro tipo se interroga sobre o que é *pensável* e sobre as condições de compreensão; a outra pretende encontrar o *vivido*, exumado graças a um conhecimento do passado”. Para que haja qualquer conhecimento do passado a ser recuperado é necessário inicialmente que existam restos, vestígios ou provas. Na constituição dos museus, os objetos que assumem estes estatutos iniciam suas trajetórias museológicas a partir de um primeiro movimento: a seleção. O privilégio social imbuiu a Alfredo não só objetos, mas documentos e narrativas de sua própria família no cenário nacional, e como detentor de tal legado o colecionador se ancora na construção e imortalização desta história para criar seu próprio museu.

A imaginação museal de Alfredo Ferreira Lage se desenvolverá a partir da figura do pai – Mariano Procópio -, de seus ideais políticos – a herança monarquista -, e consequentemente imortalizando a si próprio. Sua imaginação museal poderá ser lida diretamente nas classificações a que submete o acervo e onde expande sua coleção.

A construção de um prédio para a criação oficial de um museu 1923 - embora tivesse aberto a Villa a visitação anteriormente –pode ser analisado como um movimento espontâneo de um colecionador diante do tamanho que tomava sua coleção. No entanto, ao analisarmos a inserção de objetos no conjunto, a escolha cuidadosa por datas simbólicas para as inaugurações e o majestoso projeto de uma

Galeria de Arte pode concluir que a ideia de um museu surge para Alfredo não como consequência para o acervo, mas como um projeto necessário de imortalização de memória e escrita da história, o acervo e seu colecionamento apenas farão parte do processo, como deixa claro o próprio colecionador em discurso de abertura da instituição em 1921, publicado pelo jornal A União (1922):

Minha mãe não ignorava o desejo que, desde longos anos, vinha eu nutrindo de, com minhas coleções, organizar um pequeno museu para doá-lo a minha cidade natal. Este meu projeto, em minha mãe encontrava forte apoio e fora ela que lembrara que esse museu deveria ser instalado nesta propriedade, que a minha mãe então pertencia. Tem, portanto, minha saudosa mãe magna parte na doação que em testamento faço ao povo de Juiz de Fora.

É importante destacar que Alfredo Ferreira Lage, enquanto colecionador e até mesmo como pessoa pública, não se preocupou em criar registros de suas atividades ou de eternizar-se a si próprio com a criação de seu museu, no entanto, não podemos ler sua obra como espontânea, a nós fica claro que o colecionador tinha consciência de que um projeto desta magnitude marcaria não só o nome de sua família, como o seu próprio na história da cidade. A referência de que este projeto foi cuidadosamente planejado ao longo dos anos é explícita na fala de Alfredo, mas pode ser lida com clareza na organização das peças em exposição, como veremos adiante. Importante ainda destacar, que como um projeto planejado e calculado ao longo dos anos exigiu do colecionador uma dose extra de cuidado, o que nos fica claro com a referência em sua fala de que o museu seria doado ao município em testamento, fato que não se realiza, uma vez que em 1936 Alfredo Ferreira Lage doa o Museu ao município ainda em vida, em documento com cláusulas rígidas acerca da organização de sua coleção, o que nos parece também mais um passo do colecionador em garantir que seus critérios sobre deste projeto de memória sejam cumpridos.

Durante os trinta anos (1914 - 1944) em que Alfredo Ferreira Lage organiza sua coleção em um museu há aquisição de objetos. Embora houvesse objetos de períodos anteriores podemos afirmar que o cerne de sua coleção é uma leitura política a partir de objetos históricos oitocentistas. No bojo dos museus enciclopédicos, o museu criado por Alfredo Ferreira Lage pretendia dialogar as discussões acerca da história e ciência em uma coleção de caráter universal, no entanto, ao contrário de museus do mesmo período, majoritariamente ligados a

História Natural, não era uma questão central no projeto museológico Alfrediano, o posicionamento da instituição como um espaço de referência para pesquisadores e/ou difusão de conhecimento científico, como aconteceu com outros museus do período, onde inclusive podemos citar publicações como referência de um projeto intelectual, tais como: a Revista do Museu Paulista ou a Revista Archivos do Museu Nacional.

É interessante observar que, mesmo com a atenção voltada especialmente para a produção de conhecimento, os museus brasileiros, criados no século XIX, já tinham a intenção de serem centros de formação, como as universidades, e espaços de contribuição para o ensino formal. Essas finalidades são encontradas, por exemplo, na trajetória do Museu Nacional, instituição que tanto auxiliou o ensino regular com demonstrações práticas de espécimes, como idealizou a criação de uma escola de Ciências Naturais no próprio museu – porém sem sucesso. (FARIA, 2017, p. 101)

O declínio dos museus enciclopédicos nas décadas de 20 e 30 do século XX, encontra-se estritamente ligado a superação das teorias evolucionistas que os sustentavam (JULIAO, 2006), fato interessante que demonstra a profusa complexidade da formação discursiva do Museu Mariano Procópio, mas que nos permite também refletir sobre o caráter de uma coleção embrionária, que vai se especializando a partir da instituição do projeto de memória. O fato de haver uma coleção original com uma formação de caráter pretensamente universal que permite a leitura deste museu como enciclopédico – como muitas vezes foi retratado academicamente - nos parece um esvaziamento de sua própria trajetória, sendo ainda necessário compreendê-lo segundo sua tipologia museológica.

Sobre a tipologia deste museu, é importante retomarmos alguns pontos basilares da Museologia Moderna. A institucionalização de coleções durante o século XIX e efetivamente durante o século XX criou um modelo específico de institutos onde o encontro de sujeitos e objetos denotavam um campo de ação específico. A relação das coleções com os sujeitos, no entanto, não se baseia necessariamente em um modelo institucionalizado, mas no desenvolvimento da relação que se pretende com o patrimônio ao interrogá-lo. Este questionamento acerca do patrimônio a ser colecionado se desenrola nas três funções básicas de um museu: preservação, investigação (ou pesquisa) e comunicação. As atividades específicas desempenhadas dentro deste processo não podem ser confundidas como as funções em si, e formam o que conhecemos como sistema museológico. A

reflexão acerca das funções básicas de um museu nos elucida acerca de sua tipologia, segundo debates do ICOM principalmente na década de 1970, podemos analisar a função preservação para compreender a identidade de um museu. Uma vez que a salvaguarda é o que move o processo de seleção – já que nenhum museu seria capaz de colecionar tudo – temos então o dilema de escolher o que preservar, como preservar e de que maneira, no entanto, para além do objeto, a principal problematização do processo de preservação é informacional. Para Peter Van Mensh (1992) a forma como o processo de preservação do objeto se dará nos permite analisar a tipologia de um museu, uma vez que preservá-lo *in situ* ou *ex situ*, transformam os processos de leitura social e contextualização dos mesmos.

No caso do Museu Mariano Procópio, podemos analisá-lo como um museu tradicional, uma vez que há o deslocamento do patrimônio de seu contexto original para um novo contexto (museu), tendo estes objetos suas funções primárias subtraídas e sendo preservados fisicamente no que concerne a materialidade dos acervos.

A coleção museológica de Alfredo Ferreira Lage nasce do encontro de sua coleção pessoal com os objetos adquiridos pelos pais no prédio denominado Castelinho (ou Villa), é uma coleção de caráter afetivo, calcada essencialmente em objetos de cunho histórico do período oitocentista, e abarcando diversas categorias de acervo. Não temos dados suficientes para estimar um número de início da coleção museológica – considerando como início o encontro dos objetos em 1914 – no entanto, no ano de sua morte o conjunto atingia o quantitativo de 13.345<sup>4</sup> peças aproximadamente.

Neste capítulo analisaremos como a imaginação museal de Alfredo Ferreira Lage pode ser lida a partir dos critérios classificatórios anteriormente explicitados, todavia a partir da exposição organizada pelo próprio colecionador. Para tanto, nos baseamos nos recortes midiáticos disponíveis no período (1914 - 1944), nos relatórios elaborados pelo próprio Alfredo Ferreira Lage como diretor da instituição, os termos de doação a municipalidade, o processo de tombamento e demais documentos administrativos trocados com o SPHAN e o arrolamento elaborado em 1944 quando da morte do diretor.

---

<sup>4</sup> Segundo o arrolamento de 1944



### 3.1 O Museu Ferreira Lage

Em 1914, após a morte de Maria Amália, Alfredo Ferreira Lage dá início ao projeto de memória que culminará com a criação do Museu Mariano Procópio. A referência a figura materna na vida de Alfredo é bastante clara na composição do museu, sendo lembrada por ele no discurso de abertura da instituição:

Minha mãe não ignorava o desejo, que desde longos anos, vinha eu nutrindo de, com minhas coleções, organizar um pequeno museu e doá-lo a minha cidade natal. Este meu projeto em minha mãe encontrava forte apoio, e fora ela quem lembrara que este museu deveria ser instalado nesta propriedade, que a minha mãe então pertencia. (O DIA, 13 de maio de 1922)

A mudança do colecionador Alfredo Ferreira Lage do Rio de Janeiro para Juiz de Fora, bem como o transporte contínuo de sua coleção para a Chácara Mariano Procópio, marca de maneira efetiva o pontapé inicial ao projeto de criação do museu. Como visto na citação acima, é dito pelo próprio Alfredo o desejo - e fica subentendido que houve um planejamento neste sentido - de criação de um museu. Como um intelectual criado e educado na França, graduado em São Paulo e residente no Rio de Janeiro, é importante compreendermos que Juiz de Fora não é uma cidade referência a este colecionador no sentido de preservar a ele suas memórias de infância ou momentos importantes de sua vida especificamente, porém a cidade é o cenário da história de sua família, e é onde a mesma protagoniza os simbólicos encontros com a família Imperial, sendo portanto apenas a partir de Juiz de Fora o princípio narrativo da história que Alfredo vai montar em seu museu, tendo o Segundo Reinado como pano de fundo, e a relação entre as famílias como protagonista. Neste sentido, é simbólico que a cidade de Juiz de Fora, que nutriu relacionamento tão conturbado com Mariano Procópio seja o palco para a construção de um museu com seu nome, ou seja, para Alfredo o processo de reparação a um pai injustiçado se efetiva em uma instituição de memória, como nos fica claro em trecho de seu discurso:

Dom Pedro II a meu pai soube devidamente apreciar e dele delicado amigo fora. Nos ingratos momentos de sua vida pública, quando partidárias paixões o magoavam, chegando até tentar aniquilá-lo, nesses cruciantes momentos, senhores no magnânimo imperador sempre meu saudoso e venerado pai encontrara amparo e justiça! (O DIA, 13 de maio)

de 1922)

Com a transferência da coleção de Alfredo para Juiz de Fora em 1914 a Villa começa a se transformar no que será conhecido como Museu Ferreira Lage. É importante destacar que a partir deste momento os objetos existentes na Villa, antes funcionalmente utilizada apenas como casa, agora se transformam efetivamente em objetos de coleção, produzindo unicidade com o acervo advindo do Rio de Janeiro. Esta coleção privada, atende ao conceito de colecionismo analisado no capítulo anterior, o qual embasa nossas análises acerca das atividades de Alfredo Ferreira Lage, no entanto, a partir da transferência destes objetos poderemos perceber a transformação no estatuto da coleção.

A trajetória dos objetos da coleção de Alfredo pode ser mapeada desde o contexto de criação em alguns casos, como por exemplo com os icônicos fardões, porém impossível no caso da maioria dos objetos, principalmente por falta de documentação comprobatória dos processos de fabricação e compra/venda, no entanto, a circulação dos mesmos dentro do espaço da própria coleção, em todas as suas modificações, revela muito sobre o colecionador, e a esta trajetória nos interessa analisar, mesmo que não seja possível retomá-la integralmente.

A coleção organizada por Alfredo Ferreira Lage ao longo da vida e reunida em Juiz de Fora a partir de 1914 possui relações entre seus objetos na formação de um conjunto, atuando como suportes de representação, dentre as quais há a representação também de seu próprio colecionador. Esta organicidade própria da coleção é característica de objetos de museu, que segundo Jean Davallon (2007) “são sempre elementos de sistemas e categorias”, no entanto a configuração de um acervo, ao contrário de uma coleção, pressupõe um projeto museológico:

O acervo pressupõe processo cotidiano para o reconhecimento e a formulação de sentidos. Pressupõe o debate e a eleição de critérios, o estabelecimento de plano de metas, dentro de padrões especialmente formulados segundo a realidade existente (LOURENÇO, 1999:13 apud CURY, 2005, p. 36)

Esta mudança estatutária sob o conjunto de objetos é essencial para compreendermos o esforço empreendido por Alfredo Lage como um projeto de construção de memória, a escolha voluntária de musealização da coleção e todo o planejamento empreendido neste projeto denotam um desejo de memória e imortalização. É importante compreendermos o esforço do colecionador em

transicionar estatutariamente sua coleção em acervo, atribuindo a mesma não só um caráter de excepcionalidade, mas de fato promovendo uma ação concreta em busca de sua preservação a longo prazo, imortalizando através dos objetos seus discursos e ideologias. Em 1969, Violette Morin publica o artigo *L'objet biographique*, onde propõe uma diferença conceitual entre dois termos: os objetos biográficos e os objetos protocolares. Segundo a autora a diferença entre os termos se dá a partir da relação que os indivíduos estabelecem com os objetos, de modo que podemos concluir que os objetos ditos protocolares seriam os artefatos que no cotidiano não criam uma conexão profunda com seu possuidor, cumprindo ou não seu valor funcional e limitando-se a este. No contraponto, os objetos biográficos seriam os artefatos que acompanham seu possuidor durante a vida, estabelecendo uma conexão com o mesmo, imprimindo assim suas lembranças no tempo e no espaço. Ou como analisa Icléa Bosi:

“São estes os objetos que Violette Morin chama de objetos biográficos, pois envelhecem com o possuidor se incorporam à sua vida: o relógio da família, o álbum de fotografias, a medalha do esportista, a máscara do etnólogo, o mapa-múndi do viajante... Cada um desses objetos representa uma experiência vivida, uma aventura afetiva do morador. (BOSI, 2003, p. 26).”

Os objetos de coleção se dão por atribuição de valor por parte do colecionador, sendo constituídos neste caso como objetos biográficos. No entanto, na trajetória destes, a musealização se dará na ressignificação dos mesmos como objetos museológicos.

A transformação da coleção de Alfredo Ferreira Lage em acervo se dá a partir do processo de musealização. Segundo Chagas (1994) “só se pode falar em musealização a partir do momento em que se estabelece uma intenção de que tal objeto passe a representar outra coisa”, ou seja, segundo o autor o processo se dá de forma consciente e intencional, produzindo um recorte de realidade, uma vez que “tudo é museável” (CHAGAS, 1994, p.54), porém a musealização é sempre resultado de um ato de vontade, e por isso nem tudo o que é museável necessariamente será musealizado. O processo de musealização é relacional, se dá a partir da atuação do indivíduo sobre o objeto, abordado por Rússio como fato museológico, que seria “a relação profunda entre homem – sujeito conhecedor –, e o objeto, parte da realidade sobre a qual o homem igualmente atua e pode agir.” (RÚSSIO, 1981 apud BRUNO, 2010, p. 123). Segundo a autora, este processo pode ser compreendido como uma

medida de preservação em virtude do objeto, uma vez que a seleção dos mesmos e a transferência de seus contextos para o espaço institucionalizado do museu lhes confere o caráter de “testemunhos, são documentos e têm fidelidade” (RUSSIO, 1984, p. 62). Para Chagas (1994) “mesmo não sendo a única, a musealização é uma forma efetiva de preservação de bens culturais”. Nesse sentido, Loureiro (2013) identifica que o processo de musealização na medida em que se configura como uma estratégia de preservação o faz como um processo informacional, na medida em que há atribuição de valor aos objetos, tornando-os documentos, de forma que “tais processos, que têm no museu seu caso privilegiado, exprimem na prática a crença na possibilidade de constituição de uma síntese a partir da seleção, ordenação e classificação de elementos que, reunidos em um sistema coerente, representarão uma realidade necessariamente maior e mais complexa. (LOUREIRO, 2011 apud LOPES, 2016, p.66). A musealização seria então:

A operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal, isto é, transformando-a em musealium ou museália, em um “objeto de museu” que se integra no campo museal. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p.57)

Ao cunhar o termo *museália*, Stransky (1970) analisa o fato de que um objeto de museu não se limita a sua transferência para este contexto. Ao contrário:

Por meio da mudança de contexto e do processo de seleção, de “thesaurização” e de apresentação, opera-se uma mudança do estatuto do objeto. Seja este um objeto de culto, um objeto utilitário ou de deleite, animal ou vegetal, ou mesmo algo que não seja claramente concebido como objeto, uma vez dentro do museu, assume o papel de evidência material ou imaterial do homem e do seu meio, e uma fonte de estudo e de exibição, adquirindo, assim, uma realidade cultural específica. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p.57)

A museália, ou objeto de museu, é sobretudo representacional de um recorte de realidade, segundo Stransky (1970) conceituar como objeto de museu a museália já seria em si um pleonismo, uma vez que, ao ser musealizado qualquer “coisa” se torna objeto. É neste sentido, que a coleção de Alfredo Ferreira Lage se transforma em acervo<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> A constituição de um acervo se dá a partir do caráter do objeto que compõe seus conjuntos e coleções, atualmente, segundo o IPHAN, os acervos culturais das instituições patrimoniais se dividem

Albino Esteves (1956) no álbum de Juiz de Fora em 1915, nos permite enxergar o desejo de Alfredo Lage diante do amadurecimento de sua ideia de museu e seu projeto Mnemônico, porém nossas análises ficam limitadas a mediação do autor, uma vez que não há no texto nenhuma fala do próprio colecionador. Neste sentido, a própria nomenclatura da futura instituição – Museu Ferreira Lage – pode ser uma livre interpretação do autor, ou poderia ser a ideia inicial do colecionador, não sabemos. Porém, o que nos fica claro nesta publicação é a existência já em 1915 da constituição de um Museu em Juiz de Fora, e os princípios expográficos do mesmo. Segundo o autor, o museu estaria sendo organizado por iniciativa de Alfredo Ferreira Lage “vagarosa e cuidadosamente” (Esteves, 1956, p.343). Nesta publicação há também a referência pela primeira vez da classificação da coleção, apesar de ser denominada pelo autor como “seis coleções” analisaremos como seis categorias de uma mesma coleção, sendo elas:

- mineralogia e diversos ramos das ciências naturais;
- numismática;
- autógrafos e gravuras;
- mobiliário e objetos históricos e antigos;
- Belas Artes e cerâmica.

O modelo classificatório acima descrita parte especificamente das características intrínsecas dos objetos, modelo que será drasticamente modificado nas futuras exposições. Tal fato é justificável, uma vez que Alfredo Ferreira Lage, neste momento, está concentrado em adquirir objetos e organizá-los no Palacete, ao mesmo tempo em que reside neste espaço. Importante destacar que fica evidenciada a intenção de inauguração futura de um museu por parte de Alfredo F. Lage, o que podemos pressupor lhe tomava grande parte do tempo de planejamento.



Figura 7. Salão de Música do Palacete Mariano Procópio, 1915. Fonte Álbum de Juiz de Fora, Albino Esteves



Figura 8. Sala de Jantar do Palacete Mariano Procópio, 1915. Fonte: Álbum de Juiz de Fora, Albino Esteves

As imagens acima, retiradas do Álbum do Município de Juiz de Fora (1915) traz o que seria a primeira expografia do museu, neste momento conhecido como

*Museu Ferreira Lage*. É importante observar que o museu era de caráter particular, porém disponível a visita, dividindo-se entre espaços de uso e espaços expográficos. Organizado visualmente como um museu-casa, a expografia dividia-se entre reproduções de ambientes utilitários e suportes de sacralização de objetos, evidenciando-os como artísticos e/ou históricos. Neste momento o museu não contava ainda com pedestais e vitrines expositivas, o que não impedia de denotar discursos de função ou excepcionalidade.

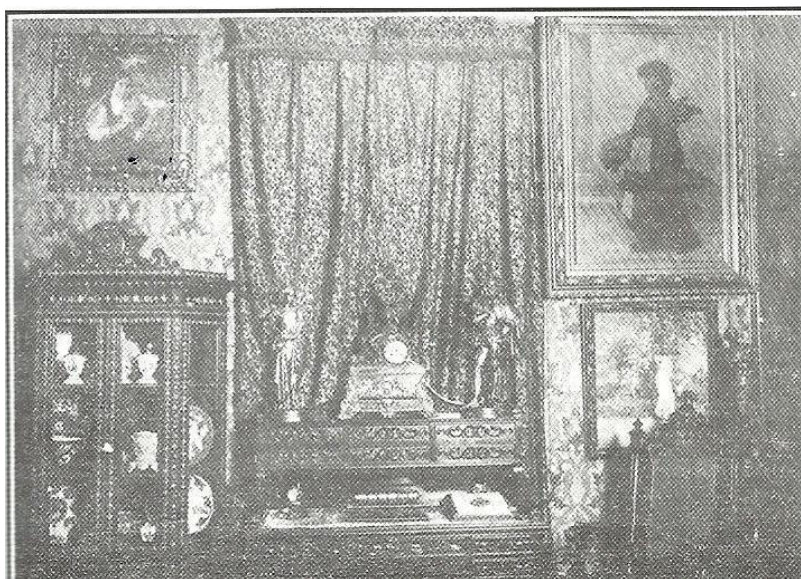


Figura 9. Escritório do Palacete Mariano Procópio, 1915. Fonte: Álbum de Juiz de Fora, Albino Esteves

No escritório podemos perceber pelo menos duas das categorias evidenciadas na publicação de Albino Esteves, *mobiliário e objetos antigos* e *Belas artes*. A montagem do espaço remete a sua funcionalidade, tendo, portanto, um móvel escrivaninha com entalhes e objetos decorativos utilitários usados como composição informacional do ambiente – escritório – nota-se, no entanto, que a cadeira que faria conjunto funcional com o móvel encontra-se disposta de frente ao visitante, destacando que não havia função utilitária no conjunto sendo, portanto, oferecida ao olhar, em toda sua riqueza de detalhes. Os quadros do ambiente, apesar de não aludir a temática do mesmo poderiam ser relevados se interpretados como gosto pessoal do proprietário, no entanto há também a utilização de uma cristaleira como suporte expositivo para cerâmicas e porcelanas, é possível que este móvel estivesse neste cômodo não como composição de discurso expográfico – ou

que este tenha sido posteriormente alterado - mas em mudança temporária, visto que o mesmo já não encontrava-se mais no escritório no arrolamento de 1944.

É importante destacar que Alfredo Ferreira Lage, ao se mudar para a chácara da Família em Juiz de Fora em 1914 começa paulatinamente a levar sua coleção para o espaço e aumentá-la com novos objetos, porém a organização desta é feita na mesma disposição de cômodos originais, ou seja, Alfredo mantém todos os espaços tal qual foram projetados quando da construção do Palacete.

A criação de um museu não pode ser vista, neste caso, aquém aos planos do colecionador, uma vez que vem para referendar a trajetória do mesmo como um processo de consagração da coleção e não de ruptura do processo de colecionamento. Segundo Pinto (2008) em ocasião da inauguração de seu Museu em 1921, Alfredo Ferreira Lage, em seu discurso, declarou que intencionava criá-lo desde a infância e doá-lo à cidade, dando a entender que deixou pronto um testamento em que entregava aquele patrimônio ao município. No entanto, o que se previa como uma doação póstuma acabou sendo reconfigurada, quando em 1936 Alfredo Ferreira Lage fez a doação do museu ao município de Juiz de Fora, tornando o espaço público.

### **3.2 - O Museu Mariano Procópio: um projeto Museológico**

A inauguração do Museu Mariano Procópio desvela uma minuciosa trama de Alfredo Ferreira Lage em busca da consolidação de seu projeto memorialístico. O museu, inaugurado em 23 de junho de 1921, destaca em sua data de abertura o centenário de seu homenageado, Mariano Procópio. No ano seguinte, o prédio conhecido como *Anexo* tem sua inauguração também em uma data emblemática, 13 de maio de 1922, remetendo a uma alusão acerca da abolição da escravatura. A estratégia de calcar no âmbito da História a construção de fatos e heróis pode ser compreendida neste contexto como uma artimanha por parte deste colecionador. O historiador francês Pierre Nora, em seu texto sobre os lugares de memória (*lieux de mémoire*) analisa como a criação de datas festivas marcam o imaginário nacional sobre um ângulo específico da construção histórica, para o autor os lugares de memória são o encontro entre a memória e a história, ou o ponto de ligação entre o presente e o passado. De modo que a história é sempre uma representação falha do



que necessariamente já aconteceu, a memória, ao contrário, só pode ser compreendida a partir da organicidade do presente. Neste sentido, a compreensão de que não existiriam mais memórias espontâneas subsidiam a criação de lugares de memória, uma tentativa de cristalização, a partir da criação de subterfúgios não naturais, mas necessários. Neste ensejo destacam-se como importantes lugares de memória não apenas a criação de instituições para este fim – como é o caso dos museus, arquivos e bibliotecas – mas também datas comemorativas. Na concepção do autor, lugares de memória têm necessariamente três sentidos: material, funcional e simbólico, em graus diversos. No caso específico do MMP estes sentidos se revelam no âmbito funcional a partir da própria materialidade do acervo reunido, bem como materialmente – através da criação de monumentos, placas e medalhas – onde objetos criados para fins de representação não teriam significado deslocados de seus contextos simbólicos.

O Brasil oitocentista conhecia o termo museu aplicado a uma série de experiências diferentes, não necessariamente ligadas a um patrimônio institucionalizado, o modelo de museu conhecido até então, bastante baseado no Museu Real (1808) – onde havia uma predominância de acervos ligados a história natural – tinha influência de cada região na reunião de objetos de diferentes tipologias para calcar um discurso civilizatório, neste sentido, Ulpiano Bezerra de Meneses (1994) nos aponta que este modelo de museu, abarcava organicamente a antropologia e celebrativamente a história, configurando-as como categorias. O final do século XIX trouxe aos museus o caráter científico que foi essencial para determinar a maneira como as coleções seriam adquiridas, processadas e comunicadas. Este cientificismo, baseado em uma concepção de ciência ocidentalizada, que trazia em seu escopo um *modus operandi* das coleções, principalmente da reunião da fauna e flora nacionais, sofre uma mudança de panorama no século XX com a ascensão das discussões acerca de uma história entendida como nacional, que cravará no campo dos museus uma disputa de discursos construídos politicamente. A experiência museológica brasileira verá apenas na década de 1920 a condensação do museu histórico como uma tipologia distinta, processo posterior as experiências de alguns países europeus e dos EUA:

No século XIX o desenvolvimento dos museus históricos está associado ao surgimento das nacionalidades (Horne 1984), ao mesmo tempo que, sem contradição à História Universal, na qual a História Nacional

representa a culminação do desenvolvimento da civilização. Daí a importância dos museus de arqueologia das civilizações clássicas da Grécia e de Roma, bem como do Egito e da Mesopotâmia (Bennett 1994). Nas Américas, as raízes são um pouco diversas. Definem-se, nos Estados Unidos, entre 1740 e 1870, quando se consolida a American compromise [...] gerado no influxo do iluminismo europeu, mas temperado com os ideais republicanos da jovem nação, a emergência das classes médias e o advento do profissionalismo na ciência (e no museu) (MENESES, 1994, p. 15)

A construção dos museus históricos brasileiros faz parte deste processo pretensamente civilizatório de uma construção de história nacional, porém o que se compreendia naquele momento como tipologia está intrinsecamente relacionado a finalidade do museu enquanto instituição, podendo ser a tipologia definida pela especialidade do tema, pela predominância de uma categoria de objetos. Para Gustavo Barroso (1951) os museus seriam predominantemente históricos enquanto categoria de pensamento, porém tipologicamente eles se dividiriam em museus de caráter geral (museus de ciências, museus de arte, museus de história), museus especializados (ligados a um período histórico ou a um personagem) e museus regionais. Esta definição embasou a construção do campo dos museus brasileiros durante décadas, sendo ultrapassada a partir da década de 1970. Nesta pesquisa corroboramos com Meneses (1994) ao definir o museu histórico como “aquele que opera objetos históricos”, o autor esclarece ainda a necessidade de analisar o objeto documentalmente. No que diz respeito a taxonomia dos museus, esta análise é essencial para compreendermos a relação do objeto com o espaço, por exemplo, o mesmo objeto pode ser lido a partir de sua plasticidade em um museu de arte e de sua iconografia em um museu histórico.

A natureza da fonte não pode ser a mesma que a do conhecimento, nem determinar a natureza do conhecimento [...] Por isso, tomar um referencial exclusivamente documental, recortando tipos de objetos é procedimento insuficiente. (MENESES, 1994, p. 16)

O projeto memorialístico de Alfredo Ferreira Lage abarcava não apenas uma casa histórica com suas próprias referências familiares e suas coleções auráticas, mas desenvolveu uma corrente específica ligada a arte. A inauguração do Prédio Mariano Procópio é um marco na construção dos lugares de memória de Alfredo. Inaugurado em 13 de maio de 1922, no ano do centenário da Independência, mostra

o esforço do colecionador em contextualizar este museu no circuito das comemorações nacionais, não só através do apelo a data – explicitado pela placa comemorativa – como pela presença de Max Fleiuss, diretor do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro. Esta edificação - ao contrário da Villa que fora ressignificada - foi construída para este fim. Tinha como finalidade reunir em exposição o acervo de arte do colecionador, principalmente a pinacoteca, em uma imponente galeria de arte, que carregava o nome de sua mãe, Maria Amália, influenciadora do projeto de criação do museu e pintora amadora, que aparece recorrente em pesquisas sobre este colecionador como uma de suas principais influências.



Figura 10. Inauguração da Galeria Maria Amália em 1922. Detalhe: bustos de princesa Isabel e Conde D'Eu cobertos por pano para a inauguração. Fonte: Arquivo fotográfico/MMP



Figura 11. Inauguração da Galeria Maria Amália. Na imagem vê-se Alfredo Ferreira Lage entre Cícero Peregrino e Max Fleiuss membros do IHGB que foram paraninfos da cerimônia. Fonte: Revista Fon Fon, 20 de maio de 1922

A inauguração do prédio Mariano Procópio revela Alfredo Ferreira Lage como um conhecedor das discussões e técnicas que cercavam o que seria o campo dos museus no Brasil naquele momento. Sua inserção no Instituto Histórico Geográfico Brasileiro revelava sua posição em uma rede de intelectuais que estavam discutindo o campo da história no Brasil. As técnicas aplicadas no MMP não escondem a influência de alguém que conhecia os museus europeus e os tinha como referências, neste sentido, a formação expográfica desta instituição em nada é insuficiente tecnicamente em relação a outros museus do período, como o MHN ou o Museu Paulista.

A década de 1930 é especialmente importante para o MMP, é neste período que Alfredo Ferreira Lage doa a instituição ao município de Juiz de Fora, bem como o processo de tombamento da coleção. Como apontado anteriormente, não há dúvidas de que a construção deste museu cumpria um projeto de memória de Alfredo Ferreira Lage, o discurso de valorização da imagem do pai e a reparação histórica para com o mesmo faz com que esse projeto faça sentido ser montado na cidade de Juiz de Fora. O termo de doação elaborado pelo colecionador explicita o cuidado jurídico - talvez fruto de sua formação em direito - não só com a coleção, mas principalmente com a finalidade dela, a perpetuidade do projeto de memória:

PRIMEIRO: Inalienabilidade dos bens doados, móveis e imóveis; SEGUNDO: Perpetuidade da denominação “Mariano Procópio” ao museu e ao Parque; TERCEIRO: Perpetuidade dos fins do Museu e do Parque, não podendo ser alterada a sua finalidade cultural; QUARTO: Perpetuidade das denominações atuais dadas às salas do Museu, a saber: “D. Pedro II”, sala e galeria “Maria Amália”, sala “Viscondessa de Cavalcanti”, sala “Maria Pardos”, sala “Agassiz” e sala “Tiradentes”; QUINTO: Proibição perpétua de serem retirados do museu os objetos artísticos, históricos e científicos a ele incorporados, os quais não poderão ser afastados das galerias e arquivos em que se encontram senão para fins de organização interna do serviço administrativo. A distribuição dos quadros da “Galeria Maria Amália”, conforme for deixada não deverá ser modificada, salvo caso de força maior, atendendo a que essa distribuição obedeceu um critério artístico. SEXTO: A administração do Museu e do Parque ora doados será superintendida pela Prefeitura Municipal e exercida por um diretor e funcionários nomeados pelo Prefeito, devendo a nomeação do diretor recair em um dos três nomes indicados pelo “Conselho de Amigos do Museu Mariano Procópio”, que o doador institui para o fim de zelar pelo cumprimento da presente escritura e cooperar pelo engrandecimento da instituição” (MUSEU MARIANO PROCOPIO, 2006, p. 15)

O projeto de Alfredo Ferreira Lage em construir um museu denota uma clara intenção em imortalizar a memória do pai, bem como seus princípios políticos, no entanto, como um homem sem filhos, Alfredo se utiliza de meios legais para garantir a posteridade de seu projeto. O museu enquanto instituição resolveria a salvaguarda de seus objetos, uma vez que “nenhum outro lugar será igualmente digno de acolher o fruto de um esforço do colecionador. [...] o museu e seu caráter 'permanente' tornam-se uma solução para quem busca 'salvar' os objetos de sua natural destruição” (ALMEIDA, 2012, p.185), porém a salvaguarda do próprio museu enquanto instituição não estaria garantida, não havia nada que garantisse ao colecionador a posteridade de seu projeto, uma vez que por mais preciosa que fosse sua coleção, esta adotava um caráter muito particular em seu discurso, deste modo, entendemos a doação da instituição ao poder público uma medida essencial para a continuidade do projeto. É importante destacar que a cristalização estipulada pelo colecionador no ato de doação, com a nomeação do prédio e das salas imortaliza as figuras retratadas: políticos familiares e figuras históricas, no entanto ao traçar tal medida não é inocente a imortalização do próprio colecionador, uma vez que este se representa no conjunto de sua obra, sendo assim dispensável a nomeação de uma sala ou prédio com sua alcunha, de modo que o mesmo está intrinsecamente projetado em toda sua coleção:

No complexo dos impulsos que explicam o colecionismo, um raramente é revelado de forma explícita, mas está estreitamente ligado ao desejo

de museu: o de construção da posteridade do colecionador. Os objetos de uma coleção são os elementos materiais que permitirão a permanência física de quem os reuniu, para além de sua morte, especialmente se preservados num “repositório” da imortalidade. Nenhuma homenagem póstuma poderia ser melhor do que ter a coleção guardada em um museu, pois permitirá ao colecionador também ser o autor de uma “obra”, que deixa legado a posteridade. Sua obra/coleção garantirá o reconhecimento perene de sua inteligência, de seu bom gosto, de sua riqueza e de sua generosidade. (ALMEIDA, 2012, p.185)

No mesmo ano de 1936, quando da doação do Museu Mariano Procópio ao município de Juiz de Fora, coincidentemente uma outra importante coleção adentrava os intentos imortais de um museu, a coleção de Miguel de Calmon é doada ao Museu Histórico Nacional pela viúva Alice de Porciúncula um ano após a morte do marido, constituindo até hoje uma das mais significativas doações a museus brasileiros. A coleção Calmon não tem sua coincidência com o Museu Mariano Procópio limitada apenas ao ano em que o processo se dá, mas também à similitude das cláusulas de doação da coleção, demonstrando uma preocupação comum a perpetuidade das coleções de intelectuais do período:

A primeira cláusula estabelece que os referidos objetos formam coleção que não pode ser desmembrada; a segunda, que “a arrumação, classificação e conservação” dos objetos ficarão sob seus cuidados; a terceira, que a sala chamar-se-á sempre Sala Miguel Calmon, “em homenagem perene” ao seu “saudoso e idolatrado esposo”; a quarta compromete o museu na limpeza e segurança dos objetos; a quinta determina que a coleção deverá permanecer para sempre no Museu Histórico Nacional, devendo retornar à sua propriedade no caso da extinção do estabelecimento (ABREU, 1996, p. 32)

Para Abreu (1996) a transcendência à própria morte proporcionada pelos objetos de coleção nos museus denota uma troca entre colecionador e instituição que de maneira nenhuma se dá sem interesses, segundo a autora “objetos pouco palpáveis estavam em jogo, como o prestígio e a honra” (ABREU, 1996, p.33). A consagração da figura de Miguel Calmon como um importante personagem histórico mostra o poder de construção de discursos dos espaços museológicos, como também acontece no Museu Mariano Procópio. Ambos os museus se propõem institucionalmente a uma escrita histórica, utilizando-se de discursos e personagens para a consagração e sacralização dos mesmos, artifice notável nas expografias adotadas.



Figura 12. Sala Miguel Calmon no Circuito Expográfico do Museu Histórico Nacional década de 1940. Fonte: ABREU (1996)

A doação da coleção Miguel Calmon foi intermediada por seu sobrinho Pedro Calmon – que atuava como conservador do Museu Histórico Nacional – figura importante do campo dos museus nas décadas de 1930 e 1940, com quem Alfredo Ferreira Lage mantinha profícua amizade, onde imaginamos poderia haver troca de informações técnicas e interesses acerca dos museus, o que justificaria a entrada de Alfredo Ferreira Lage em cerimônias do curso de museus.

A proximidade de Alfredo Ferreira Lage com Gustavo Barroso nos parece parte de uma rede de intelectuais para a fundação e consolidação dos museus nacionais brasileiros, conforme observamos na figura 05. A atuação de ambos no IHGB, bem como a de outros intelectuais, foi basilar para a discussão de uma historiografia e espaços de culto para a nação, onde podemos destacar a atuação de um terceiro diretor de museu: Affonso d'Escagnolle Taunay.

Assim como o MHN e o MMP o Museu Paulista teve a década de 1920 como um ponto difusor de sua trajetória. Para Brefe (2005) o ano de 1922 foi essencial para o fortalecimento da Seção de História em detrimento das coleções de História Natural, originárias na fundação e discurso institucional. As comemorações relativas ao Centenário da Independência foram incorporadas neste museu na criação de um

discurso expositivo nacionalista tendo como foco principal a cidade de São Paulo, e o culto aos heróis, neste caso, os bandeirantes. As formações discursivas, bem como as construções técnicas nas museologias aplicadas nestas instituições nos parecem parte de uma rede, o que pode ser analisado não só nas expografias destas instituições, mas também no trânsito e atuação destas personagens. Affonso Taunay, durante sua gestão no Museu Paulista, atuou como Conselheiro do Conselho de Amigos do Museu Mariano Procópio, segundo reportagem do Jornal do Comércio, em 1943:

Em prosseguimento foi feitas (sic) a eleição dos novos conselheiros, que são os seguintes: Dr Cícero Trsitão, Almirante José Maria Penido, Frederico Alvares de Assis, Honorio Armond e Affonso Escragnolle de Taunay. Verificando o resultado da eleição, passou-se à palavra livre, falando o Sr Manoel Vidal Barbosa Lage, que se congratulou com a feliz escolha dos novos conselheiros. (JORNAL do comércio, 1943).

Para além do trânsito destes agentes entendemos que houve uma matriz intelectual para os museus brasileiros, projeto fortalecido com a criação de saber especializado através do Curso de Museus. A criação do curso de museus em 1932 no âmbito do MHN para subsidiar mão de obra técnica especializada para esta instituição e posteriormente para o campo dos museus brasileiros se configura aqui como um marcante evento político de demarcação e disputa por uma prática museológica.

O curso, criado por Rodolfo Garcia em 1932, tinha como objetivo preparar profissionais para atuar tecnicamente nos museus brasileiros, tendo sua criação também sido parte da política do campo do patrimônio:

Do Museu Histórico partiu a ideia da defesa de nossos monumentos artisticos e tradicionais, consubstanciada na extinta Inspetoria de Monumentos Nacionais, gratuitamente a cargo do seu Diretor durante um lustro [...] e se tronou, ampliado mais tarde, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico. No mesmo Museu, se fundou em 1932 o Curso de Museus, destinado a ser fonte de ensinamento e cultura, de devoção a história pátria e seminário de formação e aperfeiçoamento de funcionário técnicos. [...] Prepararam-se nêle [curso de museus] como alunos ou ouvintes, quase todos os atuais Conservadores de Museus com que conta a administração pública. (BARROSO, 1951, p.03)

O Curso de Museus atuava como um espaço de formação técnica para garantir uma teoria museológica, ligada a construção de uma história nacional a



partir de uma metodologia única de construção de heróis e sacralização, em uma proposta de exportar para outros museus este projeto, que era sobretudo educativo.

E como centro de cultura, o Museu [Histórico Nacional] abriu novos horizontes para o país e acendeu ideias perfeitamente novas, instituindo o sentido de centralização e especialização, o que se percebe pelo “Curso de Museus”. A Diretoria e Secretaria dessa entidade [?] colocam todo o seu interesse e dedicação a serviço desse Curso em virtude de sua relevância cada vez maior e do seu grave papel educativo-cultural onde ocupa o 1º plano a divulgação de nossas tradições, de nossos heróis e de nossos episódios históricos. [...] A sua finalidade educativa tem se evidenciado cada vez mais, colocando-se entre os mais destacados órgãos de cultura. Cresce a cada dia a importância das equipes preparadas para a tarefa entrosada à sua especialização, qual seja a de encaminhar a mocidade estudiosa, neste gênero novo, considerado atualmente como autêntica carreira. (LOPES, 1952 [s.n.t])

Durante a década de 1940 o Curso de Museus sofreu alterações curriculares, segundo Gustavo Barroso (1951) no sentido de aperfeiçoá-lo, no entanto, esta década é marcada como um ponto crucial no desenvolvimento deste projeto político que é o curso de formação. Segundo Faria (2017) a remodelação foi uma negociação política de fins administrativos e pedagógicos, uma vez que Gustavo Barroso travou uma intensa operação de organização do Curso junto ao DASP, bem como teve a autorização do registro dos diplomas junto a Diretoria de Ensino Superior. As negociações entre o MHN e o DASP<sup>6</sup> deixam claras a intenção do primeiro em posicionar a museologia como um campo de saber especializado, de atuação política, tendo como referencial o projeto de museus nacionais calcados na história e nas artes como modelo a ser implantado em todo o país. Gustavo Barroso entende que neste projeto ele ocupava papel essencial, como pode ser visto na resposta do mesmo ao questionamento do DASP em relação a disciplina *Técnica de Museus* lecionada exclusivamente por este diretor ao longo dos três anos de formação do curso:

Sinto dizer que é de lamentar não prevaleça no caso a opinião do professor da cadeira durante dez anos e seu criador, dum técnico no assunto que pode provar de público os seus conhecimentos, que é, graças a Deus, reconhecido como tal até pelas autoridades do país que lhe cometem a honrosa tarefa de dar parecer sobre uniformes e de ministrar conhecimentos sobre armas aos alunos das Escolas Militares, que tem obras publicadas a respeito, que há vinte anos classifica

<sup>6</sup> Para mais informações verificar no quinto volume dos Anais do MHN correspondência ao diretor do DASP em 1942.

coleções de particulares a pedido destes e que já classificou mais de 12 mil objetos do Museu Histórico, para que prevaleça a opinião de quem nunca versou, ensinou ou deu qualquer outra prova de conhecimento na matéria. [...] Nestas condições, não posso, como professor da cadeira, aceitar essa esquematização. Como funcionário, sou obrigado a aceitar e cumprir os regulamentos determinados pela autoridade superior. Como técnico, sou obrigado a discrepar daquilo que tenho a certeza de não estar certo. Como funcionário e como técnico, é meu dever dar uma opinião sincera sobre assuntos submetidos à minha consideração e esclarecer os responsáveis pelo serviço público nas matérias que julgo de minha competência. (BARROSO, 1955a [1944], p.193-194;196)

Uma das propostas do DASP em relação a disciplina lecionada por Barroso era intitulá-la *Elementos do Patrimônio Histórico e Artístico*, que segundo Faria (2017) evidenciaria uma tentativa de maior diálogo com o campo do Patrimônio, segundo a autora “É plausível supor que a Divisão de Aperfeiçoamento também tivesse contato com os intelectuais atuantes no SPHAN, em exercício desde 1937”(FARIA, 2017, p. 73), o que foi amplamente refutado por Barroso. A extinção da Inspetoria de Monumentos Nacionais em 1937 no âmbito do MHN em decorrência do IPHAN foi considerada por Barroso uma derrota significativa de sua atuação na disputa pelo campo do patrimônio, de acordo com Magalhães (2006, p.221): “Com o fim da IMN, Barroso perdia um importante lugar de fala, pois embora integrasse o Conselho Consultivo da nova instituição, não influenciava muito nas decisões preservacionistas tomadas, porque era considerado uma voz discordante”. Tal disputa, essencial na constituição política do campo do patrimônio brasileiro posicionava Gustavo Barroso e demais integralistas em contraposição ao grupo de intelectuais modernistas, que tiveram como vitória desta disputa a prerrogativa e efetiva criação do SPHAN. Negociadas a matriz e inserção do profissional de museus junto ao DASP Barroso finalmente teve a autorização de registro dos diplomas em 1943. Através do Decreto-lei nº 6.689 de 13 de julho de 1944 foi instituída a nova organização do Curso de Museus, documento no qual foram explicitadas as finalidades da formação:

Art. 2. O Curso de Museus terá as seguintes finalidades:

- a) preparar pessoal habilitado a exercer as funções de conservador de museus históricos e artísticos ou instituições com finalidades análogas;
- b) transmitir conhecimentos especializados sobre assuntos históricos e artísticos, ligados às atividades dos museus mantidos pelo Governo Federal;
- c) incentivar o interesse pelo estudo da História do Brasil e da arte nacional. (BRASIL, 1946, p.71)

Com a reformulação dois pontos são evidenciados neste projeto: a disseminação de um modelo de museu nacional de vertente histórica, e a formação de agentes para a implantação deste projeto ao longo do país, os conservadores de museus. Além de versar sobre a profissionalização de pessoas que não tinham contato com o campo dos museus o decreto previa o incentivo à qualificação de servidores estaduais ou municipais que se encontravam em exercício em museus, mas não possuíam a formação especializada, por meio de concessão de bolsas de estudo (BRASIL, 1946). Este foi o caso da secretária do Museu Mariano Procópio, Arlette Correa Netto<sup>7</sup>, diplomada no curso de museus em 1950 com bolsa de estudos:

**Até recentemente, os museus no Brasil não passavam de amontoado de “coisas velhas”**

Esteve ontem à tarde em visita à redação de FOLHA DE MINAS a poetisa Arlete Correia Neto [Arlette Corrêa Netto], que foi a primeira bolsista de Minas a diplomar-se em curso de Museu, tendo sido indicada para essa especialidade pela Prefeitura de Juiz de Fora, quando da gestão do Dr. Dilermando Cruz. A ilustre visitante é atualmente secretária do Museu “Mariano Procópio”.

A FUNÇÃO DOS MUSEUS

Em palestra com a reportagem, disse a poetisa Arlete Correia Neto [Arlette Corrêa Netto] que os museus, no Brasil, até alguns anos atrás, não passavam de um amontoado de “coisas velhas”, no dizer da sabedoria popular. O povo tinha razão. Os objetos de arte eram arrumados sem noção de estética e sem regras próprias.

Fazendo ligeiro histórico de sua especialidade, disse a Secretária do Museu “Mariano Procópio”:

- Em princípios deste século, lá pelo ano de 1918. O dr. Gustavo Barroso deu o primeiro grito de alerta, chamando a atenção do poder público para a preservação do patrimônio artístico do país. A sua tenacidade e patriotismo venceu o marasmo em que se achavam os dirigentes do país. Assim, em 1922, o Presidente Epitácio Pessoa criou o Museu Histórico Nacional, ponto de partida para a grande obra de culto ao passado. Em 1932 foi fundado neste mesmo museu, o Curso de Museus, donde tem saído uma pleiade de interessados pelas coisas da pátria, formando Museólogos que poderão dirigir os Museus de História e os Museus de Bela Artes.

[...] a direção dos museus deve ser entregue aos que possuam o Curso de Museus, que há 19 anos funciona no Museu Histórico Nacional, prestigiando, assim, o trabalho daqueles que procuraram e procuram, ainda, através do referido curso, despertar a devoção à história da pátria e servir melhor o Brasil. (ATÉ RECENTEMENTE..., 1951, [s.n.t])

<sup>7</sup> Encontramos registro da atuação de Arlete Correia Netto como secretaria do MMP em 1942, quando assina artigo na Revista Ilustração Brasileira, porém não temos dados para afirmar quando começou sua atuação junto ao MMP.

Outro importante fator de legitimação do MMP é o processo de tombamento das coleções do Museu. Notamos que o processo de tombamento das coleções (190-T-39) data de 1939, no entanto encontramos referência deste tombamento em 1937 na Revista do Patrimônio<sup>8</sup>, o que nos faz imaginar que o pedido de tombamento e a doação a municipalidade acontecem em períodos bem próximos, como num planejamento de Alfredo Ferreira Lage em assegurar a viabilidade e longevidade de seu projeto museológico. Na publicação em 1937 há um erro em relação a data de doação a municipalidade, porém, apresenta de modo prático uma especificação das categorias da coleção:

O Museu Mariano Procópio, de Juiz de Fora, formou-se com as coleções que, ainda moço, organizou o Dr Alfredo Ferreira Lage, realizando aquisições no Brasil e na Europa. O Museu foi inaugurado em 23/06/1921, ano da comemoração do 1º Centenário de Mariano Procópio Ferreira Lage. Em 1933 o museu foi doado à cidade de Juiz de Fora, por Dr. Alfredo Ferreira Lage. As coleções do Museu Mariano Procópio constituem as seguintes seções: História e Antiguidades, Belas Artes, Autógrafos, Gravuras e Medalhas, Cerâmica e Ciências Naturais. (REVISTA do Patrimônio, 1937, p. 165)

O pedido de tombamento, realizado em 1939, culminou com a inscrição do acervo do Museu Mariano Procópio nos livros de Belas Artes e Histórico no mesmo ano. Ao contrário do que afirmado em trabalhos acadêmicos anteriores o tombamento se deu sob todo o acervo constituinte do Museu, porém seus prédios não foram tombados<sup>9</sup>, curiosamente, a listagem dos bens que consta neste processo foi incorporada na década de 1940, após o processo de arrolamento do acervo em 1944, até então o tombamento versava apenas sobre as categorias descritas acima, sem contagem ou qualquer especificação dos objetos da coleção. Em uma análise superficial dos poucos relatórios administrativos produzidos por Alfredo Ferreira Lage e a aquisição de novos objetos nos fica claro como a falta de procedimentos do SPHAN nos anos iniciais a criação do decreto-lei nº 25 quanto aos tombamentos se mostrava perigosa, uma vez que ao tomar apenas as categorias de acervo, sem qualquer listagem comprobatória, cai em dúvida se o tombamento se dava ao acervo da instituição até aquele momento ou se já era considerada a aquisição de

---

<sup>8</sup> Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, nº 1, 1937, p.165

<sup>9</sup> Houve posteriormente, na década de 1970, uma tentativa de tombamento do prédio Castelinho (Villa), tendo parecer técnico favorável, emitido pela museóloga Lygia Martins Costa, no entanto o tombamento não se deu, e não sabemos quais foram as alegações técnicas para tal, uma vez que o processo (995-T) se encontra até o momento extraviado.

novas peças, o que acreditamos ser pouco provável. Segundo a historiadora Tatiana Sena (2011) apesar de não haver naquele momento uma política específica sobre a listagem de bens, os arrolamentos eram constantemente solicitados pelo superintendente do SPHAN. No caso do Museu Mariano Procópio haverá troca de correspondências entre Rodrigo Melo Franco e Alfredo Ferreira Lage, acerca do tombamento da coleção, bem como o apoio técnico do SPHAN na elaboração do arrolamento da instituição anos depois.

Os processos são imprecisos quanto a dizer se consideram tombados somente os objetos da época do tombamento ou se está estendido às demais peças que venham a ser incorporadas. Em nenhum dos casos analisados percebemos referências a essa questão, que só surge na década de 1980. A preocupação mais importante que notamos é a insistência de Rodrigo Melo Franco em solicitar aos proprietários e entidades a relação das peças tombadas. (SENA, 2011, p.142)

Parece-nos ainda, haver neste momento uma falta de clareza acerca dos conceitos *coleção* e *acervo*, uma vez que eles aparecem como sinônimos não apenas neste processo, mas em outros do mesmo período. As definições atuais da Museologia<sup>10</sup> dão conta em esclarecer as diferenças entre os termos, porém, é importante destacar que neste caso específico não temos dúvidas de que o termo *coleção* é de fato usado como sinônimo a *acervo*, uma vez que o intuito no texto de tombamento deixa clara a intenção de salvaguarda de todo o conjunto da instituição, e não de coleções específicas.

O tombamento nos parece uma medida de proteção planejada pelo colecionador com resultado bastante efetivo em relação a salvaguarda do acervo. De fato, como advogado, não é difícil supormos que Alfredo tivesse conhecimento sobre como manter a coleção após sua morte, de modo que a intenção de tombamento do acervo não foi uma coincidência para a recém-criada lei de proteção ao patrimônio. Para além das cláusulas estipuladas na doação a municipalidade, o decreto-lei nº 25 versa em seu Art 17 sobre a impossibilidade de desmembramento da coleção, uma vez que a preservação se dá pelo conjunto. Outro ponto nos leva a crer no tombamento como uma medida planejada pelo colecionador, o fato de o

---

<sup>10</sup> Instituições, que perderam seu valor de uso, mantidos fora do circuito econômico, sujeitos a proteção especial, em local reservado para esse fim [...] exercem o papel de representarem determinadas realidades ou entidades, constituindo-se entre intermediários entre aqueles que olham, os espectadores, e o mundo não visível – passado, eternidade, mortos, etc – que representam. (CADERNO de diretrizes museológicas I, 2006, p.147)

Museu Mariano Procópio ter sido a primeira instituição em Minas Gerais a ter o acervo tombado. Para além deste fato é preciso levar em consideração o projeto de história e museologia capitaneado pelo SPHAN com a criação e tombamento de museus mineiros nas décadas de 1940 e 1950 – como é o caso dos museus do Ouro, do Diamante, da Inconfidência e Regional de São João Del Rei.

O modelo de História e Museologia até então vigentes desde o Museu Real em 1818 se concentrava nas Ciências Naturais e em coletar e colecionar a partir de um discurso científico submetido ao processo pretensamente civilizatório, neste caso a colonização, este modelo tem como principal sucessor o Museu Histórico Nacional, segundo Julião (2009, p. 144) “o colecionamento neste museu sustentava-se nas ciências auxiliares a história – heraldica, numismática, arqueologia, genealogia – privilegiando objetos-relíquias associados a fatos e a personagens notáveis do passado, considerados exemplares para o presente.” O Museu Histórico Nacional, como associado ao Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, construía o discurso histórico como uma “celebração da nação brasileira em continuidade ao Estado Português” (JULIÃO, 2009, p.148) ideia que a corrente do Patrimônio vai duramente refutar. A divergência ideológica entre o MHN e os intelectuais do Patrimônio vai gerar uma tensão acerca do que se compreendia principalmente como uma história da nação, tendo o período do Estado Novo sido essencial para a ascensão do segundo grupo, tendo com eles emergido esta concepção de uma cultura tipicamente brasileira.

Com o Sphan, uma nova matriz histórica ganha os espaços dos museus. Em lugar do Império, tornam-se protagonistas do passado a sociedade setecentista, a arte colonial, a estética barroca e o movimento da Inconfidência. Categorias de objetos antes valorizadas caem no ostracismo, e novas topologias de acervos, assim como formas inéditas de exibi-los, comandas as experiências museais do Sphan. (JULIAO, 2009, p. 144-145)

O acervo do Museu Mariano Procópio é tombado, nos parece, por um esforço do colecionador Alfredo Ferreira Lage, uma vez que apesar de constar como o primeiro museu mineiro a ter seu acervo tombado, dialoga diametralmente em oposição ao projeto do Sphan na criação e consolidação de museus regionais. O discurso de nação brasileira e o pouco diálogo com as “Minas Gerais” são pontos a serem levados em consideração, tais como a imortalização de um indivíduo, as práticas Museológicas calcadas no colecionismo e antiquariado, bem como a

construção de discursos sacralizantes em exposição a partir dos objetos-relíquias. Este museu que se dedicou a colecionar o que havia de mais expressivo pela elite oitocentista brasileira, principalmente na Europa, poderia ter sido montado em qualquer cidade brasileira, inclusive na capital federal, dada a relevância de seu acervo, não fosse o projeto de memória de Alfredo Ferreira Lage estar intrinsecamente atrelado a vida de seu progenitor a cidade de Juiz de Fora. O fato é que este museu, em proporções arquitetônicas e acervísticas, poderia ser lido como um museu nacional nos moldes da década anterior. Para o Sphan, o que interessava em Minas Gerais, era conhecer esta cultura tipicamente brasileira, lida na regionalidade de cada capitania, com seus modos de ver e fazer.

Ao se encarregarem da preservação da herança cultural de partes da história das Minas – a extração do ouro, do diamante, o movimento da inconfidência, a sociedade nos séculos XVIII e XIX – eles funcionam como elementos que se complementam e que concorrem simultaneamente para fixar e potencializar uma mesma imagem do passado. Referenciam todos a mesma matriz histórica, cujo enredo, evocado por meio do repertório fixo dos objetos, traduz uma imagem idealizada da sociedade mineradora, na qual predominam a herança da cultura barroca e católica e de um universo estético erudito e requintado. (JULIAO, 2009, p. 151)

O processo de tombamento do MMP efetivado em 1939 só foi informado a Alfredo Ferreira Lage em 1941, conforme fica claro em correspondência deste a Rodrigo de Melo Franco de Andrade. Fato exposto também em reportagem de D. Geralda Armond para o Diário Mercantil no mesmo ano, onde há além de uma breve explanação acerca da instituição, a transcrição da carta de Rodrigo de Melo Franco de Andrade a Alfredo Ferreira Lage informando do tombamento:

Ministério da Educação e saúde – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Rio de Janeiro, 26 de Maio de 1941 – Ilustre Amigo Dr. Alfredo Ferreira Lage. Informado pelo Dr. Alcindo Sodré, diretor do museu Imperial, de que o eminente patricio lhe tinha comunicado em conversa não ter até hoje o Museu Mariano Procópio sido declarado monumento nacional, é com o mais vivo empenho que me apresso em prestar-lhe os seguintes esclarecimentos:  
Se o governo federal não expediu ato algum declarando o Museu Mariano Procópio monumento nacional, foi tão somente pela circunstância de tal declaração ter se tornado desnecessária, segundo sistema adotado na atual legislação do país. Em verdade, para que os bens de qualquer natureza sejam considerados como parte integrante do patrimônio histórico e artístico nacional, o processo adequado para esse feito é o que se acha estabelecido nos capítulos II e III do Decreto-Lei n 25, de 30 de novembro de 1937.

Na conformidade pois do disposto, no citado decreto-lei, este serviço expediu, desde 6 de fevereiro de 1939, a notificação necessária para o tombamento em conjunto do Museu Mariano Procópio, notificação essa cujo recebimento foi acusado pelo Sr Prefeito municipal de Juiz de Fora, por meio do ofício n 153, de 13 de fevereiro do mesmo ano. Em consequência disso operou-se a inscrição do Museu Mariano Procópio nos livros do tomo a que se refere o citado decreto-lei, resultando desta inscrição a sua incorporação definitiva ao patrimônio histórico e artístico nacional.

Aproveito a oportunidade para reiterar ao ilustre amigo os protestos de minha sincera estimam e admiração. (FRANCO [carta] 1941)

A gestão de Alfredo a frente do MMP foi marcada por seu desejo de consolidação do projeto de memória que teve como ponto principal a institucionalização do Museu em 1936, quando passou-se a elaborar relatórios técnicos, e a manutenção do mesmo como uma instituição de caráter nacional historicamente, o que se deu a partir da rede de sociabilidade do colecionador, colocando o museu no mapa do patrimônio como uma importante referência histórica nacional, e a tentativa de movimentar o turismo de Juiz de Fora a partir do museu, posicionando-o no imaginário do público local e turistas. Assim como Gustavo Barroso, Alfredo Ferreira Lage se propôs a discutir a Monarquia a partir do discurso Republicano, concatenando o prestígio de Getúlio Vargas a importância destes museus enquanto patrimônios da nação. Ao contrário de Gustavo Barroso, que elaborou uma sala expositiva em ode ao presidente na década de 1940, Alfredo limitou-se a ciceroneá-lo em visita ao MMP em sua vinda a Juiz de Fora.



Figura 13. Presidente Getúlio Vargas em visita a cidade de Juiz de Fora em 1935



Os últimos anos da gestão de Alfredo Ferreira Lage revelam uma preocupação do colecionador na manutenção do projeto da instituição, donde podemos citar a expansão do espaço físico, criação de novas salas expositivas, elaboração de relatórios anuais de gestão e finalmente a construção de um Regimento Interno em 1943.

O primeiro relatório de gestão cobria os anos de 1936 e 1937, de modo objetivo o documento se comprometia a registrar o índice de visitação da instituição no período, destacando visitantes ilustres, tais como o Diretor do Museu Paulista Affonso Taunay, Plínio Salgado e o príncipe Pedro de Orleans. No tópico *Doações* há referência sobre um livro, que entendemos cumprir a função de um livro tomo<sup>11</sup>, por haver tal ferramenta de registro entendemos que a elaboração do Relatório não versava sobre a aquisição detalhada de cada objeto, mas de um apanhado geral com os destaques. Neste ano destaca-se a entrada de peças, não detalhadas, doadas por Henrique Bernardelli de autoria sua e de seus irmãos Felix e Rodolpho. A Viscondessa de Cavalcanti aparece como doadora de dois quadros e a referência de uma benemérita, tendo havido doações anteriores, bem como o próprio Alfredo Ferreira Lage, referenciado como Diretor perpétuo e doador.

Alfredo Ferreira Lage mantém na década de 1930 residência no Rio de Janeiro, onde abriga parte da coleção, o que lhe permite participar de leilões e outros circuitos para aquisição de novas peças, como podemos observar em reportagem de 1934 por ocasião da compra de canhões para a coleção do museu:

- Que destino vai ser dado aos canhões? - perguntamos.
- Dois delles, os que se encontram lá em baixo, seguirão para o Museu Mariano Procópio de Juiz de Fora do qual fui fundador. Doei-os aquela cidade mineira. Os outros dois ficarão aqui em minha casa, aumentando a minha coleção de antiguidades raras e históricas. (A NOITE, 1934)

O Relatório traz ainda referência sobre as publicações recebidas e a fonte gerada com a venda de frutas para administração do Parque do Museu, mostrando uma preocupação do Diretor em promover um processo de manutenção financeira em prol da instituição, ainda que não fosse suficiente para cobrir os gastos totais. Esta medida atrelada a receita disponibilizada pela Prefeitura de Juiz de Fora com o decreto de municipalização do museu, permitiriam idealmente a subsistência do

---

<sup>11</sup> O mesmo não foi encontrado no arquivo da instituição.

Parque e do Museu. Para além da subsistência financeira o colecionador entende que o projeto precisa sobreviver simbolicamente, neste sentido sua rede de sociabilidade serviria diretamente para a aquisição de obras de arte e objetos históricos, e o interesse do público pelo museu posicionaria este como um ponto essencial para a cidade, atribuindo importância ao mesmo. Para além de grupos escolares e público espontâneo, houve então uma difusão do museu como símbolo turístico da cidade de Juiz de Fora.

**ESTRADA DE FERRO  
CENTRAL DO BRASIL**

Excursão de 5 dias às cidades notáveis do Estado de Minas Gerais, segundo o programa que vai a seguir: (número limitado)

**SAIDA A 5 DE DEZEMBRO (Sexta-feira), às 7,30**  
**CHEGADA A "JUIZ DE FORA" ÀS 14 HORAS**  
"PROGRAMA"

- Passeio pela cidade.
- Visita ao Museu de Marliano Procópio, notável pelas preciosidades que contém.
- Jantar-dança no Grill do Casino Atlântico.
- Hotel.

**DIA 6, SÁBADO**

- Partida de Juiz de Fora às 8,10.
- Chegada às 10,15 em BARBACENA. Partida às 12,30.
- Chegada às 15 horas em CONGONHAS DO CAMPO, Partida às 18,40.
- Chegada a BELO HORIZONTE, às 22 horas.
- Hotel.

**DIA 7, DOMINGO (EM BELO HORIZONTE)**

- Passeio pela cidade, visita a Avenida Getúlio Vargas e Pampulha. Almoço no Minas Tennis Club.
- "Cock-tail" no Country Club.
- Visita à Feira de Amostras e jantar-dança na mesma.
- Hotel.

**DIA 8, SEGUNDA-FEIRA**

- Livre.

**DIA 9, TERÇA-FEIRA**

- Regresso às 8 horas.
- Chegada ao Rio às 22 horas.

**Preço da viagem, incluindo todas as despesas — 250\$000**

Programa suplementar para o dia 8, a ser escolhido pelos turistas:

- Visita a Ouro Preto . . . . . 90\$000
- Visita a Sabará . . . . . 30\$000
- Visita à Fazenda Florestal . . . . . 60\$000
- Visita à Penitenciária das Neves 30\$000..

Reserva de lugares na Agência D. Pedro II e no Departamento de Turismo do Touring Club do Brasil.

Figura 14. Fonte: A noite, 1941

O Relatório referente aos anos de 1938 e 1939 aparece já o registro da necessidade de reparos no Museu, os mesmos foram feitos pelo Diretor, no entanto apesar de serem referenciados como urgentes não são especificados. O destaque

do documento se deve ao registro de criação de uma Biblioteca no museu, onde seria franqueado a consulta publicações de “bellas artes, numismática, história e geografia e sciencia em geral”.

Nas aquisições, além dos destaques aos doadores considerados célebres, há a referência de que o Diretor tenha doado além de objetos para aumentar a coleção “mobiliário para mostruário”, datando, portanto, um importante dado para análise expográfica. Há ainda uma importante referência de um catálogo, colocado no Relatório como um tópico específico, porém com apenas uma informação “Em preparação”.

O Relatório referente ao ano de 1940 pela primeira vez separa em tópicos os termos “aquisição” e “doações”, sendo o primeiro restrito as doações do Diretor e o segundo as doações de personagens célebres, esta organização conceitual, no entanto, é aplicada somente neste ano, não sendo continuada posteriormente. Como tópico específico há também a referência da sala Duque de Caxias, inaugurada em 25 de agosto de 1939.

O ano de 1943 traz o primeiro Relatório assinado por Geralda Armond<sup>12</sup>, em uma passagem de legado. É neste ano também que o Regimento Interno é aprovado, deixando ao Museu Mariano Procópio todos os documentos concernentes para assegurar que a instituição tivesse uma identidade objetiva atendendo ao projeto ao qual foi criada.

O Museu Mariano Procópio, de finalidade cultural, destina-se a guarda e conservação de objetos históricos, artísticos e científicos, preciosidades de qualquer espécie ou natureza e de livros e documentos históricos. (REGIMENTO interno, 1943, p. 03)

Alfredo Ferreira Lage faleceu em janeiro de 1944.

### **3.3 A exposição Alfrediana**

A Exposição Museológica concebida por Alfredo Ferreira Lage teve início com o deslocamento de sua coleção para Juiz de Fora, em 1914, como vimos anteriormente. No entanto, analisaremos a exposição do período de abertura da

---

<sup>12</sup> O que não quer dizer que os anteriores não possam ter sido escritos por ela, no entanto este é o único assinado pela mesma.

instituição até sua morte, em 1944. É importante ressaltar que não há muitos registros das salas expositivas neste período, principalmente das salas localizadas na Villa, o que limitou nossas análises, uma vez que as poucas imagens disponíveis em arquivos, jornais e na própria instituição normalmente não mostram todo o espaço, mas um recorte dele ou limitam-se a um objeto específico. Para além desta problemática, utilizamos como base para as análises o principal documento relacionado a esta exposição: o arrolamento feito em 1944 com a morte de Alfredo Ferreira Lage. O documento é bastante descritivo e levanta de maneira numérica os objetos e a referida localização. Nos auxiliou também os relatórios elaborados por Alfredo Ferreira Lage a partir de 1936, onde alguns objetos e mudanças são registradas. Durante sua gestão Alfredo Ferreira Lage preocupou-se em criar um discurso museológico que contasse a “história da nação”, tendo como ponto de partida sua própria família, havendo, portanto, salas com nomes de figuras históricas, bem como salas com os nomes de seus pais. A Gestão Alfrediana é marcada pela constituição do Museu enquanto importante Museu Histórico do Período, o aumento significativo da coleção<sup>13</sup> e a inserção da instituição como espaço turístico e referência para a cidade de Juiz de Fora.

Organizada em dois prédios, localizados ao centro do parque Mariano Procópio, a exposição pode também ser lida a partir de dois circuitos distintos: circuito histórico e circuito artístico. Enquanto o circuito histórico permeia os dois prédios – Villa e Prédio Mariano Procópio - o circuito artístico concentra-se apenas no segundo. A Villa configura-se um prédio histórico, construído como palacete para receber a Família Imperial, utilizado como casa de veraneio pela família Ferreira Lage e posteriormente adaptada como um museu, porém mantendo sua planta original. Ao contrário da Villa, o prédio Mariano Procópio foi idealizado e construído para ser um museu, o que nos permite perceber uma série de facilidades em sua planta para este fim.

Com dois andares, a Villa possuía como espaço expositivo 09 salas (sala de entrada, sala de música, sala de jantar, sala de visitas, escritório, sala Maria Amália, sala D. Pedro II, sala manto da Princesa, sala dos cristais) além de corredor, escada, copa, hall, varanda e torreão. Esta exposição tinha em sua montagem influência do

---

<sup>13</sup> Segundo reportagem no jornal *O Lince*, da cidade Juiz de Fora, em 22 fev. 1927 há a menção de 5.050 peças referentes ao acervo da instituição, segundo o Relatório Administrativo Anual referente ao ano de 1944 a coleção arrolada no mesmo ano possuía 13.345 peças.

modelo antiquariado, o que não destoava dos demais museus nacionais deste período. Um ponto relevante desta exposição é a utilização da casa como espaço de construção de discurso, uma vez que os objetos analisados estão informacionalmente inseridos em um contexto primeiro: a casa histórica. É interessante perceber que a construção discursiva desta casa enquanto espaço museológico proporciona uma imersão calculada sobre um determinado discurso histórico, no sentido de atuar muito mais como cenografia do que como construção expográfica ativa. A casa nesse projeto não traz em si a função de lembrar seu patrono (visto que a nomenclatura Mariano Procópio foi atribuída ao prédio anexo, construído para ser museu), mas atua como um espaço histórico legitimador de um período.

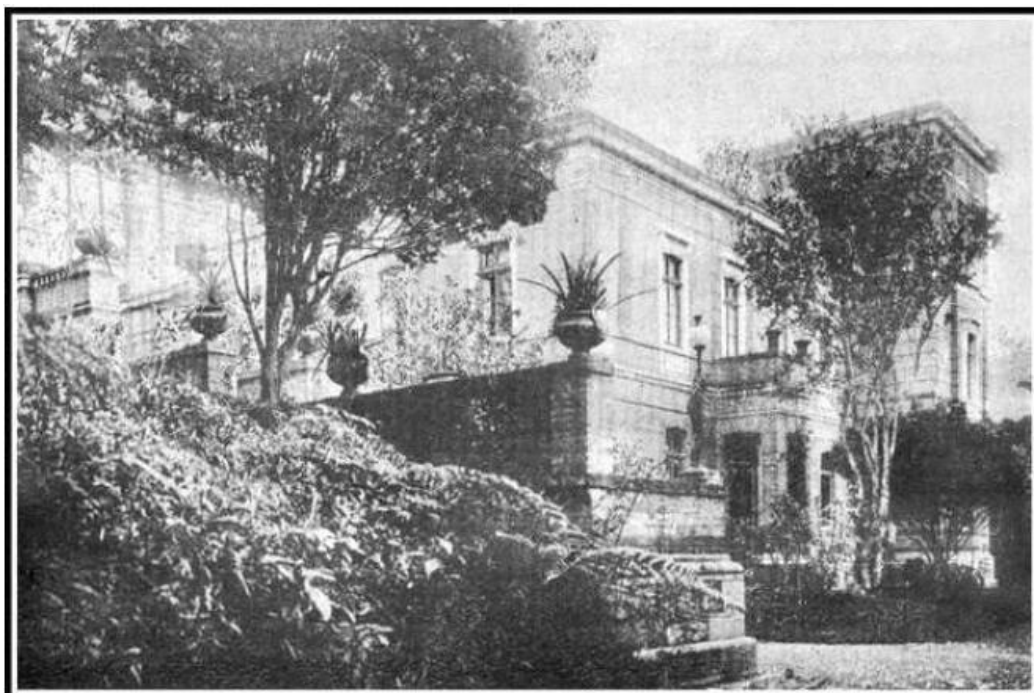


Figura 15. Villa, s/d. Fonte: Arquivo fotográfico MMP

A construção de um prédio para abrigar seu museu poderia ter feito com que Alfredo Ferreira Lage inviabilizasse a Villa como espaço expositivo, no entanto esta casa atuava expograficamente como testemunho dos fatos históricos narrados no espaço, carregando em si seu próprio discurso de fundação - quando da vinda do Imperador a Juiz de Fora - como legitimador de sua existência e preservação, um elo material entre o passado representado para além dos objetos, mas num cotidiano recriado.

Uma casa-museu apresenta um ambiente cotidiano que oferece um contato direto com o reflexo do passado/presente de uma parcela da sociedade, satisfazendo a curiosidade dos visitantes em espreitarem aquele arranjo familiar e que precisa ser preservado. (HORTA, 1997, p.114)

A escolha do colecionador na utilização dos espaços e nos discursos produzidos precisa ser analisada inicialmente para além de suas ideologias políticas ou afetivas, mas segundo sua personalidade colecionadora e museológica, através das técnicas empregadas. A inserção de Alfredo Ferreira Lage nos espaços intelectuais da Museologia Brasileira, como o IHGB e o Museu Histórico Nacional é sabida, porém a montagem técnica de seu próprio museu revela muito deste colecionador como alguém que, de fato, compreendia a Museologia que se afirmava naquele período. No final da década de 1940 Gustavo Barroso publicou dois volumes do livro *Introdução à Técnica de Museus* (1946 e 1947 respectivamente), utilizado como manual na disciplina homônima ministrada por ele no Curso de Museus. A publicação, distribuída a várias capitais, tornou-se referência técnica do campo dos museus, tendo influenciado gerações de conservadores de museus e posteriormente museólogos em suas atividades no campo do patrimônio. Na referida publicação Gustavo Barroso elenca como princípios para a Técnica de Museus cinco pontos: Organização, Arrumação, Catalogação, Restauração e Classificação de objetos. Visto que o curso de museus havia sido fundado no Museu Histórico Nacional em 1932 é possível concluir que a mão de obra que abastecia os museus brasileiros era escassa e pouco qualificada tecnicamente na década de 1940, porém para além do conhecimento técnico, segundo a publicação, eram necessários quesitos como bom gosto e empiria para a arrumação de um museu. Sobre a arrumação de museus Gustavo Barroso esclarece ser necessário: regras e princípios técnicos; condições de natureza pessoal e condições de natureza geral:

As condições de natureza pessoal decorrem dos coeficientes individuais de zeladores, conservadores e diretores, maior ou menor soma de vocação, bom gosto inato, golpe de vista, prática, boa vontade em servir, etc. (BARROSO, 1951, p.12)

A ausência de relatos de Alfredo Ferreira Lage e de documentos escritos por ele levantam uma série de suposições acerca da organização deste museu, no entanto analisando as referências do campo da Museologia neste período e levando

em consideração a rede de sociabilidade deste colecionador, nos parece bastante distante a hipótese de que outro indivíduo tenha atuado na concepção expográfica desta instituição. Uma vez que a boa arrumação de um museu depende diretamente de um bom arrumador, Barroso destaca os pontos essenciais que destacam este indivíduo, qualidades que encontramos em Alfredo Ferreira Lage enquanto colecionador e diretor de museu, sendo: “Bom gosto, propriedade, harmonia e simetria, erudição e prática” (BARROSO, 1951, p. 48). Cabe destacar que o bom gosto aqui colocado está intimamente ligado a uma leitura europeizada dos objetos para sua disposição nos espaços expositivos, ponto subentendido na publicação de Barroso e perceptível na organização de Alfredo Lage.

Durante os 30 anos de colecionamento institucional de Alfredo Ferreira Lage algumas categorias de objetos foram surgindo no museu, denotando uma preocupação do fundador em organizar um acervo sólido em importância nacional. Das 14 categorias de acervo explicitadas por Gustavo Barroso como basilares para o conhecimento de um bom diretor de museu não encontramos registro no acervo da instituição arte naval ou instrumentos de suplício.

A técnica de museus completa e coroa todas essas disciplinas com os seguintes conhecimentos, absolutamente obrigatórios para poder ser um diretor competente ou um bom conservador do Museu Histórico Nacional:

- a) Heráldica,
- b) bandeiras,
- c) condecorações,
- d) armaria,
- e) arte naval,
- f) viaturas,
- g) arquitetura,
- h) indumentária,
- i) mobiliário,
- j) Cerâmica e cristais,
- k) Joalheria (sic) e prataria,
- l) instrumentos de suplício,
- m) Máquinas,
- n) Arte religiosa. (BARROSO, 1951, p.15)

Percebemos como extensa a quantidade de disciplinas/categorias de objetos sugeridas por Barroso como conhecimento basilar de um bom diretor de museu, nesse sentido tecnicamente havia uma preocupação na arrumação de todos esses itens de maneira que atendessem ao seu objetivo: educar o público. Para uma boa experiência do público na exposição eram necessários alguns cuidados tais como o

efeito estético do próprio objeto, boa etiquetagem, proteção contra intempéries e roubos, efeito estético em sua disposição no espaço e facilidade de visão pelo público. Este último ponto é o principal para compreender tecnicamente a expografia deste período, uma vez que se entendia que a compreensão do público e a educação do mesmo se daria no museu de modo prioritariamente visual.

Em geral, o maior mal que aflige aos museus é a angústia de espaço, **o que produz o acúmulo de objetos e conseqüente fadiga da visão dos visitantes**. Os objetos amontoados prejudicam-se uns aos outros, quando de todo não se repelem. O público deseja sempre conhecer o que é mais importante, sem grande cansaço, sem se extenuar. Parte do público contenta-se às vezes com uma boa visão do conjunto. (BARROSO, 1951, p. 31 grifo nosso)

Para Barroso (1951, p.32) os museus eram dotados de valor pedagógico, cabendo a estes a educação do público de maneira objetiva, através de uma arrumação eficiente dos objetos. É importante destacar que o modelo de educação defendido pelos museus neste período está ligado a visualidade, desenvolvendo então uma linguagem expográfica necessariamente visual, de modo que a compreensão da história seja “vista” e “apreendida” pelo visitante.

Caberia ao conservador de museus, profissional qualificado para preservar, investigar e promover os objetos, aplicar técnicas e desenvolver soluções que valorizassem a materialidade como evocadora de conhecimentos de interesse coletivo, ou seja, na condição de patrimônio. A educação visual pelo objeto - enquanto bem cultural - viabilizava a produção de saberes de cunho sociocultural, o que proporcionava um aprendizado tido como próprio dos museus. (FARIA, 2017, p.160)

O princípio educativo torna-se um fator essencial a dinâmica do museu em relação ao público, em 1939 Venâncio Filho lança publicação onde, assim como Barroso, defende maior dinamização dentro dos museus, de modo que estes lugares se distanciem o máximo possível da lógica acumulativa de objetos inertes, para tal o autor recomenda que:

- 1º) Percurso o mais econômico, de forma que seja possível ver-se tudo o que há sem fazer duas vezes o mesmo caminho.
- 2º) Plantas iniciais, acompanhadas de gráficos e esquemas claríssimos e estéticos, despertando a curiosidade e convidando à visita.
- 3º) Roteiros bem visíveis e expressivos.
- 4º) Arrumação ampla, sem amontoados, com circulação fácil e livre, lógica e exata.



5º) Catálogos bem-feitos, em linguagem simples e nítida, ao alcance de qualquer entendimento.

6º) Uso de todos os recursos modernos de visualidade e até auditividade: cartogramas, coloridos ou luminosos, estereogramas, mapas de todas as espécies, projeção fixa e animada e especialmente aos fenômenos representados em movimento, seja luminoso, seja mecânico, acionado pelo simples contato de botão elétrico, pela mão do observador. (VENANCIO FILHO, 1939 apud BEMVENUTI, 2004, p.105)

Ao analisar a publicação de Barroso (1951), ficam claras as influências e referências de museus internacionais na construção técnica e teórica da montagem do MHN. Do mesmo modo muitas das discussões que vemos reproduzidas em museus brasileiros na década de 1940 – notadamente o MHN – são repercussões de discussões europeias da década anterior, onde destacamos a publicação *Muséographie: architecture et aménagement des musées d'art* de 1935 pelo OIM, que reúne os trabalhos apresentados no congresso de 1934 desta agência, onde vemos ao longo de dois volumes uma extensa discussão acerca de estratégias de exibição de peças, organização de salas, iluminação para exposição e estratégias para aumento de público.

A educação nos museus se utilizará de técnicas expográficas para a exploração de uma linguagem visual específica. A narrativa a que se propõem – principalmente os museus históricos – está ligada não a recriação de determinados fatos, mas a percepção dos indivíduos acerca de objetos materiais envolvidos por estas narrativas, segundo Faria (2017) o tratamento dos documentos visuais favorece, nesse sentido, a compreensão das relações, como a relação do visível com o público e a do público com as situações retratadas.

O princípio da arrumação seria então ressaltar o objeto diante do público, evitando o acúmulo e o desordenamento. Portanto, os objetos deveriam ser reunidos em conjuntos onde pudessem traçar sentidos entre si, bem como evitar o acúmulo exacerbado de peças. As peças deveriam ser adquiridas apenas quando houvesse interesse histórico, artístico ou científico, porém, só deveriam ser expostas se houvesse além destes, valor estético. Uma metodologia aplicada nesse sentido seria o *método duplo-museu*<sup>14</sup>, que a fim de evitar acúmulos idealizava uma exposição para o público e a utilização de objetos em depósitos para consulta de pesquisadores.

<sup>14</sup> O método duplo-museu foi idealizado por Agassiz, em 1873 para os museus de história natural e aplicado por Wilhelm von Bode aos museus de arte e história. Método bastante utilizado e difundido nos museus europeus no início do século XX. (BARROSO, 1951, p. 32)

O método duplo-museu é a divisão do museu em duas partes: uma de escolha, destinada ao público em geral, outra de objetos medíocres, menos importantes, porém necessários aos estudos de escolas, épocas [...] destinado ao uso particular dos especialistas. (BARROSO, 1951, p. 32)

Este método discutido metodologicamente no âmbito do MHN foi amplamente debatido na Europa na década de 1930, em Comissões de Museus na Inglaterra e na França, tendo como principal publicação o artigo veiculado na Revista *Mouseion* em 1930.

La encuesta francesa pretendía corroborar la opinión sobre la necesidad de corregir el modo de exponer que estaba em uso y del que resultaba una sensación de acumulación, amontonamiento y confusión. Se trataba de adecuar mejor la exposición a la tarea de educación social que le correspondía. La cuestión principal que se debatía era la conveniencia de plantearse el *doblo museo*, es decir de elegir entre una exposición de obras maestras seleccionadas para el público profano y complementada con una exposición científica y de estudio para los expertos, o la exposición integral de todas las piezas tal y como predominaba em los museos hasta esse momento. (BLANCO, 1999, p. 40)

O arranjo expográfico da Villa organiza os objetos de acordo com a representação funcional da sala (sala de jantar), conjunto de objetos (sala dos cristais) ou homenagem a alguma figura histórica (sala D. Pedro II). Independente da temática da sala a organização dos objetos se dá pelo valor do conjunto, de modo que os objetos semelhantes são agrupados. A Expografia da Villa baseia-se na montagem da casa, utilizando o máximo possível a alusão as funções exercidas nos cômodos e a rememoração simbólica de objetos, como por exemplo a montagem de quarto para a sacralização do objeto cama em que supostamente teria dormido a Princesa Isabel.

Um museu é uma evocação do passado que dá a sensação de épocas vividas ou de civilizações que desapareceram. Dele se evola uma revoada de sonhos e fantasias [...] Convém, pois, ter sempre isso em mente na arrumação e disposição das salas. (BARROSO, 1951, p. 66)

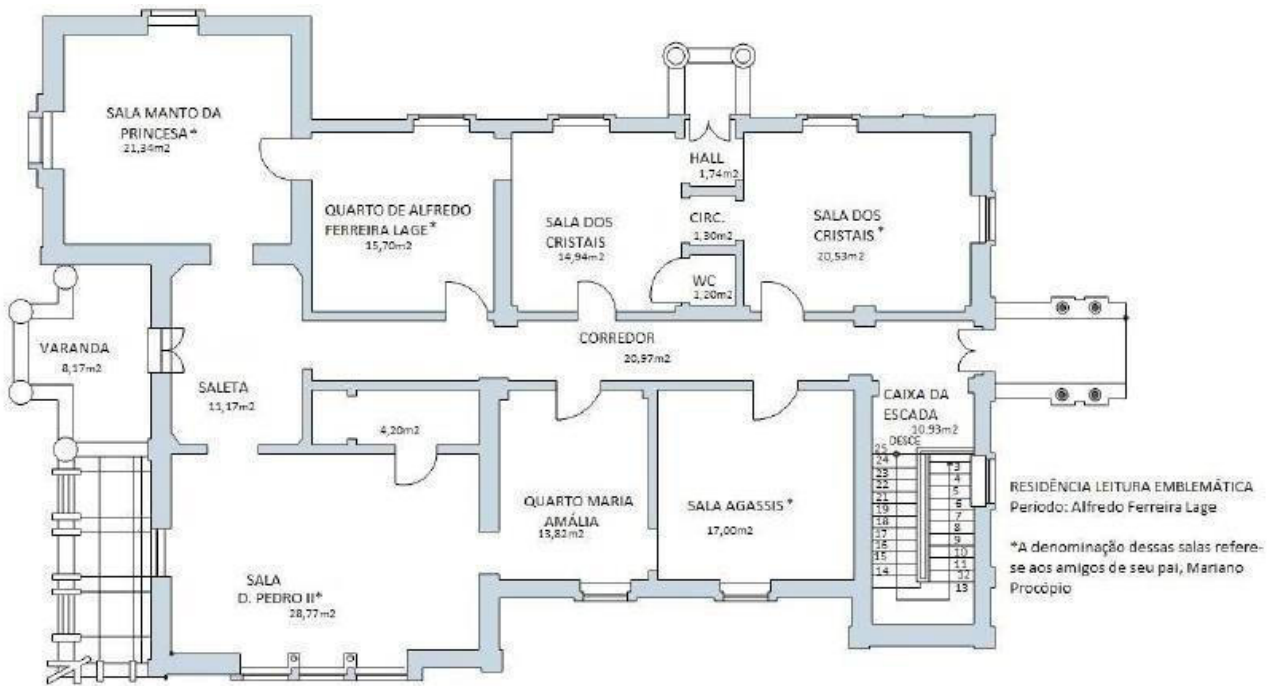


Figura 16. Leitura Emblemática do Pavimento 1, Período Alfredo Ferreira Lage. Fonte: DAT/MMP (adaptado pela autora)

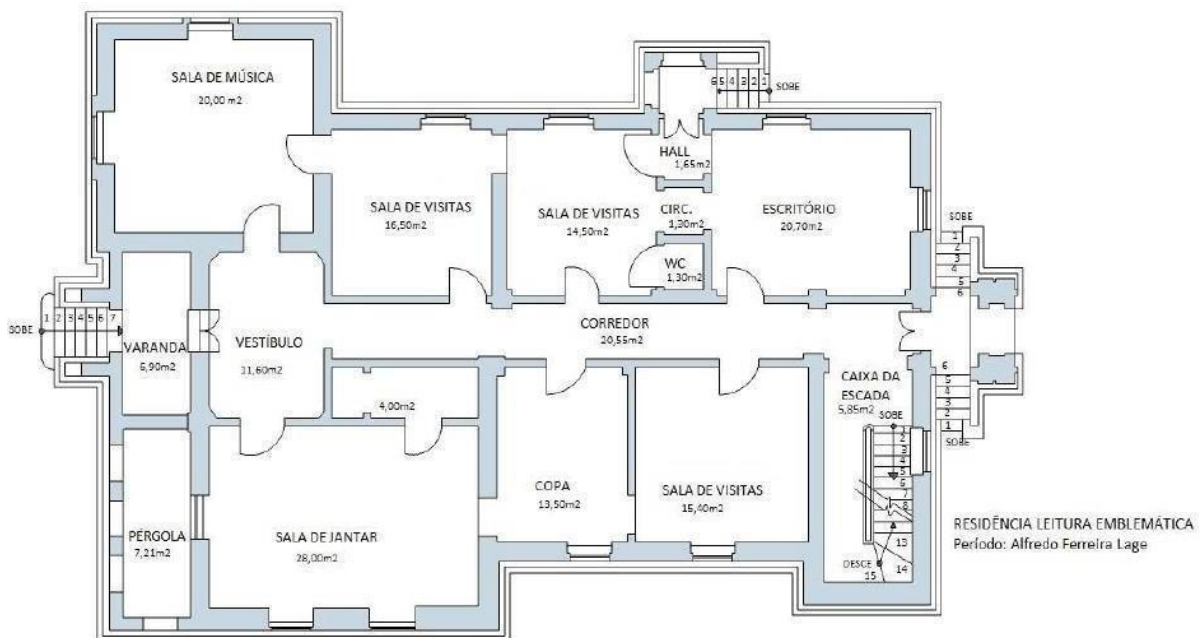


Figura 17. Leitura Emblemática do Pavimento 2, Período Alfredo Ferreira Lage. Fonte: DAT/MMP (adaptado pela autora)

Utilizamos como guia visual a Leitura Emblemática desenvolvida pelo Departamento de Acervo Técnico do Museu (DAT), no documento a referência desta pesquisa cabe as museólogas Nancy Plonczynsky, Maria Ângela Camargo, Maria das Graças Almeida e Vera Vargas. Sem datação o documento nos parece um rascunho elaborado pela equipe de Museologia para sistematizar as mudanças ocorridas no museu ao longo do tempo, sendo um trabalho de grande valia para esta pesquisa. Esta Leitura emblemática abarca todo o período de gestão de Alfredo Ferreira Lage, e algumas salas aparecem nomeadas para além do Arrolamento de 1944, como é o caso da Sala de Entrada, referenciada no Arrolamento, mas não na Leitura Emblemática.

O fato de o Museu se localizar em um Parque e ser um prédio histórico já constrói uma imagem mental do visitante sobre a experiência a ser vivida antes mesmo de sua entrada no espaço expositivo, a museografia da Villa vinha de encontro ao imaginário popular sobre a casa e a exploração de suas funcionalidades, sua arquitetura se propunha a um diálogo direto com sua localização geográfica, tendo o Parque uma função central de harmonização na museografia proposta, uma vez que “convém harmonizar o exterior do prédio com o interior, tirar o melhor partido das formas e ornamentações arquitetônicas, e aproveitar os quadros naturais dos jardins, vegetações, pátios e golpes de vista” (BARROSO, 1951, p. 66)



Figura 18. Sala de Entrada da Villa, período Alfredo Ferreira Lage (1914-1944). Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP

Ao centro da sala vemos em destaque a mesa-jardineira, a peça confeccionada em jacarandá apresenta o entalhamento sobrecarregado, base de ferro com dragões, marcando o estilo oriental, apresentando travessões com ornamentos. Segundo o arrolamento de 1944 a peça é um trabalho chinês. Em cima da jardineira há um cachepot de porcelana, com argolas douradas, com desenho de M. David. A outra peça de mobiliário visível na imagem é o porta-chapéu com espelho e oito cabides, no documento há a referência do mobiliário em par, estando ambos danificados. A utilização de um objeto central a sala não se dá apenas como destaque a própria peça, mas intuía ao visitante um circuito circular otimizando o acesso as demais salas expositivas, narrativa neste caso se utiliza de objetos funcionais (porta-chapéu como objeto signo da função entrada da casa) em segundo plano. Há na sala a utilização de lampião de bronze no teto e duas cadeiras de madeira com “encosto de couro trabalhado com figuras de dragão”, criando uma alusão de conjunto com o mobiliário central. A organização desta sala se utiliza de simetria expográfica, organizando hierarquicamente o ambiente e configurando-o como um espaço de transição harmonioso. Tal simetria se constrói, de cima para baixo: objeto de iluminação pendente do teto, mobiliário com adereço centralizado no circuito, mobiliário funcional encostado nas paredes, reforçando o quadrado visual da planta da sala.



Figura 19. Sala de jantar em 1921

A sala de Jantar conta com aproximadamente 28m<sup>2</sup>, paredes com papel de parede de tonalidade escura e teto de estuque com sanca. Com a maior quantidade de acervo<sup>15</sup> entre as salas expositivas da Villa, a sala de jantar contava com uma mesa oval centralizada e 04 móveis de composição decorativa, porém utilizados também para acondicionamento de aparelhos de jantar, jarras e outros objetos, sendo duas cristaleiras e dois aparadores. A utilização de pinturas (quatro no total, todas de autoria de Maria Amália), bem como pratos de porcelana nas paredes, configuravam este espaço como contemplativo, sendo o circuito comprometido pela quantidade de peças em exposição, a saber: uma mesa, dezessete cadeiras, duas cristaleiras e dois aparadores. A sala contava ainda com lustre de bronze. A miscelânea entre mobiliário/objetos originais da casa e objetos adquiridos para o aumento da coleção se faz evidente nesta sala expositiva.



Figura 20. Sala de visita período Alfredo Ferreira Lage (1914-1944). Fonte: Arquivo Fotográfico/ MMP

---

15 Segundo o Arrolamento de 1944

Esta imagem da sala de visitas representa um recorte muito específico do espaço, deixando de fora mais da metade dos objetos presentes. Pelo grau de degradação das peças retratadas entendemos que esta fotografia se dá próximo ao ano de 1944, quando da elaboração do Arrolamento. Na imagem podemos ver o “sofá de madeira pintado a óleo, branco, com assento e encosto de seda” além de uma (das duas) cadeira que compõe o conjunto. Na sala havia ainda outro conjunto de sofá com poltronas (também duas). Na imagem podemos ver também uma (das duas) coluna de madeira preta, torneada com frisos dourados, que serve de suporte para candelabro (também em par na sala) de bronze dourado representando um vaso de flores. Na parede acima do sofá há uma moldura de uma gravura não identificada, e compondo o ambiente há um tapete de tecido. A parede revestida de papel de parede floral com barra de lambris clara proporciona uma composição mais serena ao ambiente.



Figura 21. Escritório no período de Alfredo Ferreira Lage (1944-1944). Fonte: arquivo fotográfico

MMP

O detalhe do cômodo escritório revela não só um espaço íntimo da casa, mas uma construção detalhista museograficamente. Este cômodo analisado sob a égide do arrolamento de 1944 comparado com as imagens do Álbum de Juiz de Fora em 1915 nos permite concluir uma montagem expográfica inflexível a mudanças, com uma narrativa concreta as peças de fato permaneceram neste espaço ao longo dos anos, havendo apenas acréscimos. A imagem nos revela um dos (dois) armários-cantoneiras utilizados para acondicionamento de livros, dois candelabros de bronze dourado, uma mesa grande com seis pés, um vaso de porcelana e a pintura a óleo.

A tônica desta sala é retratar a intelectualidade do Colecionador desvelando seus princípios expográficos. Nos armários, para exposição pública, estão acondicionadas encadernações de gravuras e livros sobre arte, história e botânica. É importante perceber que a criação de uma biblioteca para o museu era uma questão central para Alfredo Lage, tendo sua inauguração bastante destacada na imprensa e no Relatório de Atividades da instituição. Com o intuito de servir a pesquisas de cientistas e estudantes a Biblioteca colecionava títulos diversos acerca da Ciência e da História, porém com uma identidade bastante firme sobre sua finalidade: o próprio museu, tendo, portanto, livros e teses sobre Segundo Reinado e revistas que marcavam o trânsito de informações entre esta rede patrimonial, tendo destaque as publicações do IHGB e do Museu Paulista. Caberia ao Escritório então as obras concernentes ao Alfredo Ferreira Lage colecionador.

O Escritório é um dos cômodos da casa originais de sua construção, sendo esta informação legível na museografia do mesmo. A presença de seis quadros referentes a família (retrato de Mariano Procópio por Ballá, retrato de Elisa Lage por Ballá, retrato da Baronesa de Sant'Anna, retrato de Lino Armond, retrato de Mariano Procópio, retrato de D. Maria Amália) em harmonia aos dois quadros referentes a Família Imperial (retrato de Teresa Cristina, retrato de D. Pedro II) faziam desta sala um resumo do discurso expositivo de todo o Palácio, a presença ausente<sup>16</sup> de todas estas personagens ocupando o mesmo espaço.

---

<sup>16</sup>

Stallybrass, 1999





Figura 22. Sala D. Pedro II período Alfredo Ferreira Lage (1914-1944). Fonte: Arquivo Fotográfico/ MMP

A Sala D. Pedro II tornou-se uma das mais emblemáticas do Museu, conhecida na imprensa como uma das “joias do Museu Mariano Procópio”<sup>17</sup>, a quantidade de objetos – e informações sobre os mesmos – trazia no conjunto uma importante potência museográfica: o poder da quantidade. Tal qual utilizados nos conhecidos Gabinetes de Curiosidades, porém amplamente repudiado na década de 1930, o método de acumular objetos diante do olhar do visitante trazia em si próprio um discurso valorativo acerca do poder de colecionamento do indivíduo. A tônica deste cômodo se baseava no histórico da própria casa, especificamente a visita de D. Pedro II, tendo sido este quarto a abrigá-lo. Para Rezende (2008) a configuração simbólica de uma casa que hospedou o Imperador – e posteriormente a Princesa Isabel em mais de uma ocasião – transfigurava uma relação material com o vulto histórico.

Mesmo após a inauguração de um amplo edifício, a sala que deu origem ao MMP continuou na antiga residência dos Ferreira Lage. Isso se deu tanto em 1922, quanto com a nova expansão, a partir de 1931, ou seja, a sala jamais foi suprimida de seu espaço inaugural. Compreende-se que Alfredo Lage quisesse marcar a memória do Império e do local onde o imperador havia estado e apreciado. Preocupação que fica evidente em

<sup>17</sup> Em matéria publicada pelo Jornal do Brasil em 25 de abril de 1937

localizar a sala no local que havia sido o quarto do imperador, quando ele se hospedou no prédio que serviu de paço imperial nas Minas Gerais da década de 1860. (REZENDE, 2008, p. 189)

Esta sala especificamente trazia tanto objetos de poder simbólico na construção do conceito de nação aqui disputado – como os famosos fardões do Imperador – quanto objetos pessoais, que repleto de histórias banais, criavam no imaginário do público um Imperador mais humano, como é o caso do relógio do Imperador descrito em reportagem do Jornal do Brasil em 1937:

Aí aparecem também objetos de uso pessoal do Imperador: **abotoaduras, alfinetes, tinteiros, canetas, peças em ouro e prata.** Figuram **dois relógios de ouro** que pertenceram ao Imperador. [...] Um desses relógios foi oferecido a S. M. quando tinha dez anos apenas, por S. A. a princesa Januária. Na tampa externa tem as armas imperiais e na interna a dedicatória. (Jornal do Brasil, 1937, grifo nosso)

Também a quantidade e não apenas a qualidade do conjunto, propulsionara o museu como um espaço de legitimação da história imperial brasileira, sendo a instituição considerada em diversos veículos da imprensa como superior ao Museu Histórico Nacional<sup>18</sup>:

Para se ter uma ideia da importância do Museu Mariano Procópio, basta dizer que várias de suas coleções são extraordinariamente superiores as do mesmo assunto pertencentes ao Museu Histórico Nacional. (Jornal do Brasil, 1937)

A importância da sala no discurso narrativo da instituição fica evidente também com a montagem técnica, na imagem vemos duas das quatro vitrines existentes no espaço. Essencial na organização estética das peças, as vitrines são elementos expográficos centrais nas discussões museográficas da década de 1930, segundo Barroso “o arranjo das vitrines com bom gosto e propriedade [...] desperta o interesse e dá um sentimento de harmonia” (BARROSO, 1951, p.37). As vitrines devem ser escolhidas de acordo com a identidade do museu e em harmonia com o acervo a ser exposto, cabe ressaltar que a década de 1940 é o período de profusão das vitrines de metal, principalmente nos museus de História Natural. No Museu Mariano Procópio as vitrines seguem uma visualidade historicizante, nesta sala as

<sup>18</sup> Esta informação aparece também em Jornal do Comercio (Rio) em 2-11-1937 e na Revista de Numismática Brasileira de SP, também em 1937.

vitruines são de madeira e aparecem no arrolamento de 1944 classificadas como “estilo Império”.

Dois dos três fardões encontram-se expostos em vitruines isoladas giratórias – que permitem o exame quase total das peças expostas – com portas de vidro, apenas o Fardão da Coroação encontra-se em vitruine-mesa, visível no lado inferior direito da imagem.

Os fardões, adquiridos em leilão em 1926 por Alfredo Ferreira Lage tem uma trajetória complexa desde o exílio do Imperador até sua entrada no MMP, tendo sido alvo de disputas políticas<sup>19</sup>. "A odisseia das roupas de D. Pedro II: dos guarda-roupas imperiais às arcas do Museu Mariano Procópio." (2015)] em sua dissertação a pesquisadora Clara Freesz (2015) cita uma reportagem publicada em 16 de junho de 1926 no jornal Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro, onde é abordada a trajetória das peças e sua aquisição pelo MMP, revelando que Ferreira Lage encomendou vitruines para expô-los, descritas como “artísticos armários, rigoroso estilo império, com decorações de bronze dourado”. Como dito anteriormente, apenas um fardão foi exposto em vitruine-mesa, segundo as análises de Freesz (2015) o fato se deu pelas condições de desgaste da peça, no entanto a exibição da roupa em mesa não só comprometia a visualização qualitativa por parte do público, como comprometeu a integralidade do tecido ao longo do tempo.

---

19 Para mais informações consultar Freesz, Clara Rocha. "A odisseia das roupas de D. Pedro II: dos guarda-roupas imperiais às arcas do Museu Mariano Procópio." (2015).



Figura 23. Veste da coroação em exposição, 1941. Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP

A utilização de manequins para exposição dos fardões em vitrine se mostra como um moderno recurso expográfico para o período, sendo recorrente em museus na Europa, porém não tão difundidos no Brasil, apesar do entendimento de que:

as exposições de indumentária requerem vitrinas mais amplas em que possam caber os respectivos manequins [...] Muitos museus, ao invés de manequins, preferem o uso de cabides sobre um pé, da altura de um homem, nos quais vestem suas peças de indumentária civil ou militar (Barroso, 1951, p. 46).

Para Barroso (1951) a utilização de vitrines facilitaria a compreensão do público sobre as peças, no entanto as informações deveriam estar disponíveis para além da unicidade da peça, sendo recomendável uma boa e clara etiquetagem, conforme vemos na figura 18, onde a peça é apresentada com seu nome em letras grandes e de maneira com destaque legível na vitrine. No entanto, muitas informações basilares são omitidas em uma etiqueta como esta, limitando o acesso do público a qualidade informacional<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> A saber: título, autor, data, procedência

O que Barroso denomina como “boa arrumação” evoluirá conceitualmente nas discussões internacionais do campo dos museus no sentido de compreender uma hierarquização informacional que se dá a partir da aplicação do conceito expositivo no espaço. Para Blanco (1999) esta hierarquização, que é conceitual, se dará no posicionamento de peças, suportes e etiquetas de acordo com circuito e iluminação, formando chaves associativas para a compreensão do público.

Así, si cada conjunto y subconjunto de objetos se constituye em función de um concepto e subconcepto del discurso expositivo y éste está estructurado jerárquicamente, los conjuntos de piezas quedan también estructurados jerárquicamente. (BLANCO, 1999, p. 114)

Na sala D. Pedro II neste período a expografia conta com a utilização de luz natural e nenhum recurso luminotécnico artificial interferindo na montagem. A prevalência de bustos da Família Imperial sob colunas de madeiras provoca um poderoso efeito relacional na lógica de chaves associativas. No destaque da imagem podemos perceber o posicionamento do busto direcionado a vitrine que condiciona o fardão, ocasionando um efeito “causal” segundo Sánchez (1987) onde há o reflexo de um sentido de um objeto para com o outro. Analisando a montagem de uma sala D. Pedro II no MHN podemos perceber com mais clareza a utilização desta metodologia.



Figura 24. Sala D. Pedro II no MHN, década de 1940. Fonte: BARROSO (1951)

Na imagem vemos a montagem da sala sob três fileiras de mobiliário formando linhas verticais. A utilização de mobiliário e vitrines divididas em “vitrines encostadas” e “vitrines isoladas” marca a utilização de uma linha central com o discurso expositivo em destaque, como vemos através da colocação do estrado para elevação da mesa de Boulle. Esta sala cria em segundo plano um fundo com a utilização de uma grande tela ladeada por dois espelhos, causando um efeito de diálogo entre os dois ambientes. A composição segue uma lógica simétrica formando linhas e quadrados nas paredes e na disposição do mobiliário no circuito.

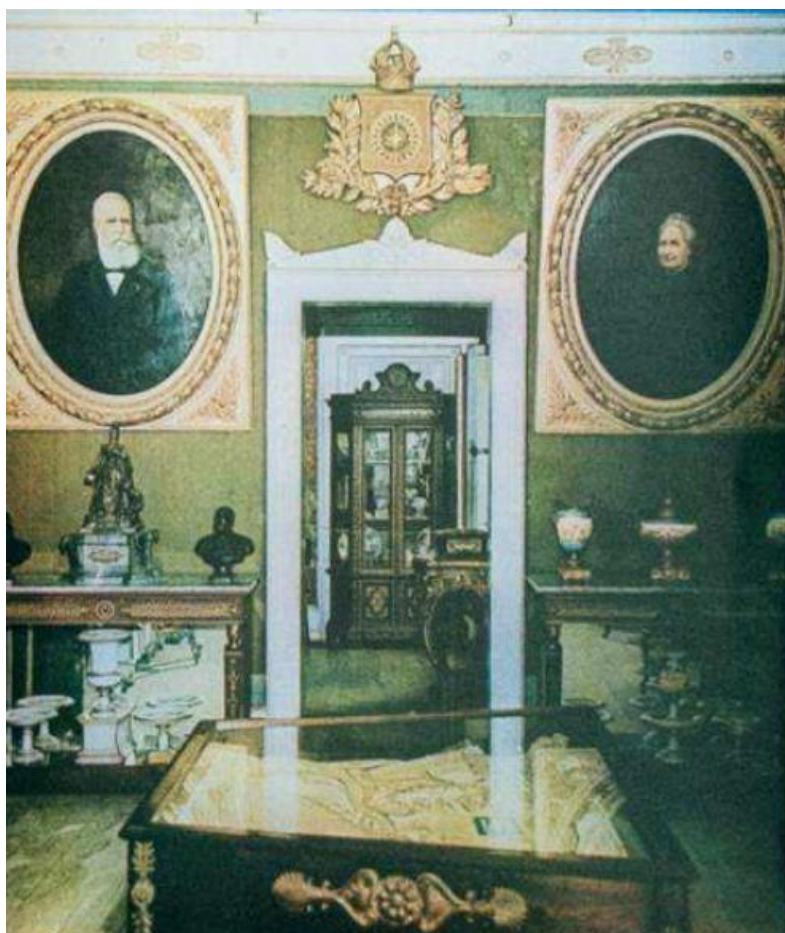


Figura 25. Veste de coroação ao centro da sala D. Pedro II do MMP (1970). Fonte: Panfleto comemorativo do 120º aniversário de Juiz de Fora. Acervo pessoal Eduardo de Paula Machado

Na figura 25, datada de 1970 é possível perceber com mais clareza a organização conceitual da sala, com uma mesa-vitrine marcando a centralidade do espaço dialogando com um fundo em segundo plano, que neste caso é representado por um mobiliário, mas poderia ser um quadro ou até mesmo outra vitrine.

Quando as principais salas de exposição se ligam entre si, dão ao museu certo caráter de continuidade que o valoriza. As salas devem ser de preferência pouco profundas e poligonais. De sua entrada convém que os visitantes avistem fundos cheios, porque isso causa melhor impressão. Daí o cuidado necessário ao arranjo das perspectivas. (BARROSO, 1951, p. 53)

A utilização de aparadores encostados nas paredes, que neste caso poderiam ser vitrines-mesa inclinadas que não perderiam o sentido, formam a referência informacional menos importante, havendo destaque para os quadros de pintura a

óleo que simetricamente se relacionam entre si e ladeiam a visão do visitante para o fundo. Na parte superior de modo centralizado temos um brasão, elemento hierarquicamente superior e que norteia todo o sentido do conjunto.



Figura 26. Sala Manto da Princesa, s/d. Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP

O ângulo da imagem da Sala Manto da Princesa mostra a estratégia usual de construção de discurso a partir da utilização de mobiliário centralizado no ambiente. É importante levar em consideração que a posição do/a fotógrafo/a é em outra sala, sendo o manto da princesa a figura-fundo preponderante, o que aconteceria também caso a visão do visitante fosse na sala subsequente, efeito positivo de uma vitrine de grandes proporções com vidros em todas as faces. No entanto o mérito da vitrine se corrompe pela utilização da peça, visto que o chamado manto<sup>21</sup> acondicionado com suportes de cabide não cabe totalmente na vitrine.

No prédio Anexo denominado Mariano Procópio a exposição tinha continuidade através de uma extensão arquitetônica que ligava as duas edificações, causando pouca ruptura informacional ao visitante durante o circuito. Por mais que a

<sup>21</sup> Freesz (2015) em sua pesquisa discorre sobre a trajetória da peça, apontando que ao contrário do que foi comunicado pelo museu ao longo dos anos, não se trata de um manto, mas de uma cauda de vestido.



expografia neste prédio se proponha a ser continuada em referência ao contexto anterior o fato de ser um prédio construído para ser um museu traz à tona elementos técnicos essenciais para nossas análises. O prédio de dois andares foi inaugurado em 1922 para abrigar a coleção de Alfredo Ferreira Lage sob a égide de um edifício projetado para ser museu, proporcionando uma leitura diferente em relação a Villa, onde o discurso estava bastante calcado na casa-histórica.

O novo prédio será analisado levando em consideração três pontos nevrálgicos para a organização de um museu nas décadas de 1930 e 1940, a saber: a topografia das salas. A iluminação e a dimensão dos cheios e pés direitos. No que tange à disposição topográfica das salas de um museu, estas são essenciais para a montagem de exposições menos cansativas ao público, evita-se descontinuidades bruscas entre os ambientes e clareza quanto ao circuito proposto repudiando o que Barroso cunhará como “museu-labirinto”.

O processo de orientação tem de ser simples [...] Nada de saltos bruscos. Torne-se agradável a circulação. O caminho a seguir não deve permitir hesitações entre direções diversas que solicitem igualmente a atenção do visitante fazendo com que se distraia e canse diante do material que o apresentem. Imponha-se, sem que se sinta, uma como *disciplina do trajeto*. (BARROSO, 1951, p.54)

Referente a iluminação em museus poderia ser analisado a partir de três pontos: a natureza da luz (natural ou artificial), qualidade da luz (direta, difundida ou zenital) e a dosagem da luz. Tendo como referência estes pontos, Barroso (1951) aponta que o mais moderno e adequado expograficamente naquele período era a utilização de luz via entradas superiores com a utilização de claraboias, o que nos corrobora a hipótese de grande conhecimento técnico de Alfredo Ferreira Lage, que projetou seu novo prédio tendo como ponto central uma Galeria de Arte iluminada via claraboia. Este projeto, atribuído a Rodolpho Bernardelli, consagra o MMP como um espaço de legitimação da Arte e da História, em um espaço museograficamente preparado para uma leitura harmônica e simétrica das peças.

A boa iluminação obedece aos seguintes critérios: máximo possível de luz, supressão de sombras, supressão de reflexos, direção de luz sobre as paredes, difusão da luz, incidência de luz sobre os cantos, equivalência da luz em todos os pontos da sala e supressão da ação direta do sol sobre as exposições. (Barroso, 1951)

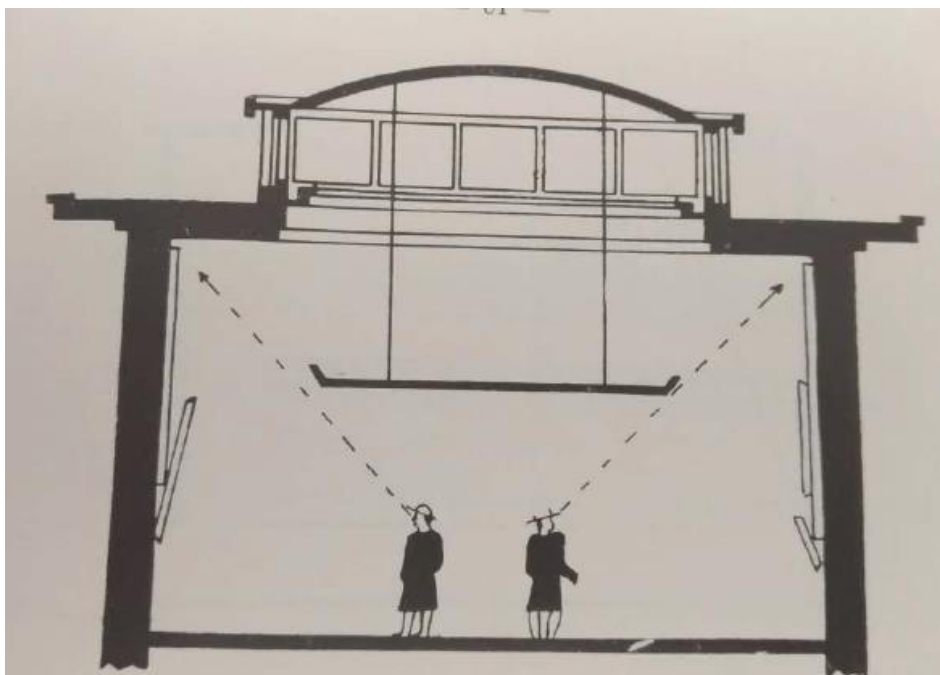


Figura 27. Iluminação por meio de claraboia em sistema Laprade no Museu das colônias de Paris.

Fonte: BARROSO (1951)

Localizada no centro do prédio usufruindo de Clarabóia estava a Galeria Maria Amália. Nomeada com a alcunha da mãe de Alfredo Ferreira Lage, era uma das salas cuja nomenclatura não poderia ser alterada segundo o termo de doação do museu a municipalidade.



Figura 28. Galeria Maria Amália em 1922. Fonte: Arquivo Fotográfico MMP

O circuito expositivo, organizado através de uma linha central que alternava mobiliário de descanso e vitrines de vidro era ladeado por quadros, simetricamente dispostos nas paredes, organizados por estilo ou artista criando conjuntos pictóricos acima de aparadores com objetos em destaque.



Figura 29. Detalhe da Galeria Maria Amália, 193?. Fonte: Arquivo fotográfico/MMP

Na figura 29 podemos observar o posicionamento centralizado da vitrine de vidro com três prateleiras, nas paredes laterais a organização de quadros de forma simétrica sob aparador e vitrine-mesa.



Figura 30. Detalhe da Galeria Maria Amália, 1930/1940. Fonte: Arquivo fotográfico/MMP



Figura 31. Detalhe da Galeria Maria Amália, 1930/1940. Fonte: Arquivo fotográfico/MMP



Figura 32. Detalhe da Galeria Maria Amália, 1930-1930. Fonte: Arquivo fotográfico/MMP

Ao longo dos anos, com a aquisição de peças esta galeria foi alterada expograficamente procurando atender em termos de espaço as novas aquisições, no entanto proporcionando uma leitura visual diferente de sua inauguração em 1922. Há que se destacar também que não podemos contar a inauguração da Galeria Maria Amália como uma montagem intencionada a longo prazo, a referência de representações imperiais que na mesma década são encontradas realocadas na Sala D. Pedro II não são acidentais, o reposicionamento dos objetos atende a funcionalidade dos espaços idealizados, de maneira que a leitura seja clara para o público.

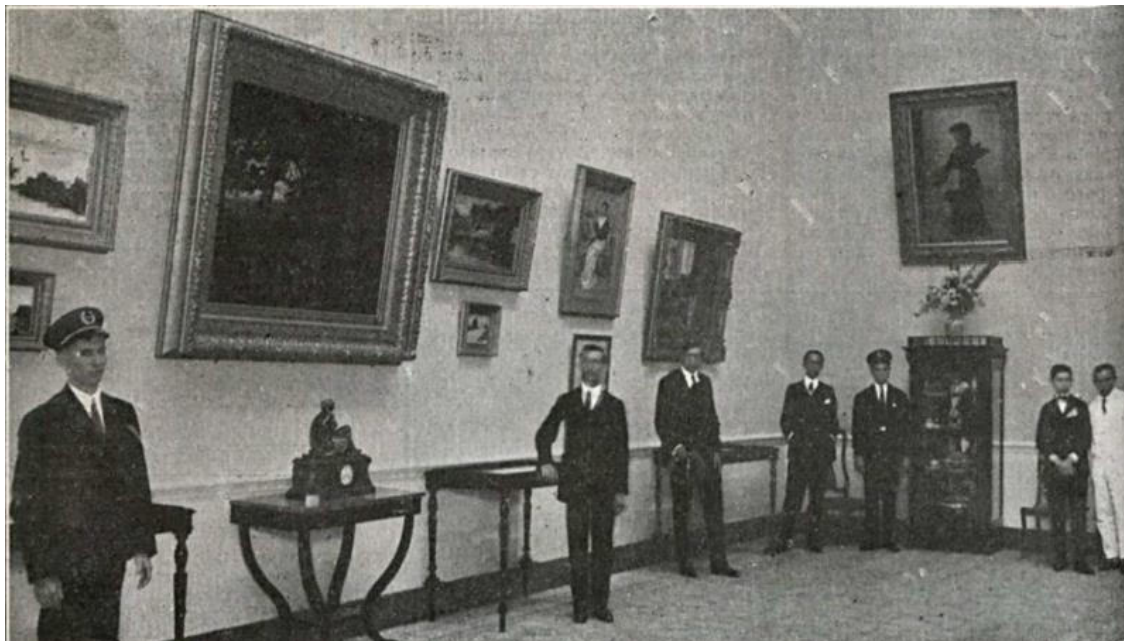


Figura 33. Galeria Maria Amália, década de 1940



Figura 34. Alfredo Ferreira Lage e Geralda Armond na Galeria Maria Amália. Fonte: Jornal o Cruzeiro, 1944

Nas imagens acima, onde a mesma parede é retratada, vemos o acréscimo de obras – que muda o posicionamento de quadros para adequar o conceito de simetria – além da alteração de mobília sob a parede, havendo na inauguração uma predominância de aparadores e vitrines-mesa, que causam um efeito harmônico permitindo o destaque aos quadros. Na última imagem, onde vemos Alfredo

analisando uma obra junto com a prima Geralda Armond, podemos perceber a utilização de uma cômoda na exposição, sendo a mesma, suporte para vasos e esculturas, estando abaixo de um quadro de medidas consideráveis, provocando um efeito visual mais denso em relação ao conceito proposto para o espaço quando de sua inauguração. Há que se destacar que o mobiliário presente nesta galeria, excetuando as vitrines, era composto de mesas e cadeiras imperiais.

No arrolamento de 1944 podemos perceber a profusão de peças nesta sala, somando mais de 400 quadros, além de relógios, porcelanas e esculturas. Esta Galeria, montada em 1922 com uma curadoria de Belas Artes, com luz e mobiliário propícios, aparece no arrolamento de 1944 com uma predominância de objetos artísticos em sua montagem, porém dividindo espaço com uma quantidade considerável de objetos pessoais, indumentária e até mesmo uma máscara mortuária. A tônica do discurso expositivo do primeiro momento era relacional, dialogando com a tridimensionalidade dos objetos aos períodos/estilos retratados, tendo este sido substituído pela excepcionalidade dos objetos expostos em conjunto, ora usando como discurso a cronologia histórica, ora se utilizando de referências biográficas em exposição, como no exemplo da máscara mortuária, desfalcando pontualmente o discurso da sala como um todo.



Figura 35. Sala Maria Pardos. Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP

Maria Pardos tornou-se uma referência na construção do projeto do MMP por ter sido colaboradora atuante, segundo Alfredo Ferreira Lage, no entanto, segundo Fasolato (2014) foi apenas após o seu óbito em 1928 que ela passou a ser reconhecida em sua atuação junto ao museu e até mesmo como esposa do colecionador. Segundo Fasolato (2014) a inauguração da Sala Maria Pardos fez parte de um projeto de consagração da morte da pintora promovido por Alfredo Ferreira Lage, dos quais a autora destaca: um prêmio Maria Pardos nas Exposições Gerais de Belas Artes da ENBA financiado por Alfredo Ferreira Lage, onde além do prêmio em dinheiro também foi confeccionada uma medalha cunhada por Jorge Soubre. Do mesmo autor, foi cunhada uma placa comemorativa:

Possui formato retangular com a inscrição: —À grande colaboradora na fundação do Museu Mariano Procópio – 18-05-28. A imagem é a do Autorretrato da artista com seu nome em alto relevo abaixo: MARIA PARDOS LAGE – ARTISTA PINTORA. (FASOLATO, 2014, p.63)

A inauguração desta sala, supostamente<sup>22</sup> em 1929, vinha no bojo da ampliação do espaço físico do prédio Mariano Procópio. Consonante ao seu projeto de memória e coerente a utilizações anteriores de datas para a consagração da instituição, Alfredo promove a expansão física do prédio Mariano Procópio no ano de comemoração de uma década do museu, a obra iniciada em 1929 e concluída em 1931 abria onze salas expositivas ao público.<sup>23</sup>

A criação da Sala Maria Pardos desvela alguns aspectos notórios da museografia Alfrediana: a reparação histórica e a sacralização da personagem. Tal qual promovido não só com a figura de seu pai, mas de outras personagens históricas, Alfredo utiliza esta sala para posicionar Maria Pardos legitimamente como sua esposa. Fasolato (2014) aponta que apenas após a morte de Maria Pardos a mesma foi descrita como esposa de Alfredo, informação que se repete em diversas reportagens sobre o museu, havendo um esforço por parte de Alfredo em atribuir a memória de Pardos esse título, como podemos perceber na colocação de placa/etiqueta do quadro autorretrato da pintora.

---

<sup>22</sup> Para mais informações consultar FASOLATO, Valéria Mendes et al. As representações de infância na pintura de Maria Pardos. 2014.

<sup>23</sup> *Diário Mercantil*, Juiz de Fora, p. 1, 24 jun. 1931.





Figura 36. Autorretrato de Maria Pardos (esquerda). Detalhe de placa inserida no quadro (direita).

Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP



Figura 37. Alfredo Ferreira Lage ao lado do autorretrato de Maria Pardos. Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP

Na figura 37 vemos o colecionador ao lado do autorretrato, posicionado em cavalete, com tecido a atribuir-lhe destaque. A utilização de cavalete pode ser lida como um elemento a remeter sua atuação enquanto pintora, o que não invalida a leitura de ser um suporte expositivo a diferenciar esta obra das demais (colocadas nas paredes, objetos em armários de vidro e esculturas sob pedestais) tornando a obra única na montagem. A obra escolhida por Alfredo para ser destacada além de

ser um autorretrato da pintora tem em si a referência de ser uma obra premiada, ganhando destaque com a utilização do tecido envolvendo a peça, criando um panejamento clássico.

A sacralização das montagens expositivas, recorrentes até hoje, utilizam da disposição dos objetos e de recursos expositivos tais como iluminação e paleta de cores para atribuir sentidos e emoções ao visitante, muitas vezes causando algum tipo de comoção. A referência mais atual desta prática se deu na mostra do Redescobrimento, em comemoração ao Brasil 500 anos, onde a cenógrafa Bia Lessa fez uma montagem do módulo Barroco posicionando os objetos em ilhas marcadas por flores de papel e uma iluminação focal, remetendo a lógica de procissões e altares.



Figura 38. Santana Mestre, módulo Arte Barroca, Mostra do Redescobrimento (2000). Fonte: Catálogo da Exposição Mostra do Redescobrimento AGUILAR, Nelson (org.), Versão Abreviada da Mostra do Redescobrimento – Brasil 500 e mais, SP, Fundação Bienal de São Paulo, Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

A montagem bastante discutida na época levantava desde questões relacionadas a conservação das obras a utilização de suportes expositivos altos e a colocação dos santos de madeira de maneira seriada, considerada por alguns críticos de arte como uma montagem contemporânea.<sup>24</sup> Para além das críticas especializadas e debates museológicos o fato incontestável foi que este módulo se tornou um sucesso de público, havendo relatos emocionados em significativa quantidade tanto nas produções acadêmicas posteriores quanto nos registros da imprensa no período da Mostra. Nos interessa refletir neste exemplo museográfico recente a fim de compreender a potência de uma museografia sacralizadora, que de fato aparece em montagens de museus históricos, mas que é uma marca da identidade de Alfredo Ferreira Lage como colecionador e gestor.

A Sala Maria Pardos se utilizava não só da produção desta enquanto artista, mas posicionava objetos cotidianos neste espaço de memória, como a cama em que supostamente teria morrido a pintora, colocada em local de destaque no centro da Sala.

A sala —Maria pardos é um santuário de recordações, e um templo de saudade e evocação.

Ali vive Maria Pardos num magnífico autorretrato, que figurou em um dos salões das Escolas de Belas Artes.

Finíssima interpretação de uma alma que se revela lindamente na tela, sem rebuços, fielmente, numa verdadeira confissão de si própria, corpo e alma, sem um retoque que aprimore a forma, sem um traço que altere a pureza do espírito.

Exposto num dos salões da Escola de Belas Artes, mereceu da crítica imparcial de Américo dos Santos, do —Jornal do Comércio], a classificação de melhor retrato do salão.

No centro da sala estende-se o riquíssimo leito onde faleceu a grande artista. Em jacarandá, da época colonial, transição entre o estilo D. João VI, ali está a lembrar-nos a última etapa de uma existência iluminada e bela e que ainda hoje reflete seus alvares na vida artística do país, figurando como um dos grandes motivos da existência do magnífico museu Mariano Procópio. (LYRA, 1939, p. 3)

O artigo de Mariza Lyra (1939), publicado na Revista *A Noite Ilustrada* em 1939 descreve a montagem da sala com os destaques da mesma, Fasolato (2014) aponta em sua pesquisa a possibilidade de este ter sido um artigo encomendado por Alfredo Ferreira Lage, o que nos parece fazer sentido, dada a profundidade das informações.

<sup>24</sup> Monachesi, Juliana, “Apotheose cenográfica divide opiniões”, jornal Folha de S.Paulo, SP, 23/03/2000.



Figura 39. Sala Batista da Costa, s/d. Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP

A Sala Batista da Costa foi montada ao lado da Sala Maria Pardos, reunindo estudos em gesso e obras do pintor. A reunião de um conjunto de um único artista apresentava aspectos não apenas de recorte da coleção de Belas Artes, enaltecida também nesta sala, mas da influência do colecionador nesta rede de sociabilidade. Para além de uma reunião de peças do autor o posicionamento da sala na planta do prédio é essencial, no detalhe da figura 39 (ao lado direito) vemos a sala Maria Pardos ao fundo, o que não nos parece uma escolha inocente de montagem, mas um recurso discursivo poderoso posicionando a leitura da artista em referência a um pintor que a teria orientado e que tinha seu repertório já consagrado, dialogando com as coleções e atribuindo valor a Sala da pintora.

A Sala Tiradentes mostra a construção do discurso político traçado por Alfredo Ferreira Lage na construção do museu. O destaque desta sala se dava ao quadro Tiradentes Supliciado (popularmente conhecido como Tiradentes Esquartejado) de autoria de Pedro Américo em 1893. A obra de grandes proporções (262 x 162) apresenta o desfecho da história do alferes. A aquisição da peça, inicialmente pela Prefeitura de Juiz de Fora, pode ter se dado por influência de Alfredo Ferreira Lage.

A obra foi concluída em 1893 e exposta no mesmo ano no Rio de Janeiro e em Juiz de Fora, sendo ali adquirida – provavelmente por recomendação de Alfredo Lage, vereador no período 1892 a 1895–, pela Câmara Municipal de Juiz de Fora. *Tiradentes supliciado* foi exposto em Juiz de Fora no segundo semestre de 1893, no salão do Fórum, entre 10 e 12 horas, em condições similares a que fora apresentado anteriormente no Rio de Janeiro. 212 Após longa negociação entre o autor e a Câmara Municipal, o trabalho foi adquirido pelo valor de 8:000\$000 (oito contos de reis), em 4 de outubro do mesmo ano. 213 De 1893 até 1922 a tela de Pedro Américo permaneceu exposta na Sala de Sessões da Câmara Municipal de Juiz de Fora, até ser doada ao Museu Mariano Procópio, no bojo das celebrações do Centenário da Independência do Brasil. Em 1926, já aparecia como um dos destaques do acervo, reproduzida em obra de referência e ampla circulação no estado de Minas Gerais. (PINTO, 2008, p. 196)

A Construção de Tiradentes como herói republicano não foi ignorada pelos intelectuais monarquistas, no artigo intitulado “O Tiradentes e nós, monarquistas” escrito na década de 1890 Visconde Taunay reclama da utilização da imagem de Tiradentes reivindicada pelos republicanos, apontando que a independência do Brasil – idealizada com a construção deste herói – teria sido conquistada por monarquistas, o que o posicionaria como um herói monarquista.<sup>25</sup>

Desta maneira, a figura de Tiradentes se torna importante na construção de um museu histórico. O MMP, assim como o MHN estava se propondo em sua montagem a contar a história da nação, o que se deu principalmente a partir do culto aos heróis e do culto a saudade. O MHN abre suas portas ao público com menos de três mil peças e o compromisso de ser uma “escola de patriotismo” onde “através dos ensinamentos dessa instituição, o brasileiro deveria aprender a amar e respeitar a sua pátria” (BARROSO, 1924). A exposição de conjunto de objetos que teriam testemunhado importantes fatos históricos<sup>26</sup> se davam como coluna vertebral destes projetos de memória, no caso do MHN:

(...) a grande espada do século XVI, contendo na lâmina uma figura com a balança da Justiça e a legenda “Vive la Justisse”, provavelmente da época de Villegaignon; mais adiante, **uma trave da força de Tiradentes**; além das chapas encouraçadas do Alagoas, perfuradas de balas, recebidas quando, sob o comando de Maurity, esse vaso de guerra forçava a Passagem de Humaitá; as cadeias de ferro, que fechavam o rio à altura daquela fortaleza (...) Noutras salas os retratos da época colonial e dos 1º e 2º Reinados; o de Carlota Joaquina; e de D. Escolástica, e o de sua filha, a marquesa de Santos, favorita de D. Pedro I; o de D. Luiz de Vasconcelos e Souza, ilustre vice-rei; o de D. João VI;

<sup>25</sup> OLIVEIRA, Lucia Lippi. As festas que a República manda guardar. Estudos Históricos, Rio de Janeiro. Vol. IV, nº 2. 1989. p.184.

<sup>26</sup> DUMAS, Adolfo. O Museu Histórico nacional Através de seus 19 anos de Existência. Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, Vol. I, 1941, p. 26.

o de D. Pedro I, D. Pedro II e D. Maria I; os dos generais Osório e Câmara; maquetes das estátuas dos imperadores D. Pedro I e D. Pedro II, da imperatriz D. Tereza Christina, princesa Isabel e outras muitas produzem impressões duradouras, revelam um passado tranqüilo e magnífico, revivendo flagrantes, materializados, de eras brasileiras (DUMAS, 1941, p.26, grifo nosso)

A trave em questão foi colocada em exposição com a informação do enforcamento de Tiradentes, o que lhe atribuía excepcionalidade, no entanto em artigo nos anais do MHN o historiador Rafael Zamorano (2009) questiona a autenticidade do objeto, apontando que de fato a trave compunha os rituais de enforcamento no centro da Cidade do Rio de Janeiro, e que a trave foi encontrada na igreja da Lampadosa, porém não há qualquer indício de que tenha sido exatamente esta a trave a ter enforcado o alferes. A atribuição de autenticidade para o colecionamento de peças como essa são similares nos processos de aquisição de Gustavo Barroso e Alfredo Ferreira Lage, sendo subjetiva a ocorrência do fato.

Além do quadro, que de grandes proporções e cena realista, causava espanto por parte do público, a sala em questão se propunha a ser um relicário de evidências. Da igreja da Lampadosa a sala possuía duas cômodas de jacarandá e um lampadário de prata. As cômodas teriam pertencido ao conselheiro Ferreira Viana e supostamente teriam armazenado a corda que enforcou Tiradentes.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> PRADO, Raquel. Museu Mariano Procópio. Jornal do Brasil 12-2-1940



Figura 40. Sala Duque de Caxias, década de 1940. Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP

A Sala Duque de Caxias, também conhecida como Sala de Armas<sup>28</sup>, foi inaugurada em 1939 com a presença de autoridades políticas e militares, além da família de Duque de Caxias, que teria doado peças. A inauguração contou com lançamento de busto de bronze do homenageado, confeccionado pelo artista Correa Lima. A representação de Caxias como um herói militar era a tônica discursiva deste espaço, que contava com diversas tipologias de armas, além de bandeiras do Império e representações do herói retratado em fotografias, quadros e escultura. Na imagem ao fundo vemos um animal taxidermizado na Sala Agassiz, que abrigava a coleção de história natural. Com a expansão em 1931 a coleção de mineralogia ganhara espaço próprio, a chamada sala dos minerais. Cabe destacar que assim como a pretensa história nacional a ser contada aqui tinha um lado político bastante específico também a construção dos heróis partia de uma narrativa homogeneizante, como no caso da construção de um Duque de Caxias subsidiado por supostos feitos heroicos em favor da nação. Dificilmente o MMP poderia remontar nos dias de hoje esse tipo de discurso expográfico.

<sup>28</sup> Jornal do Commercio, 09 de maio de 1943

Consta no arrolamento de 1944 na seção *Outros objetos* “quatro canhões do tempo do Brasil colonial [...] encontravam-se na cada do Dr. Alfredo no Rio e teriam dado entrada no Museu depois do seu falecimento”. Os canhões em questão foram adquiridos em leilão, conforme descreve o próprio Alfredo em reportagem de 1934:

- Estes canhões – disse-nos – adquirei-os em leilão, o último realizado na rua Marquês de São Vicente 389. Não sei a quem pertenciam os objetos levados a leilão, que eram numerosos e interessantíssimos. Devem estes canhões datar do início do século.

- Que destino vai ser dado aos canhões? - perguntamos.

- Dois deles, os que se encontram lá embaixo, seguirão para o Museu Mariano Procópio de Juiz de Fora, do qual fui fundador. Os outros dois ficarão aqui em minha casa, aumentando a minha coleção de antiguidades raras e históricas.

Os canhões que vimos medem cerca de dois metros de comprimento, com um diâmetro de mais ou menos cinquenta centímetros, e trazem na superfície externa as iniciais I. P. R., que pelo Dr Lage nos foi dito significa “João, Príncipe Regente”, encimadas pela Coroa de Portugal. Um dos canhões além disso, tem ainda na superfície, uma série de números, separados por traços de união, como se quisessem lembrar uma data: 26-0-8.

[...] sobre a procedência o Dr Lage acrescentou que ouvira dizer que eles foram encontrados, ah alguns anos já, num morro existente na casa da rua Marquez de São Vicente 389.” (A NOITE, 1934)

Não conseguimos obter dados sobre a trajetória dos canhões e a demora na incorporação dos mesmos ao acervo do museu, no entanto é interessante observar a seleção de objetos proposta por Alfredo, que demonstra grande intencionalidade em trazer para a instituição objetos militares imponentes. Tal qual o ombusteiro El Cristiano, espólio da Guerra do Paraguai, incorporado ao MHN em 1922, os canhões de Alfredo se propunham a enriquecer o discurso expositivo criando diálogo não só entre salas, mas entre o espaço exterior com o interior da exposição. Durante a visita técnica do Conservador Mário Barata ao MMP em 1944, ele afirma que o canhão claramente não é uma peça Imperial, sendo britânico e de referência a George III. Fora esta correspondência, não temos qualquer outra informação – mesmo que contraditória – sobre esta peça.



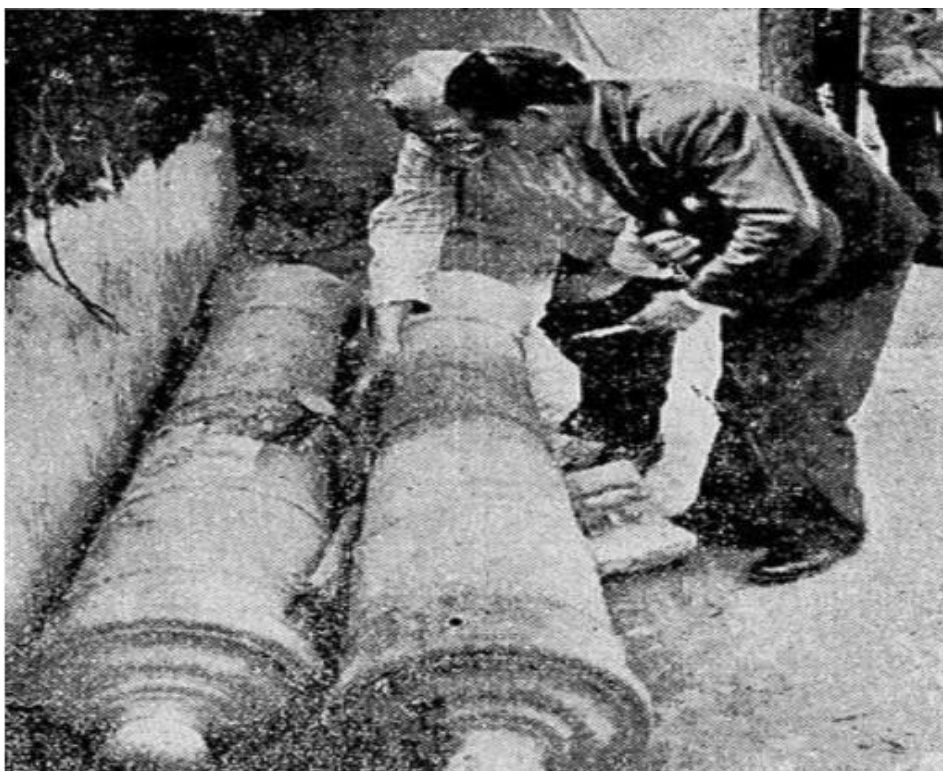


Figura 41. Alfredo Ferreira Lage e repórter do jornal A Noite em 1934. Fonte: Jornal A Noite, 4 de outubro de 1934

#### 4. GERALDA ARMOND E O LEGADO DO MMP

Geralda Ferreira Armond Marques (1913-1980) foi uma professora, poetisa e cronista mineira, tendo atuado no Museu Mariano Procópio<sup>29</sup> como arquivista, bibliotecária – cargo pela qual foi nomeada em 1939 - e diretora. Nascida em Sossego, no norte de Minas Gerais, mudou-se para Juiz de Fora ainda na infância, onde formou-se professora na Escola Normal Oficial de Juiz de Fora. Segundo Martins (2011) atuou como professora por quatro anos nos Grupos Escolares Centrais, até sua inserção no corpo técnico do MMP. Segundo a autora, a partir de sua atuação no museu Geralda Armond teria feito um curso de História, no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, bem como cursos de artes e museologia.

De acordo com os estudos de Bastos (1961), o ramo brasileiro da família Armond teria vindo da Ilha da Madeira e se instalado em Barbacena no século XVIII. Uma família importante, já que três de seus membros foram agraciados com títulos da nobreza no Império, como o 1º e 2º Barões de Pitangui e o Conde de Prados. Geralda Ferreira Armond Marques foi a décima filha do casal Adalberto Ferreira Armond e Marinha Barbosa Armond. Consta que seu pai estudou no Colégio do Caraça, importante instituição para a formação da elite cultural e política de Minas Gerais, a exemplo de Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, de quem fora colega. Não há dados sobre sua mãe, mas seu avô foi o 2º Barão de Pitangui, Honório Augusto José Ferreira Armond (1819-1874), que possuía erudita formação eclesiástica, embora não tenha exercido o sacerdócio. (COSTA, 2013, p. 02)

Geralda Armond era prima de Alfredo Ferreira Lage, e foi preparada por ele para assumir o projeto de sua vida: o Museu Mariano Procópio. Assim como o primo não há muitas referências de Geralda falando sobre si, no entanto sua atuação como cronista permite algumas leituras.

Atuante no Museu Mariano Procópio, Geralda Armond é nomeada bibliotecária da instituição em 1939, ano da fundação da biblioteca, e passa a atuar administrativamente junto a instituição. O processo de doação da instituição a municipalidade instituía Alfredo Ferreira Lage como diretor perpétuo, no entanto, antes da sua morte o colecionador preparou uma carta de intenção onde solicitava ao prefeito o cargo de diretora à Geralda Armond, na ocasião de seu falecimento. O período em que ela pode atuar no museu junto a Alfredo Ferreira Lage nos parece essencial para compreendê-la como a detentora deste legado.

---

<sup>29</sup> BASTOS, 1982, p. 197-198

O Sr. Prefeito mostrou ao conselho uma carta lacrada que lhe entregara, há tempos, o dr. Alfredo Ferreira Lage, com a recomendação de ser aberta logo após o seu falecimento. Os conselheiros dra. João Vilaça e Menelik de Carvalho disseram que também haviam recebido cartas idênticas. [...] Coube ao presidente dos trabalhos, por delegação do sr. Prefeito ler a que fora dirigida a autoridade municipal. São declarações de última vontade, escritas de próprio punho, com letra firme e estilo forte, fazendo recomendações carinhosas ao Museu Mariano Procópio e ao cumprimento severo das cláusulas da escritura de doação e terminando por pedir, insistentemente, que fosse nomeada a bibliotecária senhorita Geralda Ferreira Armond para o cargo de Diretora da instituição, pois ela lhe conhecia as menores particularidades e já tinha demonstrado possuir a indispensável vocação e a necessária competência para o exercício das funções e responsabilidades da administração. (CONSELHO de amigos, 1944)

Heymann (2005) aponta como legado um investimento social onde uma memória individual se projeta como exemplar ou fundadora de um projeto político ou ideológico, sendo os lugares de memória criados para a recuperação de legados submetidos a situações diversas:

Cabe assinalar que a produção de um legado e a fundação de um lugar de memória dedicado a recuperá-lo estão submetidas a condições diversas, tal como ocorre no processo de produção de arquivos pessoais. Em primeiro lugar, dependerão da ação de sujeitos que expressem a “necessidade” de recuperação desses legados, que sejam os porta-vozes do risco do esquecimento, da “dívida” com a memória desses personagens, da importância dessa recuperação para a “memória nacional”, categoria na qual cumpre incluir os legados e os objetos que os simbolizam. Alguns elementos determinantes para os processos de produção e institucionalização de legados são o lugar ocupado por esses sujeitos, os recursos e as adesões que consigam mobilizar a partir de suas estratégias discursivas e políticas. As estratégias discursivas podem variar da importância desse resgate para a pesquisa – argumento acadêmico -, à ideia de homenagem ou de preservação de ideais cívicos e políticos, enquanto as estratégias políticas passam, certamente, pelas redes de relações desses agentes, por seus contatos na esfera governamental, junto a agências de financiamento etc. (HEYMANN, 2005, p.52)

Como detentora de um legado, Geralda Armond atuou de maneira a perpetuar o projeto de Alfredo Ferreira Lage no museu, promovendo expansões físicas e conceituais, porém leal a alguns dos discursos originários, estipulados pelo colecionador, porém com o diferencial de sacralização da figura de Alfredo Lage como parte do discurso museológico, posicionando-o como mecenas e benemérito. Não que ele já não tivesse sido conhecido assim anteriormente, mas sem dúvidas, era um fator implícito nas narrativas expográficas do museu.

Ao estabelecer um verdadeiro culto à memória do colecionador e fundador Alfredo Ferreira Lage, a diretora criava uma diretriz para a política de crescimento do acervo e de fortalecimento da visibilidade do Museu, que deveria se reconhecer e ser reconhecido como a “casa da família Lage”. Nessa chave, que combinava, sem estabelecer fronteiras, o privado e o público, ela explorava quer os desdobramentos simbólicos que tal identidade guardava com um passado ligado à nobreza brasileira do século XIX, quer com um “empresariado” modernizador, amalgamando representações bem conforme à construção identitária da própria cidade de Juiz de Fora. (MARTINS, 2005, p.55)

O uso de estratégias empregadas na gestão de Alfredo demonstra uma tentativa de continuidade sistêmica do projeto em questão, como é o caso da utilização de datas comemorativas para as celebrações da instituição, dialogando com os fatos históricos com os discursos basilares do museu. A relação que a diretora empreendia com o acervo demonstrava intimidade com a biografia dos objetos, assim como para o colecionador primeiro, como aponta Pinto (2008) em referência a reportagem<sup>30</sup> que relata a utilização de aparelho de chá com visitantes do museu por parte da Diretora. A utilização de peças do acervo não era exatamente uma novidade, visto que há referências na imprensa da utilização das peças em visitas empreendidas pelo colecionador. Sobre o fato, Martins (2005) joga luz sobre a questão traçando a diferença entre a utilização de sua própria coleção e a utilização de peças museológicas, que segundo a autora “tal prática, naturaliza os laços com o patrimonialismo”. Entendemos que há, nesta utilização do patrimônio, dois fatores a serem considerados: a sacralização das peças e a impressão de sua própria perspectiva ao projeto de memória. Sobre o primeiro ponto, entendemos que este museu – como os demais museus nacionais – construíram suas expografias em lógicas fetichistas de biografia dos objetos, culto aos heróis e sacralização de vultos históricos. No entanto, a utilização de peças componentes ao acervo de fato se dava como uma atribuição de *status*, mas não podemos cristalizar a ação em si. O caso que nos aponta Pinto (2008) acerca da reportagem publicada em 1932, que descreve a visita de professores do Jardim da Infância no Museu e a utilização de peças do acervo nesta ocasião, não nos parece excepcional, mas uma prática padrão as visitas de turmas, principalmente as de ensino infantil.

---

<sup>30</sup>

Diário Mercantil, 1932.



Figura 42. Grupo escolar em visita no Museu Histórico Nacional, 1964. Fonte: Revista do Ensino (1964)

A figura 42 mostra a visita de um grupo escolar ao MHN em 1964, o que salta ao nosso olhar museológico atual é o livre acesso das crianças as peças do acervo, incluindo armas. No texto da revista fica evidente não se tratar de uma visita espontânea, mas acompanhada dos conservadores de museus, tal como Alfredo em visita ao MMP com os professores do jardim de Infância. O fato é que já havia neste período discussões acerca da conservação e segurança de peças em exposição, mas que não se sobrepunham as experiências educativas propostas pelo museu.

A utilização das “chávenas de porcelana que pertenceram a D. Pedro II” por Geralda Armond, não compunha o mesmo status de atividade educativa, mas de sociabilidade, utilizando o patrimônio. Entendemos não só esta atitude, como outras posteriores, como uma tentativa de tornar o MMP o “seu” museu. Nos escritos de Armond, o compromisso com o cumprimento das cláusulas estipuladas por Alfredo Lage é claro, no entanto, muitas vezes tais cláusulas são consideradas por Armond um engessamento da instituição, havendo como saída a expansão física para a criação de novas salas – em resposta a impossibilidade de reformulação expográfica das salas do museu – como ocorrerá na década de 1970.

A maior data histórica da instituição era o aniversário do Museu. Instituído ainda na gestão de Alfredo Ferreira Lage na data de seu nascimento – 10 de janeiro 1965 – foi utilizada para Geralda como celebração central da instituição, havendo missa anual, além da reunião - também anual - do Conselho de amigos do museu, onde era feita a apresentação do Relatório da instituição. Segundo Costa (2013) não acidentalmente foi esta a data escolhida em 1970 para a transladação dos restos mortais do casal Frederico e Alice Lage, irmão e cunhada de Alfredo.

Algumas datas de referência nacional foram essenciais para a construção do projeto político desenvolvido por Armond, como Tiradentes e dia do soldado. As

datas cívicas de âmbito nacional foram utilizadas para promover ações educativas junto ao MMP, quando da utilização da Sala Duque de Caxias no Dia do Soldado, por exemplo, posicionando o museu como um espaço de tradição e culto ao passado. A questão central da gestão Armond será promover o museu como espaço de educativo, posicionando sua base como a preservação das tradições e a construção da história a partir dos Lage. Assim como Alfredo, a gestão Armond vai organizar as narrativas históricas de modo a valorizar a construção de “heróis”, em especial os militares, que ganharão mais espaço expositivo.

É importante perceber que um projeto político de museu, calcado no potencial educacional, não é uma escolha ingênua. É preciso contextualizar que Armond recebe um museu pronto, porém em um período de consolidação de Museus Nacionais. Além da referência principal, o MHN, onde o diálogo era bastante próximo no que diz respeito as ações promovidas em ambas as instituições, havia os recém-criados Museu Nacional de Belas Artes (1937) e o bem visitado Museu Imperial (1943), que se propunham a discutir o papel da Arte e da História, respectivamente. Seria proselitista apontar uma competição entre as instituições, o que não acreditamos que tenha ocorrido, no entanto, a década de 1940 foi um período de consolidação dos museus nacionais, e o MMP estando fora da capital (como também era o caso do Museu Imperial) se colocava em desvantagem. A visitação, foi desde o início, um fator importante para a consolidação e sobrevivência destes espaços, conforme percebemos tanto nos relatórios do MHN quanto do MMP nas décadas anteriores.

Também, conforme a trajetória “original” do Museu e de seu acervo. Foi, portanto, principalmente a partir do modelo barroseano que Geralda Armond procurou encontrar subsídios para a construção de projeto educativo que dialogasse com as discussões museológicas mais modernas de seu tempo. Tendo enfrentado, em toda sua gestão, o desafio, anunciado por ela mesma, de conciliar o dinamismo pretendido com o respeito ao “sagrado” desejo do doador, ou, em outros termos, entre ação e reação, ela procurou ressignificar o Museu, realizando escolhas, conseguindo verbas e, certamente, aceitando algumas imposições. (COSTA, 2013, p.54)

Como visto no capítulo anterior, na década de 1930 foram muitos os jornais que compreendiam o MMP como detentor de um acervo mais expressivo que o MHN, fato que é corroborado com a análise do Relatório do MHN de 1924, que aponta a abertura da instituição com menos de três mil peças, e não possuindo

peças tão simbólicas quanto o MMP.<sup>31</sup> As décadas de 1940-50, conhecida no MHN como a era dos grandes doadores, são essenciais para a aquisição de peças no MHN, praticamente dobrando o contingente do acervo, tendo como um dos principais doadores do período Getúlio Vargas. O presidente do Brasil (1930-1945;1951-1954) doou mais de 700 objetos de sua coleção particular, além de ter ordenado a transferência de 1.271 itens pertencentes a outras instituições públicas para o Museu Histórico Nacional, tendo também financiado a aquisição de diversas outras coleções como a Souza Lima, de imaginária cristã, com 525 objetos. (BITTENCOURT: FERNANDES: TOSTES, 1995, p. 68)

Ao longo dos 25 anos seguintes (1930-1955), Vargas tornou-se um dos grandes patronos da instituição. Esta, por seu lado, viu-se incluída num projeto maior de expansão da administração pública que alcançava a área cultural em expansão, o presidente-ditador ajudou a inventar o Museu Histórico como templo sagrado aos heróis e patronos da nação. De certa forma, o Museu Histórico Nacional tornou-se a menina dos olhos do presidente. Percebendo as vantagens da proximidade do poder central, o Museu amoldou sua missão institucional às iniciativas reformadoras do Chefe de governo, chegando ao ponto de escrever a própria história institucional em relação à história do regime Vargas. Neste processo o Museu legitimou Vargas como grande patrono da cultura brasileira e se legitimou como parceiro de primeira linha do Chefe de Estado. (WILLIAMS, 1997, p. 142)

O MHN, assim como o MMP compreendiam os cargos de direção como guardiões da memória, tanto Barroso quanto Armond estavam interessados em sacralizar suas instituições como espaços da nação, escolas de patriotismo, e entendiam que o feito só seria possível com apoio político. Ambos os museus tinham como base para a construção do conceito histórico de nação pilares para coleções tipológicas como o cristianismo e o militarismo. Segundo Costa (2013) A ideia de tradição, fundamental em seu discurso, tinha profundas relações com o pensamento museológico de Gustavo Barroso, fundador do Museu Histórico Nacional, que também advogava em favor do museu como casa de cultura e tradição. Em *Les institutions de mémoire culturelle*, Gerard Namer (1987) traça um paralelo a partir de um lugar de memória institucionalizado – a Biblioteca – onde a construção de memória nacional para os usuários é influenciada pela conduta dos agentes, no caso os bibliotecários. A partir desta perspectiva o autor analisa como os

<sup>31</sup> Como é o caso dos Fardões e das cômodas de jacarandá, atribuídas a Igreja da Lampadosa, que teriam armazenado a corda que enforcou Tiradentes. Por mais que hoje não haja comprovação de sua autenticidade, podemos comparar diretamente com as traves que o teriam enforcado, existentes no MHN, igualmente sem comprovação de autenticidade.

procedimentos técnicos empreendidos pelos agentes - tais como seleção, acondicionamento, classificação, disponibilização para consultas, etc – assegura a instituição a articulação entre poder político e conhecimento. É interessante observar a coincidência da atuação de Armond exatamente como bibliotecária, ocupando desde o início de sua atuação no museu, um espaço privilegiado de construção de memória. Armond como detentora do legado e guardiã da memória possuía normativas e técnicas de acesso ao que seria preservado na instituição criando critérios que hierarquizam tanto o acesso, quanto a fabricação da memória nacional. Como Guardiã da memória, porém principalmente como diretora, Armond possuía o poder da construção discursiva e do acesso ou banimento de objetos, uma vez que a ela cabia permitir ou não as aquisições, descartes, itinerâncias e exposições.

Epitácio Pessoa é um político fundamental para a abertura do MHN, porém Getúlio Vargas é o patrono da instituição, conferindo-lhes preciosas coleções e segurança política. No MMP o movimento de alinhar o museu a esfera política já havia sido desenhado por Alfredo Lage, quando da doação do museu ao município de Juiz de Fora, conferindo-lhe responsabilidade com a manutenção do projeto, bem como com o pagamento dos funcionários. Armond assumiu na sua gestão posição de oposição ao governo de João Goulart, marcando sua defesa ao conservadorismo e a manutenção das tradições, tendo sido aliada dos militares na tomada de poder em 1964.

O discurso nacionalista atrelado ao militarismo encontrava-se presente no MMP desde a gestão de Alfredo, tendo tido a inauguração da Sala Duque de Caxias grande destaque nesse sentido. Porém, Geralda utilizou o museu, como o aparelho ideológico que de fato a instituição é, pontuando de maneira clara suas alianças políticas. Cabe destacar que Juiz de Fora teve um papel central no Golpe civil-militar de 1964, tendo sido o Comando da Quarta Região, com o General Mourão Filho, essencial na derrubada do presidente eleito.

Apesar de todas as dificuldades políticas e financeiras, a gestão de Geralda Armond seria marcada por uma intensa atividade cultural e educativa, além de um aumento da visitação ao Museu. É possível que essa maior visibilidade e reconhecimento público possibilitassem também um maior poder de pressão nas negociações políticas por concessões e verbas orçamentárias, embora seja difícil demonstrar uma conexão entre ambas. Ademais, Geralda, atenta aos mecanismos de difusão e legitimação do MMP, ressalta, nesses relatórios, a publicação de seus artigos na imprensa, considerando-os um meio de divulgação institucional importante. Porém, sem dúvida, seria sua aproximação com



os ideais da “revolução de 1964” e, mais objetivamente, com o alto-comando da IV Região Militar, que lhe proporcionaria as condições de barganha para um maior fortalecimento da instituição que dirigia, razão pela qual os anos 1970 representam o ápice do prestígio tanto da diretora como do Museu. É neste momento que o projeto comemorativo no Museu ganha visibilidade. (COSTA, 2013, p.54)

O Golpe civil-militar de 1964 foi um momento estratégico na Gestão Armond, uma vez que além do prestígio a diretora obteve apoio para o desenvolvimento da instituição, já que desde o falecimento de Alfredo Lage as relações políticas para a manutenção da instituição mostravam-se difíceis. O compromisso de Armond com o projeto do MMP não era suficiente para a sustentação do mesmo, havia que se ter vontade política em mantê-lo. A morte do idealizador é comumente uma transição de crise das instituições museológicas, bem como acontece com alguns arquivos pessoais, talvez premeditando isso é que Alfredo tenha preparado sua sucessão com antecedência.

No âmbito do MHN o falecimento de Barroso em 1959 criou trajetória similar de crise. Os diretores que sucederam a Barroso eram formados no Curso de Museus, atuando como guardiões da memória e do projeto Barroseano de Museu Nacional, no entanto não era suficiente para deter a crise política e financeira a qual a instituição estava submetida, sem beneméritos e patronos políticos, tendo dificuldades de manutenção dos espaços e acervos. Situação que se manteve até o final da década de sessenta, quando o comandante da marinha, Leo Fonseca e Silva, antes museólogo do Museu Naval, assumiu a direção da instituição em 1967 (SANTOS, 2006, p.56). A marca desta gestão é o agravamento da crise de público.

As 14 salas de exposição foram desmontadas, se optando por um circuito único com uma narrativa mestra, cronológica, sobre a história do Brasil. A biografia dos objetos foram apagadas, assim como o fetiche que o público tinha sobre o passado, a curiosidade em desvendar a quem aqueles objetos pertenciam e como eram utilizados em suas épocas. Na tentativa de organizar o Museu Histórico Nacional para que esse não parecesse um deserto de almas, um mausoléu de antigos fantasmas da elite imortalizada, a nova direção fez um apagamento dessas biografias, amputando ainda mais a história do Museu Histórico Nacional que já se encontrava esquecido. Esse apagamento resultou na perda do mágico, do fascinante, da fruição, da conexão do visitante com seu imaginário, com o passado fantasioso de heróis, reis, princesas e criaturas exóticas. Uma fruição que se por um lado tinha o perigo de consagrar e divinizar figuras da classe dominante, apresentava a possibilidade do despertar da curiosidade que leva a busca pela informação, pelo conhecimento. (COELHO, 2010, p. 62)

A partir desta perspectiva destacamos que a proteção jurídica que Alfredo idealizou ao longo de sua gestão no MMP, principalmente no que tange a sucessão de uma diretoria preparada por ele, garantiu ao museu mais estabilidade, visto que as denúncias acerca do descaso da Prefeitura de Juiz de Fora para com o MMP não foram uma excepcionalidade da gestão Armond, tendo sido apontado por Alfredo em mais de uma ocasião. De fato, as décadas de 1940 e 1950 são marcadas pela diminuição de verbas e negligência com o MMP, havendo a diminuição de verbas a cada gestão da Prefeitura, até o cancelamento total dos repasses em 1962-63, o que mostra efetivamente a difícil tarefa de Armond em negociar na esfera política o contingente mínimo para a sobrevivência da instituição.

Uma análise das demandas presentes nos relatórios indica, ainda, demora significativa na implementação de projetos estratégicos para o Museu, como: as reparações na calha, a construção de muralhas no Parque, a canalização de água potável (ocorrida em 1958), a instalação de luz elétrica (somente em 1961), os procedimentos de segurança (só adotados em 1979, após vários furtos) e a ampliação das salas expositivas (em 1980). Algumas solicitações, embora urgentes para a preservação do patrimônio da instituição, só foram acatadas após uma década de insistentes pedidos. (COSTA, 2011, p. 79)

A atuação política de Armond, bem como a proximidade com o alto-comando da IV Região Militar lhe proporcionaria as condições de barganha para um maior fortalecimento da instituição que dirigia, razão pela qual os anos 1970 representam o ápice do prestígio tanto da diretora como do Museu (COSTA, 2013). Como detentora de um legado Armond divide sua gestão entre movimentos de avanço e permanência, seguindo os passos de Alfredo demarcando um espaço de construção de uma Museologia Brasileira, mantendo a aquisição de peças e as salas expositivas “imutáveis” demarcadas na cláusula de doação a municipalidade. Para além dos movimentos de permanência – ou continuidade do projeto – Armond se empenhava em promover avanços, técnicos e científicos, promovendo a expansão de salas e a criação de Pavilhões. Se para Alfredo era essencial posicionar o MMP como um Museu Nacional, para Armond inseri-lo no âmbito da Cidade lhe parecia a melhor estratégia política.

#### 4.1. Gestão Armond na Museologia Brasileira

A atuação de Alfredo Ferreira Lage na rede de intelectuais que construíam a Museologia Brasileira é inquestionável, porém, o que poderia ser um movimento pessoal era, sobretudo político, revertendo frutos para o MMP. Geralda Armond, dando continuidade ao projeto inaugurado por Alfredo Ferreira Lage não destoa dos princípios museológicos, atuando de maneira participativa nas discussões do período. Costa (2005) aponta a atuação de mulheres na política museológica da metade do século como um fator de invisibilização, em função do gênero. O fato é que assim como Geralda Armond protagonizou o desenvolvimento do projeto museológico de uma importante instituição, outras mulheres tiveram igualmente papéis imprescindíveis na construção de uma Museologia para o campo dos museus brasileiros, havendo poucas referências acadêmicas sobre as mesmas, das quais podemos citar Heloísa Alberto Torres, essencial para o desenvolvimento de um projeto indigenista no Museu Nacional, e Lygia Martins Costa, que atuou junto ao SPHAN na consolidação de diversos museus e políticas para o Patrimônio Nacional ao longo de aproximadamente 50 anos de carreira. Destacamos ainda a atuação de Lygia Martins Costa como uma importante agente nas transformações técnicas do MMP na gestão Armond.

Após o falecimento de Alfredo Ferreira Lage em janeiro de 1944, é dado início ao processo de Arrolamento do acervo institucional, atividade concluída em junho do mesmo ano. O arrolamento em questão, cujas atividades foram presididas pela Diretora do Museu, é encaminhado ao Prefeito com um ofício que esclarece os procedimentos adotados pela comissão. Inicialmente Armond aponta o número total de objetos arrolados - 5.851 – como um número inverídico, esclarecendo que os objetos da mesma natureza teriam sido arrolados em conjunto, o que seria um erro técnico para a ferramenta de documentação museológica. Entendemos que o termo arrolamento utilizado neste momento, se dá em consonância com o termo tombamento, recente no campo dos museus neste período<sup>32</sup>. O Arrolamento, seria conceitualmente uma ferramenta a disposição das demandas do museu, promovendo a quantificação, identificação e controle do acervo. No entanto,

---

<sup>32</sup> Não por coincidência, foi apenas a partir deste arrolamento que o SPHAN construiu o processo de tombamento das coleções do MMP.

entendemos que este instrumento se dava por uma questão de segurança, mas objetivava a construção de um Catálogo, ferramenta de Documentação mais difundida no período.

No ofício em questão Armond aponta como uma limitação do trabalho da Comissão o registro dos objetos de coleções de minerais e taxidermizados (identificados no texto como “Reino Animal”) visto que seria necessária a contratação de especialistas para este fim. A diretora aponta ainda a necessidade de especialistas em Museologia, uma vez que faltariam conhecimentos técnicos a Comissão, deixando clara a intenção de registro de informações, porém visando a construção de um catálogo.

A Comissão espera, porém, que seu trabalho facilitará, em grande parte, o serviço de organização do catálogo definitivo do Museu Mariano Procópio, cujo precioso acervo está nele, desde já, suficientemente registrado (ARMOND, 1944).

O Catálogo do MMP idealizado por Alfredo Ferreira Lage, aparece como “em desenvolvimento” nos Relatórios administrativos do Diretor perpétuo, além da referência nos documentos do período da doação a municipalidade, em 1936. Projeto que não saiu do papel até o falecimento de Alfredo. O fato de o Catálogo ter sido referenciado nos Relatórios Administrativos nos induz a acreditar que o documento tenha começado a ser construído, tendo como motivo da não realização talvez o mesmo argumento apontado por Armond no ofício de 1944, a “falta de conhecimento técnico”, o que possivelmente teria sido solicitado junto ao SPHAN, pois em julho do mesmo ano o MMP recebeu a visita técnica do conservador Mário Barata, para orientar na elaboração de um inventário.

Em Juiz de Fora Mário Barata correspondeu-se com Rodrigo Melo Franco em carta informal, porém relatando suas impressões sobre o museu e sua diretora, a quem ele descreve como uma pessoa simplória, porém devotada ao museu:

Juiz de Fora, 4/7/44  
 Meu caro dr. Rodrigo,  
 Antes de mais nada um abraço. Vamos agora as notícias:

- 1) A recepção de Dona Geralda foi ótima, misturada com boas doses de provincianismo e uma certa ingenuidade de moça simples e pouco experiente da vida. Um dos maiores contentamentos de sua vida foi o telefonema que o sr. lhe deu. Mal terminou ela telefonou para o prefeito (Celso Valladares) e travou-se o seguinte diálogo:  
 - Celso, o dr. Rodrigo do Patrimônio acaba de me telefonar?!

- É verdade!? Qual nada, dona Geralda, foi a sra que telefonou primeiro para ele, não?

- Não! Foi ele mesmo quem me telefonou. Vai mandar um técnico pra fazer um inventário do Museu.

[...]

Isso dá idéia ao sr. da honra e glória (sic) que foi para o Museu, para D. Geralda, para o prefeito, e para Juiz de Fora, o sr enviar um modesto funcionário para um modesto trabalho. Quando entreguei os ofícios a Sra. Diretora não soube onde pôr as mãos, onde pôr os envelopes, tremeu um pouco, era um dia de emoção. Quão longe o espírito feio, calculista e vaidoso de diretores e funcionários que nós conhecemos. Daí a esperança que inicialmente podemos ter no Museu Mariano Procópio; seus funcionários não fingem que sabem, e não ficam zangados quando são corrigidos. Dizem com simplicidade que querem saber, desejam aprender e trabalhar – e com 1 simplicidade de espantar. É dentro deste ambiente favorabilíssimo que comecei a trabalhar. Dna Geralda e Dna Maria da Glória ajudaram-me das 8 da manhã às 6 da tarde com entusiasmo e com trabalho, muitas vezes manuais (elas que estão tirando dimensões de objetos, deslocando peça, etc). Em troca eu dou o maior nº de informações, quero ver se semeio uma orientação científica e honesta [...] coloco-as ao par de muitas realidades museográficas.

[...]

#### Indicações ao Sr. sobre a diretora

Nos 1os momentos estava decidido a ficar totalmente neutro em relação a posição da diretora, afim de impedir que prestigiássemos alguém que não tivesse o amor ao museu e fizesse dele um atributo de vaidade ou dinheiro. Já cheguei, porém a conclusão de que Dna Geralda poderá ser boa diretora.

1º) É aleijada de 1 perna, e o trabalho intelectual [ilegível] lhe é uma compensação

2º) Já abandonou magistério e algumas sociedades beneficentes afim de dedicar tempo ao museu.

3º) ficou no ceo[céu] por ter o Patrimônio lhe enviado um auxílio em relação a classificação das peças e quer como um bem tudo que se refere ao programa do museu, ao qual dedica grande amor. (BARATA, [carta] 1944)

O jovem Mário Barata foi a Juiz de Fora atendendo a uma demanda do SPHAN, onde atuava como conservador, admitido por concurso público no ano anterior. A esta altura Barata construía uma carreira na Museologia, de forma ainda inicial, visto que havia se diplomado pelo curso de museus do MHN recentemente, em 1940. Talvez por esta curta trajetória Barata tenha se mostrado surpreso com o contato com o MMP, referindo-se ao museu como uma surpresa, ele afirma “não se compreende como em Minas, na provinciana Juiz de Fora de 94.000 habitantes haja um museu de tal ordem”, comparando-o diretamente com o Museu Imperial enquadrando o MMP como “um “Imperial” de Minas, mas um Imperial sem a tradição aniquiladora do monarquismo, do granfinismo e do bragancismo de Petropolis.” A surpresa do técnico se dava tanto em relação a preciosidade do acervo quanto a

quantidade de peças da coleção, tendo, portanto, que refazer seu planejamento de trabalho:

Vim do Rio com um plano de trabalho acabadinho, bonitinho, em 24 horas fizeram-me mudá-lo inteiramente.

1º) O Museu é enorme, vastíssimo,  **muito maior do que eu e o sr. pensávamos. Calculo-o com muito mais peças que o Imperial.** Daí não poder fazer a ficha de cada objeto como o queria e fiz em relação aos 15 ou 20 primeira. O estudo atento de cada um, a sua classificação etc, exigiria meia hora para cada peça no mínimo [...] imagine o sr que eu havia preparado um tipo de análise para cada especialidade (cerâmica, mobiliário, joias, prataria, peças de metal, armaria, etc) +- assim:

Mobiliário (civil ou religioso)		Denominação
1- Dimensões	1- Época e estilo	2- Proveniência
3- Material	4- côr	
6- Estado de conserv.	7- valor hist. ou docum.	8- valor artist.
9- avaliação provis.		
10- descrição, marcas, etc		

Para economizar o tempo escreveria o número correspondente ao objeto. Terminada cada folha de papel a [ilegível] datilógrafa (que já havia arranjado) e desceria para o Rio com o trabalho prontinho da silva.

#### Modificações

- 2- Não vou precisar de datilógrafa. Vou escrever com tal letra que nenhuma a compreenderia. Vou fazer anotações, que serão arrumadas no Rio.
- 3- Vou seguir o arrolamento dos objetos feito pelo museu, aproveitar o mais possível as suas indicações, afim de economizar tempo.
- 4- Dna Geralda e Dna Maria tirarão as dimensões. Eu acrescentarei uns dados característicos ao arrolamento, darei a classificação certa da peça e passarei adiante. (BARATA [carta] 1944)

A proposta técnica levantada por Barata atendia ao modelo de catalogação apreendido no Curso de Museus do MHN, onde foi aluno. A atuação técnica nos museus, defendida por Barroso como campo específico de atuação dos Conservadores de Museus, formava um campo de disputa nas instituições, no entanto distanciando-se do perímetro do Distrito Federal a possibilidade de mão de obra especializada era quase nula – figura que mudaria nesta mesma década, conforme vimos no capítulo anterior com o Programa de Bolsas de Estudos de funcionários dos Estados junto ao MHN – sendo uma preocupação central de Armond a adequação técnica para o MMP. O fato de o MMP encontrar-se fora de uma capital configurava-se como um fator de invisibilização. O conservador destaca a existência e elaboração do Arrolamento como uma atividade importante, e que de fato facilitaria no processo de inventariado e catalogação do acervo, no entanto, as informações dispostas no documento não eram seguras ou comprovadas, como exemplo o técnico cita o caso dos canhões:

Aqueles canhões que o sr enviou como coloniais desde F. Lage, e até como de D. João VI, são canhões ingleses, com um claro monograma de George III, sem nenhum dos sinais frequentes aos portugueses e espanhóis (BARATA [carta]1944)

A correspondência de Barata nos parece um documento essencial para a compreensão e análise institucional do período de transição entre as gestões de Alfredo Ferreira Lage e Geralda Armond, principalmente porque não temos referências de um relatório técnico elaborado por museólogo/conservador de museus anteriormente na instituição. Pinto (2008) cita a gestão Armond como um período de salas fechadas e objetos escondidos, motivados pelo receio da diretora aos furtos sofridos. As questões de segurança, insistentemente solicitadas durante toda a gestão Armond aparecem pela primeira vez nesta correspondência, onde Barata afirma ter dito a diretora e ao prefeito a necessidade de contratação de guardas para o museu, sendo necessário um por sala, diferente da configuração que o museólogo encontrou, com “1 ou 2 guardas para todo o museu”.

Na correspondência a referência é de que o técnico teria sido incumbido de fazer a classificação das peças. Na carta-resposta de Rodrigo Melo Franco para Barata em 10 de julho, o diretor do SPHAN refere-se ao trabalho como inventário, afirmando que o mesmo teria sido aprovado a partir do relato do conservador. No entanto, podemos concluir que o inventário em questão auxiliaria a elaboração técnica do aguardado Catálogo, uma vez que no registro Barata deixa claro ter orientado Geralda sobre a confecção do mesmo, e ter alertado o prefeito sobre a necessidade de adquirir títulos técnicos para a qualificação da biblioteca, o que viabilizaria a elaboração do mesmo. No entanto, o material anotado a mão por Mário Barata não é entregue ao MMP, de modo que encontramos registro de correspondência do Técnico à Geralda Armond em 1946 respondendo-lhe esta solicitação, a que ele justifica como:

A classificação das peças do Museu Mariano Procópio, ainda não foi terminada, por motivo de saúde, mas faço ponto de honra finalizá-la, assim que volte da Europa, tanto que a enumerei entre meus trabalhos em preparo no verso da folha de rosto de livro a ser publicado brevemente. Infelizmente o acúmulo da vida militar durante 3 anos com o estudo e o trabalho, deixou-me exgotado mentalmente desde fins de 44, de modo que médicos me aconselharam a cessar até leitura de jornais. [...] Apelo para os seus sentimentos de compreensão e amizade no sentido de que me desculpe por mais algum tempo e confie na

conclusão do trabalho no ano próximo, com muito maior eficiência.  
(BARATA, 1946)

Quatro anos depois Armond refere-se novamente ao Catálogo em Relatório Administrativo<sup>33</sup>, referindo-se a publicação como “em organização”. A referência neste ano é especialmente importante por se tratar da proximidade com o Centenário da cidade de Juiz de Fora, em 1950. Data esperada pela direção Armond como um importante momento político de legitimação da instituição diante da cidade. No mesmo ano, Armond envia novo ofício ao diretor do SPHAN, solicitando novamente o material elaborado por Mario Barata em 1944:

Cumpre-me informar a V.Excia, que a Prefeitura Municipal de Juiz de Fora e a administração do Museu Mariano Procópio estão empenhadas na publicação do Catálogo do Museu Mariano Procópio, como contribuição ao centenário da Cidade, em 1950.

Faltando apenas dois anos temos urgência na organização daquele Catálogo.

E, conforme é do conhecimento de V.Excia., esta administração com o Conservador – técnico sr. Mário Barata, especialmente enviado pelo Patrimônio Histórico Artístico Nacional, executou um serviço de tombamento com as dimensões e peso de cada peça das coleções do Museu, completando o já executado anteriormente por esta Administração com o auxílio de uma Comissão nomeada pelo Prefeito Dr Valladares Pinto, em 1944.

O último trabalho, porém, em virtude da escassez do tempo foi feito em uma só via, manuscrito, prometendo o conservador Mario Barata enviar cópia, para a nossa orientação, isso há quase [sic] três anos. (ARMOND [carta] 1948)

O ofício de resposta de Rodrigo Melo Franco no mesmo mês, janeiro de 1948, afirma positivamente ao pedido de Armond remetendo em anexo “o original do trabalho de autoria do conservador Mario Barata, que procedeu ao inventário<sup>34</sup> das peças”, o que surpreendentemente não foi feito, visto que no Relatório Administrativo de 1952 a diretora refere-se a publicação como em “organização”. Segundo Costa

<sup>33</sup> ARMOND, Geralda Ferreira. Relatório Administrativo. AH/Museu Mariano Procópio, 1948.

<sup>34</sup> Consideramos importante destacar a profusão de termos – arrolamento, inventário e tombamento - relacionados a prática de Documentação Museológica, citados em alguns documentos como sinônimos. No período citado, com o advento do Decreto-lei 25 de 1937 havia uma clareza sobre o processo de tombamento ser uma medida legal de preservação de patrimônio com relevância histórica ou artística. Mesmo hoje, não há clareza nas referências da Museologia quanto à diferença entre *Arrolamento* e *Inventário*, sendo ambos conceitos utilizados para atividades de identificação e contagem de acervo. Tal medida é baseada no princípio de preservação do Bem cultural, atribuindo-lhe segurança informacional para salvaguarda material. Neste sentido, corroboramos a definição estipulada por Nascimento (1998) que se refere a *Arrolamento* como “listagem da relação de objetos que compõem a coleção de um museu” em contraponto a *Inventário*, que seria “sistema que permite identificar de forma permanente os objetos que fazem parte do acervo permanente ou temporário de um museu”.



(2011) a partir de 1952, o catálogo torna-se um item permanente dos Relatórios Administrativos, fato que se dá até a década de 1960.

Em 1961 novamente Rodrigo Melo Franco responde a solicitação de Geralda Armond sobre o acesso aos manuscritos de Mário Barata, detalhando os motivos pelos quais o material não havia sido disponibilizado anteriormente:

As notas em questão consistem em 275 folhas manuscritas, tamanho ofício correspondendo a 4.201 espécies. A caligrafia, entretanto, é má e as vezes pouco legível. Por isso mesmo o texto até hoje não pôde ser datilografado. Nos primeiros tempos esperamos que o Barata viesse ditá-lo, além de corrigi-lo, no que pudesse. Como, porém, não lhe tenha sido possível executar esse trabalho pedi ao Conservador Alfredo Rusins que tentasse suprir-lhe a falta, iniciativa que não surtiu efeito. Permaneceram, portanto, as anotações tais como foram rascunhadas aí e, nessas condições, não nos pareceu correto encaminhá-las ao Museu Mariano Procópio. Esperávamos que uma oportunidade propícia ocorresse ainda, permitindo ao Barata concluir o serviço empreendido. No entanto, se a senhora deseja receber os manuscritos, apesar de tudo e sem mais delongas, cumprirei suas determinações. (FRANCO [carta] 1961)

Acreditamos que de fato os manuscritos tenham chegado às mãos de Geralda Armond desta vez, visto que os manuscritos não se encontram no IPHAN e no mesmo ano a diretora solicita ao prefeito Olavo Costa abertura de crédito especial para a publicação do Catálogo. Porém, os sucessivos cortes de verbas colocam o MMP em situação de precariedade, impossibilitando a impressão do Catálogo, até o ano de 1965<sup>35</sup>, quando da comemoração do Centenário de nascimento de Alfredo Ferreira Lage.

A elaboração de catálogos compõe a atividade museológica *Documentação*, sendo destacado por Barroso (1951) como *Catálogo*, donde se desenvolvem os seguintes procedimentos: Numeração e etiquetagem, Catálogo enumerativo (sumário), Catálogo descritivo (guia), Catálogo comentado e Fichário.

Equivale a um *catálogo enumerativo* ou *sumário* quando sumariadas em folheto ou livro. O *Catálogo descritivo*, contendo certos pormenores sobre as peças, pode ser considerado uma ampliação da etiquetagem, servindo para uso dos visitantes e consulentes. Será o seu guia nas visitas e consultas. O *Catálogo comentado* deve conter explicações

<sup>35</sup> Segundo Relatório Administrativo de 1965: “Trabalhamos todo o exercício de 1965 no reparo a realização do catálogo do museu: são 500 páginas datilografadas e ilustradas por quase 2.000 fotos. Nosso catálogo, além de topográfico, é descritivo, de acordo com instruções contidas na Introdução. As secções de numismática e de mineralogia oferecerão catálogos especiais destinados aos estudiosos do assunto. E esse catálogo é a nossa contribuição ao centenário de nascimento do fundador do museu.”

minuciosas e explanações eruditas sobre os objetos, de acordo com as pesquisas feitas sobre eles, de maneira a elucidar sua significação, avaliar sua importância e ressaltar seu valor. É obra a ser consultada, estudada e anotada pelos estudiosos e especialistas. (BARROSO, 1951, p.13)

Mesmo com as mudanças de gestão e a referência da finalização do Catálogo não há impressão do mesmo, fato relatado com frustração pela Diretora nos Relatórios de 1966, 1967 e 1968.

O tão idealizado Catálogo, ainda existe na instituição, apesar de nunca ter sido publicado. As chamadas “páginas amarelas” atravessaram as décadas como documento base e de referência para a Museologia do MMP. O documento, composto de páginas datilografadas, apresenta em seu início a referência teórica de sua elaboração: a publicação de Barroso, identificando-se como *Catálogo Comentado*. Além da justificativa técnica baseada nos princípios da Documentação Museológica, onde não havendo segurança da informação prefere-se não registrá-la, o documento aponta como objetivo gerar desdobramentos como guias e catálogos especializados. Há também a justificativa da ausência do registro das coleções de numismática e mineralogia, que seriam contemplados com catálogos próprios, específicos a essas tipologias de acervo, uma característica importante nos museus nacionais do período, como aponta Costa (2011). O documento é organizado de maneira topográfica, respeitando a determinação de salas estipuladas por Alfredo Ferreira Lage na cláusula de doação, mas registrando a crítica de engessamento desta medida, que dificultava a aplicação técnica com os postulados de uma Museologia considerada moderna.

Assim é que, aí, introduzimos algumas inovações ligeiras. No que respeita a colocação dos quadros, na pinacoteca ou Galeria Maria Amália, - que, em obediência às ordens do testador se amontoam um tanto arbitrariamente – era de nosso desejo dispô-los de acordo com a boa técnica, de modo que ficassem à altura dos olhos, e com espaço suficiente de permeio. (PÁGINAS amarelas, s/p)

O Catálogo nunca foi publicado, apesar dos esforços e solicitações de Geralda Armond junto a Prefeitura de Juiz de Fora, o compilado que contava com 500 páginas e 2000 fotografias apresentava-se datilografado como um rascunho, pronto para a confecção. No entanto, com o passar dos anos, a resma tornou-se fonte de consulta sobre o acervo da instituição, porém sem muito controle em relação ao acesso, o que ocasionou com o desaparecimento de aproximadamente

100 páginas, bem como o acelerado estado de degradação do papel que o fragilizou, apresentando-o amarelado e quebradiço.<sup>36</sup>

Os desdobramentos idealizados no texto do que seria o Catálogo do MMP se dão em 1970, com a publicação do Guia Ilustrado do Museu Mariano Procópio:

De acordo com o relatório, o lançamento ocorreu em 27 de junho, em conjunto com a abertura da exposição de Edgar Walter e a mostra de desenhos de Norma Gonzo. A publicação faria parte, assim, da comemoração dos 120 anos de Juiz de Fora. O *Guia Ilustrado* era um material de divulgação, no formato de um folder, que continha muitas fotografias e sucintas legendas sobre o acervo. Pode ser dividido em três partes: a primeira retrata a arquitetura da *Villa* e os elementos paisagísticos do Parque; a segunda, o acervo, com foco na Pinacoteca e nos objetos imperiais e a terceira, nas salas dedicadas ao Império na exposição histórica. (COSTA, 2011)

Finalizado em 1978 o *Guia Histórico* é até hoje uma das principais fontes de pesquisa do MMP, e principal documento da gestão Armond, explicitando suas escolhas expográficas e jogando luz sobre o projeto de museu que defendia.

A versão datilografada possui 144 páginas e está organizada da seguinte forma: capa e contracapa; apresentação; horário e dados de visitação; tópicos sobre a instituição, a saber, “Fundação do Museu”, “Museu: local e arquitetura”, “O museu como atração turística”; breve síntese do acervo de acordo com tipologia, “Telas”, “Mobiliário”, “Porcelana e Cristais”, “Joias antigas e outras atrações”; descrição de cada sala, acompanhada de planta baixa da *Villa*; e, por fim, breve informativo sobre atrativos do Parque, como “Mausoléu e Estátuas” e “Pavilhão Agassiz”. O *Guia* apresenta, na contracapa, as informações administrativas e, após essas referências, segue-se uma apresentação, intitulada *Nosso Guia-Histórico*, com a definição das diretrizes e das perspectivas para o MMP. Explicita o pensamento museológico da diretora, claramente vinculado ao modelo barroseano, conforme já apontado anteriormente. Da mesma forma que os demais guias analisados, há informações sobre a visitação, um breve histórico do museu, a sua arquitetura e o seu papel turístico. Em sua estrutura, o *Guia* diferencia-se por abordar, em primeiro lugar, as tipologias do acervo, a saber, telas, mobiliário, porcelanas e cristais, “jóias antigas e outras atrações”, para somente depois descrever as salas e apresentar a planta do museu. Assim, a intenção parece ser alertar o visitante, em primeira mão, sobre a importância dos objetos ali depositados, destacados em meio a uma profusão de adjetivos que os qualificam como raros, importantes, caros, célebres, mas, sobretudo, ressaltam seu caráter biográfico. (COSTA, 2011, p.219-220)

No Guia Histórico Armond (1978) deixa clara a defesa da Museologia enquanto campo de conhecimento, definido por ela como “ciência nova”. O apreço pelo campo dos museus pode ter sido herdado por sua relação com Alfredo Ferreira

<sup>36</sup> Informações retiradas da Introdução da xerocópia elaborada do Catálogo, conhecido como Páginas Amarelas, no Departamento de Acervo Técnico do Museu Mariano Procópio, 2016.

Lage, a quem se refere como “um dos maiores museólogos brasileiros” (ARMOND, 1978, p. 04), mas, sobretudo por sua própria atuação.

Geralda Armond tem marcada sua trajetória no MMP como um projeto político-pedagógico. Na tônica das discussões museológicas da década de 1950 Armond está em busca de reposicionar a instituição como um espaço de fruição e legitimação política. A definição de museologia como uma “ciência nova” por Armond no Guia Histórico pode ser encarada não por desconhecimento teórico, mas por um revisionismo do próprio campo, em meio a discussão sobre ser ou não uma ciência, discussão que permeia o campo dos museus com algumas décadas de atraso.

Em 1958 George Henri Rivière conceitua Museologia como a “ciência que tem por objetivo estudar as funções e organização dos museus” em contraponto a museografia, que neste momento é compreendida pelo autor como “o conjunto de técnicas relacionadas a Museologia”.<sup>37</sup> Esta definição, que já traça um desenvolvimento conceitual das décadas anteriores, é cunhada no Seminário Regional da Unesco sobre a função educativa dos museus. Neste evento um dos grandes debates se deu acerca de a Museologia ter ou não o caráter de Ciência. O evento, se propunha a debater os conceitos basilares da Museologia, a partir da perspectiva do caráter educativo das instituições Museológicas. Para arcabouço do evento, foi feito um levantamento de dados dos museus brasileiros, publicado como o livro *Recursos educativos dos museus brasileiros*. De autoria de Guy de Hollanda e organização de Lygia Martins Costa, a publicação atendia a um pedido da UNESCO, tendo sido o modelo de levantamento aplicado fornecido pela mesma instituição. Na publicação são identificados naquele momento nove museus em Minas Gerais<sup>38</sup>: Museu Histórico (Belo Horizonte, 1943), Museu Dom Inocêncio, Campanha, (1937), Casa dos Ottoni (1949), Museu do Diamante (1954), Museu Mariano Procópio (1921), Museu da Inconfidência (1944), Museu do Ouro (1945), Museu Histórico, (São João Del Rei, 1958) e Museu das Variedades (1903).

Na publicação o Museu Mariano Procópio é catalogado como o único museu da cidade de Juiz de Fora, classificado como um Museu Municipal. No que tange a análise de seu acervo o museu se enquadraria como Museu Especializado, tendo

---

<sup>37</sup> Seminário Regional da Unesco sobre a função educativa dos museus. Rio de Janeiro, 1958, p. 15.

<sup>38</sup> O levantamento aponta a existência de 09 instituições museológicas, o que não quer dizer que não existissem outros museus em Minas Gerais no período, caso existissem não responderam ao questionário em questão.

como ponto central o desenvolvimento das temáticas: Arte Brasileira e História do Brasil/ República.<sup>39</sup>

O evento apontava a Educação como uma função essencial ao Museu, tendo sob essa perspectiva a Exposição como um meio específico dos espaços museológicos, sendo a linguagem expositiva, portanto, a linguagem dos museus. Em contraponto com os métodos expositivos em voga nas décadas anteriores, que apresentavam os objetos de acordo com critérios e disposições puramente formais “como dimensões e simetria axial”, este método, conhecido como método lógico propunha uma nova linguagem expositiva, liberada da simetria, o intuito seria então conservar nos objetos os aspectos determinados dos critérios adotados, o que se refletiria na disposição de paredes, vitrines e salas expositivas. Foi apontado também no evento a necessidade de acesso a exposições especializadas ao mesmo tempo em que deveria haver exposições para o público leigo, como uma medida de acessibilidade, atendendo a maior quantidade de públicos possível.

Não temos dados para afirmar que Geralda Armond tenha participado deste evento especificamente, apesar de haver registros de sua atuação junto ao ICOM.

A gestão de Geralda Armond aponta ainda para a maior participação do Museu Mariano Procópio no cenário museológico brasileiro. De acordo com Henrique Cruz (2008), ela era membro do primeiro Comitê Nacional do ICOM, formado em 1948 por quinze membros. Destes, treze participantes eram diretores de museus, a maioria do Rio de Janeiro. A presença de Geralda parece ter sido mais simbólica, pois seu nome não consta nas atas pesquisadas por Cruz. Não obstante, Lygia Martins Costa (2002, p. 49), museóloga do IPHAN, assinalou em suas memórias que conviveu com a diretora nos “vários congressos nacionais de museus realizados pela organização nacional do ICOM”. De qualquer forma, o fato demonstra a inserção do Museu em um importante projeto para a consolidação da museologia no Brasil. (COSTA, 2011, p.53)

No entanto, nos parece bastante convincente que a referida Diretora tenha, senão participado dos grupos que compunham o campo dos museus na década de 1950, tido acesso a materiais referentes a tais discussões, visto a concatenação de posicionamentos de sua gestão frente a alguns desafios e possibilidades apontados no Seminário, como reflexo de discussões do campo dos museus, dos quais podemos destacar:

---

<sup>39</sup> Importante destacar que as informações de classificação deste museu foram atribuídas a partir das respostas do mesmo ao questionário.

“que essas exposições se completem, na medida do possível, não só com explicações destinadas às organizações locais, como também com pequenos guias especificamente impressos;  
[...]  
“que sempre sejam destinadas a receber a participação local”  
(SEMINÁRIO, 1958, p.33)

Os apontamentos dialogam diretamente com os esforços empreendidos por Armond com o intuito de criar material referencial para a instituição, bem como a criação de um discurso institucional voltado para a construção do MMP como um museu para a cidade de Juiz de Fora, uma marca de sua gestão, numa tentativa bem-sucedida de receber a população local.

Para o desenvolvimento dos museus, o evento pontua a necessidade de atuação de mão de obra especializada, sugerindo a criação de espaços de aperfeiçoamento, bem como cursos de especialização e bolsas de estudo. Este último, a esta altura já era efetivo no Curso de Museus do MHN, tendo o MMP contado com a qualificação de sua secretária, a Sra Arlete Correa Neto, que foi financiada pelo governo de Minas para estudar no Rio de Janeiro.



Figura 43. Geralda Armond e Arlete Correa Neto na Galeria Maria Amália, s/d. Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP

Assim como para Barroso e Ferreira Lage, a gestão Armond é marcada pela influência de seus discursos políticos organizados visualmente como expografia. Sem dúvida, a maior marca da gestão na década de 1960 é, após os sucessivos apelos acerca dos cortes orçamentários, a associação do Museu ao Golpe civil-militar de 1964, que gerou, em termos práticos, a sala expositiva em homenagem a General Mourão. Os museus, como aparelhos políticos, é um espaço de ressonância de discursos, o que nos permite perceber sua atuação transformadora, marcada por uma parcialidade discursiva que lhe é peculiar, afinal, não seria possível que este modelo de patrimônio fosse neutro. No entanto, a elaboração de uma sala expositiva em apoio a um fato histórico, principalmente recente, não era exatamente uma prática museológica tão comum. Com exceção da sala Getúlio Vargas no MHN na década de 1940, não temos referência de nenhum outro exemplo como este.

Os governos militares concentraram seus recursos nas políticas de desenvolvimento regional, fundamentaram-se num paradigma de desenvolvimento denominado “de cima para baixo” (HANSEN, 2001). Os movimentos sociais que ficaram mais coesos e engajados pela falta de liberdade de expressão, a partir do governo Geisel, com a abertura do processo de redemocratização, e com Nei Braga (1974- 1978) à frente do Ministério da Educação e Cultura, alguns deles, passaram a ver nesse modelo de desenvolvimento uma possibilidade de trabalhar com a diversidade da cultura brasileira, buscando nos regionalismos e nas manifestações até então marginalizadas uma nova configuração de nacionalidade e, por conseguinte, de bem nacional. (FONSECA, 1997)

É interessante perceber que no mesmo período, é idealizada uma das cartas patrimoniais de maior ressonância para o campo dos museus: a Declaração de Santiago do Chile, em 1972. Em meio as ditaduras que marcavam a América Latina, a mesa redonda de Santiago do Chile. Há que se destacar neste evento, o impedimento do convidado Paulo Freire em participar, em função de retaliação política, o que marca o lugar de fala do grupo de brasileiros a compor este espaço. No bojo das preocupações sociais impostas no período, donde se aproximavam politicamente diversos países latinos que vivenciavam períodos de repressão ideológica, um ponto sobressaltava nas discussões: a necessidade de diálogo e representação do espaço rural e do espaço urbano não apenas em medidas

expográficas, mas com a criação de novos museus, intercâmbios entre instituições e aplicação de novas metodologias museográficas.

A definição do museu como “agente incomparável da educação permanente da comunidade” levantava a necessidade da criação de setores educativos, cujos projetos pudessem ter campo de ação dentro e fora do museu, bem como a integração dos serviços museológicos a política nacional de ensino. Esta concepção educativa tinha como objetivo promover a descentralização do discurso do museu cristalizado na exposição de longa duração, investindo, portanto, em mostras e exposições itinerantes e até mesmo exposições escolares, desenvolvimento de materiais impressos de informação e divulgação e o estabelecimento de programas de formação para professores.

O fato de o MMP ser uma instituição de natureza municipal, ao longo de sua trajetória, atribuiu-lhe mais dificuldades que vantagens, principalmente pela necessidade de manutenção e visibilização junto a configuração nacional do Patrimônio, o que parecia ser uma preocupação de sua Diretora. A atuação da mesma no campo dos museus tinha como ponto de disputa, colocar o MMP no mapa dos grandes museus nacionais, para tanto, a gestora encontrava no campo do Patrimônio ressonância na figura da Conservadora Lygia Martins Costa.

Egressa do Curso de Museus do MHN em 1940, Lygia Martins Costa é admitida no Museu Nacional de Belas Artes no mesmo ano, via concurso público. Sua atuação no recém-criado MNBA é essencial para compreendermos sua atuação especializada no âmbito da arte, bem como no projeto de consolidação desta instituição, tendo atuado como curadora de exposições de Arte:

Em 1944, Lygia faz a curadoria das exposições *A Paisagem na Pintura Brasileira* e *A criança na arte* (outubro). Em 1946, a *Exposição Canadense de Artes Gráficas*, organizada com o apoio da Embaixada do Canadá e montada no prédio do MEC16, cuja construção fora concluída no ano anterior. Em 1949, *Retrospectiva de Eliseu Visconti* cuja pesquisa e análise dos aspectos estéticos, técnicos, e formais deste artista deram-lhe embasamento para definir seis períodos de sua produção artística. O catálogo desta retrospectiva constitui um dos textos pioneiros sobre Visconti, sendo consultado por historiadores e críticos de arte ainda na atualidade. Em 1951, Lygia organiza a *Exposição Retrospectiva de Raphael Frederico* (agosto-setembro) e no ano seguinte, juntamente com Regina Real, elabora o projeto da exposição *Um Século de Pintura (1850-1950)*. Esta última correspondeu à primeira experiência de Lygia com uma mostra itinerante, empreitada bastante arrojada para a época, montada em Recife (agosto), João Pessoa (setembro) e Salvador (outubro). (SÁ, 2015, p.16)



Lygia Costa foi uma das mais atuantes museólogas brasileiras, tendo estado no ICOM, através da criação do ONICOM - Organização Nacional do ICOM:

O ONICOM representou um importante passo na medida em que diminuiu o distanciamento dos museus e dos conservadores brasileiros em relação às transformações que ocorriam no campo internacional. O empenho de Lygia na sua concretização reflete não somente seu espírito de curiosidade e seu desejo de crescimento profissional, mas também na visão da necessidade de sair do isolamento do museu e de buscar o intercâmbio, sobretudo em termos de ideias e de novas correntes do pensamento museológico. A partir de então, Lygia se mantém atualizada em termos do que acontecia no cenário internacional. Este seu ativismo culminará com sua participação na Mesa Redonda de Santiago, em 1972, importante marco das transformações no campo museológico. (SÁ, 2015, p.17)

Em 1952, Lygia Martins Costa é convidada por Rodrigo Mello Franco de Andrade para trabalhar no IPHAN, tornando-se a primeira mulher museóloga do Patrimônio (SÁ, 2015), onde teve importante atuação na Divisão de Estudos e Tombamentos, presidida por Lúcio Costa na década de 1950, e na chefia da Seção de Arte em 1966. O auge de sua carreira se dá em 1972, quando assume a chefia da Divisão de Estudos e Tombamentos, por ocasião da aposentadoria de Lúcio Costa.

As atividades junto ao Patrimônio caminharam em parceria a sua atuação como docente, para além do ensino da Arte na ENBA, Lygia tem importante atuação no projeto de implantação da UNB, onde idealiza a criação de um Curso de Museologia para dar suporte ao projeto de Darcy Ribeiro de criação do Museu da Civilização Brasileira<sup>40</sup>. Ambos os projetos são interrompidos pelo golpe civil-militar de 1964. No *IV Congresso Nacional de Museus*, organizado pela ONICOM no Museu Histórico Nacional, entre 23 e 31 de julho de 1965, retoma-se a discussão sobre a formação em Museologia e “Lygia apresenta seu projeto, cuja fundamentação foi estruturada numa base de estudos gerais em História, História da Arte, Filosofia e Literatura” (SÁ, 2015, p. 144).

A aproximação de Geralda Armond e Lygia Costa provavelmente se deu a participação de ambas em redes e eventos ligados a Museologia. Na comunicação apresentada por Armond no *V Congresso Nacional de Museus*, em 1970, a diretora discorre acerca da reestruturação técnica do MMP. Em sua fala a diretora cita a

---

<sup>40</sup> Caso tivesse sido bem-sucedido, teria sido o primeiro Curso de Museologia Brasileiro fora do MHN.

execução de um “curso de orientação museológica” realizado no MMP em 1968<sup>41</sup>, o que demonstra o empenho institucional em formação e qualificação. Em sua fala a diretora traz a público o posicionamento da PJF em pleitear sediar o *VI Congresso Nacional de Museus*, o que não ocorre.

No entanto, em julho de 1973, Armond coordena no MMP o *II Encontro de Museus Mineiros*. O evento se desenvolveu com a apresentação de seminários ao longo de três dias. A abertura do evento contou com fala de Lygia Costa, onde está explícita seu vínculo com Armond a partir de dois movimentos, “reuniões sucessivas, sobretudo nos vários congressos de museus realizados pela organização nacional do ICOM” e a “rearrumação do Castelinho”, uma interferência expográfica importante.

De maneira resumida, podemos afirmar que a gestão Armond se propunha a pensar o caráter educativo dos museus para além das medidas expográficas, utilizando-se de museografias consideradas modernas e tendo como desafio expandir tecnicamente as montagens do museu sem ferir as cláusulas estipuladas por Alfredo Ferreira Lage. Comparativamente, podemos concluir que a gestão Armond se preocupou de maneira técnica com a organização museológica da instituição desde o início, com, por exemplo, a elaboração do Arrolamento de 1944. Uma das maneiras de consolidação do projeto Armond em decorrência do impedimento de modificações expográficas em diversas salas expositivas foi a construção de projetos de Pavilhões abarcando temáticas específicas, como veremos mais adiante. A aproximação com o SPHAN pode ser compreendida também como tentativa de legitimação técnica, o que nos parece bem-sucedida, principalmente com o auxílio de Lygia Costa na reorganização espacial da Villa.

## 4.2. A Exposição Geraldiana

Identificado no Guia Histórico (1978) como um museu de caráter geral, o MMP era naquele momento organizado em 41 salas e galerias. A primeira atividade museológica empreendida na gestão Armond é o Arrolamento de 1944, donde

---

<sup>41</sup> Primeiro curso de informação Museológica, através da Associação Brasileira de Museologistas. COSTA, Lygia Martins; DE BARROS, Clara Emilia Monteiro. **De museologia, arte, e políticas de patrimônio**.2002, p. 50.

conclui-se haver um acervo composto por 13.345 itens. No entanto, ao assumir a direção da instituição Armond dá continuidade aos processos de aquisição:

Em 1944, por exemplo, os sobrinhos de Alfredo doaram o mobiliário de seu quarto, que passaria a compor o ambiente dedicado a homenagear o colecionador, na *Villa*, a partir de 1948. A relação que a nova diretora procurou estabelecer com a família, principalmente com os sobrinhos, parece não ter provocado, ao menos aparentemente, nenhum sobressalto ou disputa por herança. Uma diretriz que perduraria, alcançando sucesso, já que, em 1969, um desses sobrinhos, Roberto Ferreira Lage, compareceu à reunião do Conselho de Amigos para reafirmar a intenção de a família abrir mão de qualquer direito que pudesse ter sobre os objetos do acervo do Museu, uma atitude noticiada e considerada “bonita” pelo *Diário Mercantil*<sup>71</sup>. Da mesma forma, as valiosas doações da Viscondessa de Cavalcanti, iniciadas desde a inauguração, também continuariam a acontecer, bem como sua presença em eventos comemorativos, o que fortalecia a imagem da instituição na cidade e fora dela. (FAMÍLIA de Alfredo. *Diário Mercantil*, Juiz de Fora, 06 mai. 1969)

Costa (2011) refere-se à coleção do MMP na década de 2000 contendo aproximadamente 50.000 itens, o que expõe um significativo aumento nos processos de aquisição empreendido na instituição ao longo dos anos. É importante destacar que a entrada de objetos na gestão Armond, vai dialogar diretamente com uma nova reconfiguração do museu frente a sociedade e a Museologia brasileira. A aquisição de acervos faz parte do processo de Gestão, que se dá sob uma vertente política a fim de através do conjunto de objetos ressaltar a identidade da instituição, bem como sua missão e objetivos.

A década de 1950 contou com a aquisição de algumas coleções tendo intuito expositivo, sendo os objetos submetidos a processos de entrada que culminavam instantaneamente com a remodelação da exposição de longa duração, como é o caso da Sala Juiz de Fora. Idealizada como contribuição ao centenário da cidade de Juiz de Fora, a sala expositiva pela primeira vez na instituição demarca um espaço de consagração a cidade, rememorando seus notáveis. Por força de Decreto Municipal, esta sala passou também a expor Galeria de retratos de prefeitos. A criação de uma Sala em consagração a história municipal nos parece um processo político bastante marcado, no sentido de que se compreendermos a natureza administrativa do museu – municipal – como fragilizado<sup>42</sup> – o que de fato era visto as

---

<sup>42</sup> Como exemplo citamos o fechamento da Seção Histórica ao longo dos anos de 1945, 1946 e 1947 devido a obras. Armond, Geralda. Relatório Administrativo, 1947.

constantes reclamações de Armond nos Relatórios Administrativos ao longo de sua gestão – a articulação da instituição com a prefeitura poderia render bons frutos.

Para além da articulação política, posicionar o museu como um espaço de consagração da cidade, era também um movimento de captação e fidelização do público local.

Fundada pela atual diretora do Museu, por ocasião do centenário da cidade, em 1950, a SALA JUIZ DE FORA guarda a história da Princesa de Minas.

Entre importantes peças da vida juizforana, essa Sala possui o Voltímetro da 1ª. Usina Hidrelétrica da América do Sul, um dos primeiros telefones que funcionaram na cidade, liteira da Fazenda da Floresta, troféus de diversas personalidades ilustres, de construções e beneméritos de Juiz de Fora, como Henrique Guilherme Fernando Halfeld, Mariano Procópio, Barão de Juiz de Fora, pintores locais como Hipólito Caron, Bastos, Turatti, Biggi, Sílvio Aragão e tantos outros.

Documentações, livros canetas etc. dos escritores e poetas de Juiz de Fora, como Belmiro Braga, Machado Sobrinho, Albino Esteves, Gilberto de Alencar, Lindolfo Gomes, Estevão de Oliveira, Osvaldo Veloso, José Rangel e muitos outros.

A música tem sua representação através de batutas e instrumentos de Carlos Alves, Loureto, Max Geffer, Eugênia Braga etc.

Nomes e figuras que fez maior e, melhor a terra juizforana estão guardados num atestado vivo de suas realizações. (ARMOND, 1978, p. 14)



Figura 44. Sala Juiz de Fora (década de 1960). Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP



Figura 45. Sala Juiz de Fora, alteração da simetria do fundo, com a retirada dos quadros dos caveletes e reposicionamento dos mesmos em parede. (década de 1970). Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP

Cabe destacar, que até hoje, a cidade de Juiz de Fora não conta com um museu de cidade. Apesar da existência de projetos nesse sentido<sup>43</sup> nenhuma instituição com este fim foi criada. Deste modo, a criação desta sala é vista como uma ampliação do repertório discursivo da museografia do MMP, porém posicionando a instituição em um contexto de salvaguarda da memória juiz forana como demanda da cidade, fato que não era objetivo do MMP.

De toda forma, o que se verifica, após o falecimento do doador, além do reforço à dimensão de história natural, é a inserção do MMP em um projeto memorial do município, aprofundado em 1966, quando a Sala General Mourão foi solenemente inaugurada com a presença do homenageado, considerado “o chefe da Revolução Democrática de 64”. (COSTA, 2011, p.85)

A Composição da Sala Juiz de Fora se baseia na construção histórica da Cidade a partir da Igreja Católica e da Família. A utilização de vitrines mesa construía um circuito de cheios e vazios diametralmente oposto as construções Alfredianas, onde a simetria do circuito era guiada por um elemento (ou seriação) de centro de sala criando corredores laterais. Aqui o corredor é central proporcionando

<sup>43</sup> Para mais informações consultar QUEIROZ, Luciana Scanapieco. Um Museu de Cidade: Imaginário, Debate Museológico e o caso de Juiz de Fora. 2013. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2013. 146p. Orientador Prof. Dr. Nilson Alves de Moraes; Co-orientador: Prof. Dr. Marcos Olender.

um diálogo de primeiro plano e fundo. A ruptura expográfica é sutil, apenas uma inversão de elementos, porém, mesmo que não intencionalmente o discurso expositivo a partir do circuito não rompe com as museografias anteriores. A organização do espaço, tal qual a museografia da década de 1920, constrói linhas que convergem a um ponto de fuga na parede central. A parede - ponto central da sala - trabalha com hierarquia informacional e aplica o conceito de simetria axial. O discurso expositivo se baseia na presença dos agentes *igreja* e *família*, utilizando do museu, como um espaço de legitimação, para consagrar a elite juiz forana.

A gestão da memória, sendo um componente indispensável à vida política das nações e ao manejo, pelas elites letradas, de repertórios simbólicos que impregnam e regem a vida social, converge para a legitimação do Estado e dos grupos que dele participam. (NEDEL, 2006, p.89)

Interessante observar o oratório como objeto principal da construção museográfica. A tônica desta sala era delimitar o mito fundador, a historiografia da cidade, colecionando objetos, álbuns e documentos referentes as famílias que compunham a Elite política juiz forana, principalmente os que retratassem a importância das mesmas historicamente, havendo um significativo número de referências imperiais. Para dar o tom de historicidade foi doado para a composição desta sala um Santo Antônio Fúfã<sup>44</sup>, armazenado no oratório em questão. A peça incorporada ao acervo em 1951 foi doada pelo professor Osvaldo Veloso ao MMP, tendo sido retirada do oratório do padre João Roussin que havia falecido, a peça foi transportada até o museu pelo comandante da 4ª Região Militar – general Onofre Muniz Gomes Lima – e pelo cônego Lauro Neves.<sup>45</sup> Este dado nos parece muito simbólico acerca da construção desta sala, visto que a incorporação de uma peça centenária, que contava com o imaginário popular a partir dos contos de fundação da cidade, tenha sido incorporada ao acervo pela influência e parceria da Igreja Católica e dos Militares, dois setores influentes na gestão Armond, e que assim como na Sala Juiz de Fora, aparecem de maneira incisiva nas transformações expográficas empreendidas pela Diretora. Em uma vitrine, com menos destaque, encontrava-se outro Santo Antônio da coleção de Alfredo Ferreira Lage, a peça do século XVIII configurava-se como arte sacra de clara importância. A coleção de

<sup>44</sup> Não nos parece ser a mesma peça exposta em Juiz de Fora, na Capela de Santo Antônio, durante a festa do padroeiro, todo ano em 13 de Junho.

<sup>45</sup> APARECEU a imagem de Santo Antônio fúfã. A notícia. Rio de Janeiro: 15-1-1951.

Alfredo Ferreira Lage encontrava-se presente nesta sala em poucas peças, mas em muitos suportes expositivos e mobiliário imperial, a fim de compor um espaço de legitimação as peças referentes a história da Cidade. Entendemos que o local de destaque no oratório coubesse ao Santo Antônio fujão, não pela datação da peça, mas pelo referencial simbólico de construção histórica da cidade, assim como marcos importantes de Juiz de Fora encontravam-se referenciados através de objetos-testemunho, como é o caso do Voltímetro da 1ª Usina Hidrelétrica da América do Sul.

A ausência de uma política de aquisição de acervo fazia com que os processos de entrada de peças se dessem a partir de processos de valoração ligados as relações interpessoais da Diretora, como neste caso especificamente.



Figura 46. Sala Juiz de Fora (década de 1960. Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP)



Figura 47. Sala Presidente Antônio Carlos (década de 1960). Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP

A sala presidente Antônio Carlos, igualmente inaugurada em 1950, é apresentada no possível Catálogo do MMP como um desdobramento da Sala Juiz de Fora. Comparado a Mariano Procópio, que nasceu em Barbacena, mas iniciou sua trajetória política em Juiz de Fora, a figura de Antônio Carlos corrobora o discurso da primeira sala acerca da construção de uma Juiz de Fora menos *Manchester mineira* e mais *Princesa de Minas*. O político, responsável pela criação da Escola Normal Oficial, era retratado enquanto importante atuação na história política do Brasil, tendo os objetos sido doados por seus filhos ao MMP. A construção de uma sala referente a um presidente de Minas marcava a personalização dos discursos expográficos Geraldianos, uma vez que não suficiente a inscrição da Cidade no museu era necessária ainda criar-lhe um herói.

A composição da Sala, a partir de mesas e vitrines da coleção de Alfredo Ferreira Lage e pontuais objetos advindos do Fórum da Cidade. Os objetos aqui representados configuravam-se apenas a uma faceta da personagem retratada, a vida política, sendo ou peças adquiridas por ele (como é o caso dos quadros) o que evidenciava ao público a erudição de seus gostos, ou objetos de trabalho, mostrando de maneira mais íntima o grande político que era, desta forma objetos pessoais de trabalho, como sua escrivaninha, dialogavam diretamente com documentos por exemplo. No entanto, em algum momento desta gestão, os objetos



de Antônio Carlos dividiram espaço com objetos que não se relacionavam a temática, o que nos parece não ser proposital em relação a construção discursiva, mas uma necessidade em relação a possibilidade de organização das peças no espaço. É o caso da harpa Erard do final do século XIX da harpista Eugênia Braga, importante musicista da cidade. A peça doada por Alvayr Braga Esteves (Filha de Albino Esteves), consta sendo parte da Sala Antônio Carlos, mas em algumas fotografias aparece na Sala Juiz de Fora, como a que apresentamos abaixo, o que demonstra uma atuação efetiva na organização constante dos objetos:



Figura 48. Sala Juiz de Fora, detalhe da presença da harpa no canto superior esquerdo, ao fundo vê-se a Sala Presidente Antônio Carlos. Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP



Figura 49. Sala Viscondessa de Cavalcanti (década de 1960). Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP

A Sala Viscondessa de Cavalcanti, idealizada por Alfredo Ferreira Lage, é mantida por Armond com rigor. A morte da Viscondessa data de 1946, havendo apontamento da continuidade de suas doações ao MMP após a morte de Alfredo Ferreira Lage, fato que Armond faz questão de registrar nos Relatórios Administrativos. Suas doações não compõem necessariamente esta Sala, visto que grande parte das peças, de grande conotação histórica e artística valorizam outras coleções da instituição, tendo destaque como uma das mais importantes doadoras do MMP. Colecionadora como Alfredo Ferreira Lage, Amália Machado Coelho Cavalcanti de Albuquerque, escreveu sobre numismática – uma de suas mais expressivas coleções – e desfrutou de sua posição social para obter objetos de valor, o que se deu por fazer parte da rede de sociabilidade da Família Imperial, tanto quanto pela atuação do marido em Exposições Internacionais<sup>46</sup>. A Sala da Viscondessa tem como personagem central sua posição enquanto colecionadora, havendo objetos Imperiais em destaque nas vitrines, e obras de arte nas paredes.

<sup>46</sup> Não tendo tido filhos, a Viscondessa optou por direcionar sua coleção aos museus ainda em vida. Desconhecemos registros da trajetória desta coleção, da qual acreditamos estar em sua maior parte concentrada no MMP, no entanto, encontramos registros de peças da Viscondessa no Museu Nacional de Belas Artes, Pinacoteca de São Paulo e Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, podendo haver mais instituições detentoras destes objetos.



Figura 50. Sala Viscondessa de Cavalcanti, vê-se a Sala Tiradentes ao fundo. Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP

Há objetos pessoais, como um terço que usava no momento de seu falecimento, porém não são predominantes em quantidade ou no discurso expositivo. Sala Maria Pardos, conta com uma extensa listagem do acervo no Gua Histórico de 1978, diferente de outras descrições de sala, o que denota o cuidado de Armond na manutenção da memória desta personagem. Todos os quadros que compõem esta sala são de sua autoria, e os objetos armazenados em suas vitrines correspondem as descrições do arrolamento de 1944, conforme orientação de Alfredo Lage. No entanto, pela primeira vez vemos uma sutil alteração de Geralda Armond na Expografia do espaço a fim de adequar aos cânones da Museologia. O quadro autorretrato, exposto sob cavalete na museografia Alfrediana aqui é dimensionado na parede, estando abaixo de outras obras – apesar de se destacar na altura de visão do público – o que demonstra que a técnica de utilização de simetria e hierarquia informacional não era uma questão para a Museografia que Armond praticava.



Figura 51. Sala Maria Pardos s/d. Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP



Figura 52. Sala Maria Pardos s/d. Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP

A Sala Conde de Prados, definida no Guia Histórico como:

Camilo Maria Ferreira Armond, Barão, Visconde e Conde de Prados.  
 Casou-se com Josefina Camila Gomes de Souza.  
 Filho do 1º. Barão de Pitangui.  
 Político, administrador, homem de ciência e filantropo.  
 Cursos Medicina em Paris, defendendo brilhante tese:  
 “Essai sur l’elude de la vie”.  
 Foi Diretor, do observatório Astronômico do Rio de Janeiro, sem nunca receber vencimentos.  
 Era do Conselho de S. M. em 1879, dignitário da Imperial Ordem da Rosa e Comenda de Cristo.  
 Foi proprietário de diversas fazendas em Minas Gerais, entre essas a de Santa Sofia, hoje propriedade de seu descendente, Dr. José de Albuquerque Lins.  
 Nasceu em Barbacena a 07/08/1815, e faleceu no R.J. a 14/08/1882.  
 (ARMOND, 1978, p.27)



Figura 53. Sala Conde de Prados (década de 1960). Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP

As peças referentes ao Conde de Prados, doadas ainda na gestão de Alfredo Ferreira Lage por suas netas Camila Ferreira Armond e Julia Ferreira Armond. As doações realizadas entre 1939-1943, contaram com a transferência das peças:

Coleção em 8 volumes de obras de Lamartine (ricamente ilustrado);  
 duas fardas que pertenceram ao conde de Prados (Camilo Maria Ferreira Armond). “Doaram ainda porcelanas e outras peças de real valor”. Doaram também retratos do conde e da condessa de Prados;

uma cópia da tese de doutoramento do conde de Prados, na Faculdade de Medicina de Paris; um copo com corrente de prata de uso pessoal do conde de Prados. Um par de castanholas do primeiro barão de Pitangui. (PINTO, 2008, p.346)

Apesar da diversidade de tipologia de objetos doados o discurso expositivo desta Sala concentra-se na construção do herói militar, uma tônica da instituição, que a essa altura contava com um significativo aparato de salas e acervos militares. Freesz (2015) destaca em sua pesquisa a recorrência da temática militar nos Museus Históricos – a autora analisa o MHN e MP – através da construção expográfica da Guerra/conflito a partir do Herói. Como professor de História Militar do Brasil Gustavo Barroso se utiliza de uma tradição expográfica baseada em museus norte-americanos, que neste período utilizavam a narrativa histórica militar como sacralizadora, convenientemente utilizada para a celebração de uma nação honrada e vitoriosa, papel que foi assumido posteriormente pela indústria cinematográfica.

A montagem desta Sala se mostra bastante objetiva museograficamente, traçando um importante contraponto em relação as demais pelo uso massificado de vitrines (de diferentes tipologias) tanto na criação do circuito – com vitrine mesa centralizado – quanto em relação a visualização das peças, em vitrines com uso de manequins específicos para indumentária, considerado o melhor recurso expográfico neste período.

No ensejo da construção de uma história nacional a partir de uma vertente militar, é que destacamos as transformações ocorridas na instituição na década de 1960, com uma das principais marcas da expografia de Geralda Armond: a criação da Sala Mourão Filho em 1964.

Vale ressaltar que a construção cívica a partir do herói militar não é uma inovação desta gestão, a construção heroica da figura de Duque de Caxias nos museus MMP e MHN acontecia concomitante a uma releitura histórica acerca da Guerra do Paraguai, donde destaca-se Caxias em detrimento de outros nomes e invisibilizando ações que hoje seriam altamente questionáveis em exposições históricas.

É importante notar que, nessa construção do herói Caxias, o campo museológico foi requisitado para reforçar a visibilidade e a legitimidade do herói, sendo um vetor cultural importante para estender o processo de culto à sua figura a toda sociedade. Ainda na década de 1930, o

Ministério da Educação e Saúde, comandado por Gustavo Capanema, promoveu uma série de conferências sobre o Exército, dentre as quais Gustavo Barroso foi o orador da vida de Duque de Caxias (Castro, 2000: 110). Tal escolha, obviamente, não foi arbitrária, pois Barroso reunia todos os requisitos para agregar valor à iniciativa, pela distinção e pelo reconhecimento público colhidos em suas ações nos campos museal, historiográfico e literário. (COSTA, 2011, p.272)

Já comentamos anteriormente sobre a aproximação de Geralda Armond aos militares, publicizando seu apoio ao Golpe civil-militar de 1964, dedicando no MMP uma Sala para o General Olympio Mourão, segundo a diretora a exposição tinha como intuito “reverenciar a memória do ilustre militar que realmente comandou o movimento de 64” (ARMOND, 1979). A construção do herói de 64 a partir da figura de Mourão Filho vinha no arcabouço do já legitimado herói militar Duque de Caxias. Esta lógica discursiva, embora tenha ganhado mais espaço na gestão de Armond já era frequente na gestão de Alfredo e em outros museus do século XX, como demonstramos com exemplos do MHN. O período colonial, amplamente vangloriado com a sacralização de objetos da família imperial construía narrativas dispostas a poucos questionamentos, reificando na exposição a tônica de poder de fala de determinados grupos sociais, sendo então a escrita da história uma importante ferramenta na mão de elites políticas e econômicas. Um ponto importante desta análise é, por exemplo, a invisibilização de outros grupos sociais, ou a representação pejorativa de pessoas negras ou indígenas em exposição.

Essa Sala abriga armas antigas, troféus de guerra e ainda peças que relembram a Revolução de 1964, chamada “Revolução Democrática” – única na história das revoluções no Mundo inteiro em que não foi derramada uma só gota de sangue. Todo o Exército Brasileiro se empenhou nessa página histórica, cabendo à cidade de Juiz de Fora, coma sua 4ª. R.M., a glória de ter sido o berço da mesma, através do General Comandante, o Bravo General Olympio Mourão Filho.

- Destacam-se o uniforme, espada de ouro e condecorações do Gen. Mourão.

O uniforme é o mesmo que vestia na marcha da vitoriosa Revolução.

- À entrada da Sala, encontra-se o busto, em bronze, de Duque de Caxias, obra de Correa Lima.

Em baixo relevo, lê-se: “Sigam-me os que forem brasileiros” – Itororó.

- Em vitrina nº. 1, vemos a mais alta condecoração de Duque de Caxias.

(ARMOND, 1978)

A sala contava com uma significativa coleção de armas, dispostas ao olhar dos visitantes formando volume em conjuntos, ocupando as laterais e paredes, referenciando a guerra e o poder dos elementos centrais, que dispostos em vitrines,



tratavam de construção identitária do herói, havendo a predominância de indumentária e acessórios de vestuário e documentos. A construção do herói Mourão Filho se utilizava deste arcabouço já construído e legitimado, inserindo no espaço elementos de cunho dramático aos fatos, como a bota que o General usava no dia do golpe, estando esta ainda suja de lama e poeira, como um registro visual do caso narrado. A construção de uma sala como essa diferenciava diretamente a visão de história de Alfredo e Geralda Armond, visto que para o primeiro a leitura sobre o passado era essencial para a discussão expográfica acerca da História, não acompanhando as tendências da década de 1930 de sacralizar o presidente Getúlio Vargas ou qualquer outra personagem contemporânea, criando grande destaque a representação dos indivíduos através de seus descendentes, legitimados através dos processos de doação de acervo e construções expográficas, fato que não era despercebido por Armond:

- É claro que eu fui muito criticada por guardar estas coisas todas
- Criticada como?
- As pessoas acham que a história contemporânea não deve ser guardada em museu, mas eu acho que deve. [...] Eu não me importo com as críticas que fazem, pois daqui a alguns anos estas peças vão ter uma verdadeira estrutura histórica. (ARMOND, 1979)

Segundo os Relatórios Administrativos esta coleção continuou recebendo acervos referentes ao General e ao evento de 1964 ao longo de pelo menos dez anos, concatenando a tônica geral da sala, que era baseada em uma demonstração de superioridade bélica e a construção da nação a partir do patriotismo militar, e se utilizando de objetos pessoais para a construção dos heróis, como a utilização do cachimbo de Mourão Filho na mesma vitrine de suas medalhas, unindo de maneira objetiva o homem e o herói.



Figura 54. Vitrine-mesa com medalhas, placas e o cachimbo do General Mourão Filho (1979). Fonte: GENERAL Mourão Filho, 1979

Geralda Armond, assim como Alfredo Ferreira Lage, legitimava-se em sua atividade de gestão, dedicando as construções expográficas aos discursos celebrativos. Como detentora do legado, Armond tratou de inserir Alfredo Ferreira Lage na narrativa histórica construída por ele através do MMP. Além de configurá-lo como um mecenas para Juiz de Fora, a diretora musealizou seu quarto, criando assim mais um espaço expositivo na Villa.

O quarto de Alfredo Ferreira Lage contava com uma montagem baseada na originalidade do cômodo, provocando um efeito aurático ao articulá-lo a seu ilustre habitante, onde a partir da cenografia de um espaço musealizado, porém não sacralizado, da residência, transportava a imaginação do visitante para a intimidade. O uso de recursos didáticos para a facilitação da leitura da sala como um todo, pode ser considerada também uma marca expográfica de Geralda Armond, nesse espaço específico o elemento didático é um quadro de Alfredo Ferreira Lage (confeccionado para compor esta sala expositiva), criando uma informação visual de rápida leitura a variados públicos.

Esse retrato foi mandado executar pela Diretora do Museu, como homenagem à memória do Fundador. Acompanha o quadro inscrição citando a homenagem: “Juiz de Fora – 10-01-1945” (data comemorativa

do aniversário de nascimento do Dr. Alfredo Ferreira Lage, após um ano de seu falecimento). (ARMOND, 1978)



Figura 55. Quarto de Alfredo Ferreira Lage (década de 1960). Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP



Figura 56. Quarto de Alfredo Ferreira Lage (década de 1960). Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP

Outro cômodo importante na construção de Alfredo Ferreira Lage enquanto figura notável é seu gabinete. O acervo disposto aqui contava com coleção de autógrafos, cartas e documentos de figuras personagens históricos, em um ambiente simulacro de trabalho criava uma conjuntura de leitura de Alfredo Ferreira Lage como um homem culto e bem relacionado.

A utilização de datas celebrativas – como o aniversário de Alfredo, dia do museu – compunha o calendário da instituição, havendo destaque aos centenários, dos quais destacamos o de 1965, que seria centenário de Alfredo Ferreira Lage. Além das tradicionais missas campais, a data contou com a cunhagem de medalhas e moedas, bem como a construção de um busto de Alfredo no parque da instituição. A data foi utilizada também para a inauguração de novas salas expositivas. É neste ano, por exemplo, que se inaugura a organização da coleção de história natural e etnologia na ala esquerda do museu. Referenciada em diversas entrevistas como a

primeira coleção do museu, pelo ainda criança Alfredo Ferreira Lage, a coleção de história natural recebeu uma atenção especial por parte desta diretora.

Em certo sentido, pode-se entender o esforço e o carinho da diretora com a Sala Agassiz e a face de museu de ciências do MMP, quer em termos institucionais, em função da história que procurava consolidar sobre seu “nascimento”, quer em termos pessoais, pois era direta e forte sua ligação familiar. Mas ela investiu também na dimensão histórica e artística do Museu, sobretudo quando procurou ampliar o número de salas destinadas à exposição de coleções desse caráter. (COSTA, 2011, p.85)



Figura 57. Sala Agassiz (década de 1960/70). Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP

Nesta sala nos deparamos com a seriação de vitrines formando um circuito induzido e controlado, onde é necessário que se entre no espaço entre as mesmas para poder enxergar o conteúdo de suas prateleiras, promovendo o acesso lateral. As vitrines organizadas por grupos taxonômicos permitem ao público apenas um comportamento contemplativo. Chamamos a atenção para o animal taxidermizado central, um lobo guará, exposto sob mobiliário, terá uma nova leitura na década seguinte, como veremos adiante.



Figura 58. Sala Agassiz (década de 1960/70). Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP

A década de 1970 foi marcada por uma importante solução ao descontentamento de Armond face as cláusulas de imobilidade expográfica deixadas por Alfredo: a construção de Pavilhões expositivos. Em uma década marcada por obras, as dificuldades financeiras foram muitas, ocasionando em sérios problemas políticos.

O projeto de expansão física para abrigar mais salas expositivas envolvia toda a concepção arquitetônica do museu, tendo sido solicitado apoio ao IPHAN para as obras. Lygia Martins Costa é a técnica do IPHAN no auxílio ao MMP, acreditamos que tenha sido ela a responsável por melhorias expográficas nas salas da Villa, bem como a autoria do pedido de tombamento do Prédio Castelinho.

A divisão da exposição em Pavilhões era um recurso já utilizado em outros museus, donde podemos citar o exemplo do Museu Imperial. O modelo desenvolvido nos EUA, visava criar outras narrativas e circuitos, menos induzidas

em relação ao público, no entanto criando blocos narrativos de linguagem objetiva. No caso do MMP o modelo era interessante, pois permitia uma melhor utilização do espaço do Parque, proporcionando outros circuitos e atividades, além de solucionar o problema de espaço físico da exposição. O Pavilhão dos transportes:

- situado às margens do lago e inaugurado em 28-05-1968.
- Abriga o avião “Porterfield” – primeira aeronave de Juiz de Fora, com 28 anos de uso (2.800 horas de voo), de prefixo PPGAN. Doação feita ao Museu Mariano Procópio pelo Ministério da Aeronáutica e Aeroclubes de Juiz de Fora.
- Bonde – do antigo Jardim de Infância “Mariano Procópio”. Único estabelecimento de ensino, no gênero, que foi servido de um bondinho próprio para conduzir suas crianças. (ARMOND, 1978)

Em 1969 deu-se início a uma disputa por um vagão pertencente a D. Pedro II. A relíquia histórica, descoberta em 1969 pela engenheira Clara Macord Faria em um dos pátios da Central do Brasil em Belo Horizonte, era datada de 1886 tendo sido confeccionada na França especialmente para o Imperador. O vagão contava com duas salas e toilet. O argumento da Rede Ferroviária Federal era a possibilidade de construção de um museu para abrigar a peça, reconhecendo seu extraordinário valor. No entanto, a peça tornou-se o centro de uma disputa ao levantar o interesse do MMP. Apesar do evidente valor histórico da peça, não podemos deixar de notar que ela traria ao Pavilhão de Transportes um discurso histórico acerca da Família Imperial, que o espaço não possuía, e que de fato lhe fazia falta, por ser uma das bases do discurso expositivo da Instituição. Em 1976, a partir do apoio do IPHAN – representado novamente por Lygia Costa – Armond consegue mobilizar a rede política com a criação de um projeto de lei, de autoria do Senador Itamar Franco, que previa a transferência da peça para o MMP com fins de salvaguarda e acesso público ao bem.<sup>47</sup>

A Sala Agassiz também ganha espaço especial, não só com o aumento do espaço físico, mas com investimento expográfico para um discurso mais objetivo. A criação do Pavilhão Agassiz, em 1975, propunha a organização de um espaço específico para a História Natural no MMP, dialogando não só o Parque com a coleção, mas promovendo um ambiente mais organizado expograficamente para esses materiais.

---

<sup>47</sup> Projeto de Lei do Senado nº 145 de 1976

Um pouco depois, no relatório de 1975, menciona-se a inauguração do Pavilhão Agassiz, prédio destinado exclusivamente a expor as coleções de História Natural do MMP. No projeto original, esse espaço seria dividido em três partes principais: uma ante-sala para a mineralogia; um grande salão com as vitrines de animais empalhados, ossos e fósseis e uma sala lateral para preparo do acervo. Entretanto, a função expositiva do pavilhão durou pouco, devido a problemas contínuos de infiltrações e rachaduras. Por fim, ele foi fechado definitivamente ao público em 1985, tornando-se laboratório e marcenaria (COSTA, 2011, p.82).



Figura 59. Traje de corte da Baronesa de Suruí na Sala Duque de Caxias. Fonte: Arquivo Fotográfico MMP

Em sua tese a pesquisadora Andrea Portela analisa a coleção de indumentária do MMP, dentre os destaques uma análise importante é a retratada nesta fotografia, oriunda do arquivo fotográfico do MMP sem referência de data (PORTELA, 2017). A foto em questão retrata a Sala Duque de Caxias, e pela disposição do mobiliário pressupõe-se ter sido tirada durante a gestão Armond – informação corroborada pelas museólogas da instituição em entrevista. Dona Carlota Guilhermina de Lima e Silva (1817-1894) foi dama de honra da imperatriz Teresa Cristina (1846) e irmã de Duque de Caxias. Em sua pesquisa Portela (2017) traça uma importante investigação sobre a confecção deste vestido e a contextualização histórica, um traço importante destacado pela autora é a confecção pela modelista Mme. Joséphine, no que seria compreendido como influência da moda parisiense, e que se encontra presente em vestidos semelhantes no Museu Histórico Nacional (traje de corte da Baronesa de Loreto, também dama da Princesa Isabel), no museu Paulista (vestido da Marquesa de Santos) e segundo a autora



ambos guardam semelhança com o vestido que a Princesa Isabel usou para assinar a Lei áurea exposto em 2012 no Museu do Traje e do Têxtil (Salvador) e presente no acervo do Museu Imperial.



Figura 60. Traje da Princesa Isabel. Fonte: Arquivo Digital do Museu Imperial

A referência de vestidos tão parecidos em diferentes acervos históricos responde a uma questão importante sobre a expografia da sala Duque de Caxias no que diz respeito a centralidade de determinadas tipologias de objetos e a construção de discursos militares articulados ao conceito de família. A indumentária, enquanto categoria de colecionamento de acervos históricos, tem um papel de destaque nas exposições, a “presença ausente” (STALLYBRASS, 1998) traz um caráter aurático tanto quanto testemunhal na criação de discursos históricos. A disposição dessas peças em centralidade, bem como a organização de manequins aludem a corporificação de suas funções, mais que ao vislumbre de sua composição técnica.

Sala D. Pedro I, na gestão Armond, não sofreu significativas mudanças, mas recebeu atenção especial nas divulgações junto à imprensa e as visitas escolares, uma característica importante do ideal educacional que Geralda Armond almejava, sempre articulando datas importantes a divulgação de salas específicas do museu. O fato é que é perceptível uma reorganização sutil em salas canonizadas no museu, o que corrobora a menção de Lygia Costa sobre a arrumação no Castelinho, no entanto as alterações são em relação a ordem de quadros, troca de cadeiras ou se suportes de decoração, não havendo alteração de discurso expositivo em si, a sequência de cadeiras alternadas com mesas e aparadores da montagem de Alfredo

em alguns momentos se desfaz, ora sequenciando apenas cadeiras, ora descuidando das métricas na sequência de mobiliários, ainda assim a montagem estrutural do discurso expositivo se mantém. Quadros organizados nas paredes, composições hierárquicas de acordo com altura ou tamanho do quadro, conjuntos organizados por temas e/ou artistas e mobiliário criando distância entre o público e as obras.



Figura 61. Galeria Maria Amália em 1973. Fonte: Jornal O Globo

A gestão Armond expandiu a coleção do MMP de aproximadamente 13.000<sup>48</sup> para 50.000<sup>49</sup> itens através de processos de aquisição não muito embasados nas técnicas museológicas do período. O vertiginoso aumento do número de peças necessitava de espaço físico, não só para acondicionamento, mas principalmente para exposições, visto que as peças adquiridas eram aceitas em virtude dos processos de valoração compreendidos pela Diretora. No entanto, a década de 1970 é marcada por tentativas de expansão e uma grave dificuldade financeira, além do registro de assaltos, o que fragilizava a credibilidade da instituição, bem como de sua Diretora. A principal característica expográfica de sua gestão diz respeito a criação de novos espaços expositivos, articulados a um caráter educativo das categorias (agora organizadas em pavilhões), bem como a construção discursiva de

48 Arrolamento de 1944

49 MUSEU Mariano Procópio, Banco Safra, 2006.

um museu para a cidade de Juiz de Fora, com a referência de artistas e figuras políticas alçadas ao mesmo patamar que as figuras históricas já sacralizadas.

A morte de Geralda Armond em 1980 foi marcada por profunda comoção pública e o fechamento de um ciclo de gestão onde o público e o privado eram um conceito dúbio na curadoria do MMP. As recorrentes solicitações por apoio técnico e financeiro feito pela Diretora ao longo dos anos pôde ser compreendido de maneira lastimável com a sua morte, diante da situação crítica em que a instituição se encontrava. Com as portas fechadas, em processo de obras, contando número significativo de baixas no acervo devido às más condições, o MMP de 1980 preservava o caráter imponente da museografia de Alfredo com a profusão de objetos inseridos por Armond em um museu que dialogava com a construção de uma história nacional a partir da trajetória de sua família e da relação com a família Imperial, podendo ser lido agora o papel da cidade em suas paredes e vitrines, levantando novos heróis e artistas.

## **5. O MMP NO PROJETO POLÍTICO PARA A CIDADE**

A morte de Geralda Armond em 1980 durante intenso período de obras no MMP fechou um ciclo na instituição, o museu passaria agora a funcionar conforme estipulado pelo colecionador Alfredo Ferreira Lage em documento de doação a municipalidade, sendo o diretor escolhido pelo Prefeito a partir de lista tríplice originária do Conselho de Amigos do Museu. A morte de Geralda Armond marcava o fim de uma curadoria familiar nos processos da instituição, abrindo espaço para uma nova proposta de Museu. De fato, a passagem de Geralda Armond pelo MMP ficou marcada por uma curadoria de respeito as indicações do colecionador, sacralizando a memória da Família Ferreira Lage, bem como com a ampliação de discursos expositivos e espaços físicos. Embora o museu estivesse em obras, o final de sua gestão foi marcado por escassez de recursos, furtos e descaso público. Muito do descaso em relação as solicitações de Geralda Armond foram atribuídas a insensibilidade de sucessivos prefeitos, uma vez que estariam negligenciando o patrimônio municipal, no entanto, mesmo com o auxílio do IPHAN em diversos momentos, principalmente na figura de Lygia Costa, o momento nacional não era dos melhores, o que somou a complicada situação com que passava o MMP. Ao contrário do descontentamento encontrado no campo da cultura no Brasil em face

da inflexibilidade do regime militar, o MMP gozava de benefícios políticos pela proximidade com este grupo, destoando da maior parte das instituições de memória no período:

No campo das políticas públicas para a cultura as coisas só começaram a mudar com a proposta do governo Geisel, em 1974, de abertura política que deveria ser lenta, gradual e irreversível. Essa postura dividiu o meio intelectual até então coeso contra os ditames e a censura do governo militar. Os intelectuais considerados de esquerda propunham o desenvolvimento de uma prática cultural de militância política. O objetivo era instrumentalizar a cultura nacional para esta funcionar a serviço da revolução. Com a criação de instituições como a Embrafilme e a Funarte muitos intelectuais críticos do regime reviram suas opiniões, chegando a ocupar setores importantes da máquina do Estado acreditando não mais na ruptura, mas na reforma política (COELHO, 2010, p.76).

No entanto, a configuração política afetaria todo o campo do Patrimônio, colocando, por exemplo, o IPHAN em questionamento acerca de suas práticas e metodologias, o órgão passou a ser julgado como uma instituição que não atendia as suas próprias demandas, com carências operacionais, limitada ao tombamento de monumentos da cultura do colonizador. Havia uma necessidade latente de uma maior identificação social com o patrimônio nacional (FONSECA, 1997, p. 159).

A fusão do IPHAN com o PCH<sup>50</sup> em 1979 representou uma nova configuração das medidas patrimoniais nacionais no período, uma vez que o Programa Nacional de Cidades Históricas (PCH) foi criado a partir do consenso entre as entidades culturais que deveria existir um órgão administrativo que gerisse os recursos financeiros de forma mais compatível com as suas necessidades. Configurou-se então uma reforma administrativa, havendo uma nova estrutura composta por dois órgãos: um normativo – a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e o um executivo – a Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM).

O escopo da Pró-Memória, ao meu ver, era muito bom porque tinha pessoas competentes. Aloísio Magalhães era um homem de muito conhecimento, um homem de visão, um homem viajado, inteligente, preparado, com a cabeça jovem e fez um “conselhão” com empresários como Joaquim Falcão, Jorge Nave Gouveia Vieira, Passo Fortes. Era um outro panorama, pessoas mais jovens, pessoas mais articuladas com a sociedade, com maior flexibilidade. O Sphan não, continuava a ser uma instituição pesada, tradicional, conservadora (GODOY, 2010).

Magalhães se propõe a uma nova discussão para as políticas públicas do campo do patrimônio, distanciando-se do tradicionalismo do IPHAN e posicionando

---

50 Programa Cidades Históricas

a FNPM como uma alternativa moderna a salvaguarda dos bens culturais. No que diz respeito ao campo dos museus, a atuação da FNPM abriu uma gama de representações e debates acerca da diversidade dos bens patrimoniais, reconfigurando os discursos de nação amplamente difundido na década de 1920.

Esse período entre o final da década de setenta, início da década de oitenta pode-se perceber que houve uma grande mudança na figuração social do país e, principalmente, no meio em que o Museu Histórico Nacional estava inserido. Um momento de grandes mudanças no campo político com a redemocratização do país, a saída de agentes sociais que estavam no comando do Estado, a entrada de intelectuais de esquerda na direção de instituições estatais na área da cultura, a aposentadoria dos funcionários do Museu da geração barroseana (COELHO, 2010, p. 80).

Cabe lembrar que as décadas de 1970 e 1980 são essenciais na reconfiguração da Museologia Brasileira, conforme apontamos anteriormente a Mesa Redonda de Santiago do Chile levantou uma discussão conceitual que colocava em xeque o conceito de museu e sua inserção na sociedade. Em referência a Declaração de Santiago houve a realização do Ateliê Internacional de Ecomuseus – Nova Museologia, em Quebec, em outubro de 1984, o movimento organizava-se conceitualmente em oposição a “uma Museologia de coleções, tomava forma assim uma Museologia de preocupações de caráter social” (MOUTINHO, 1993, p. 53). Para além da construção possível de novas formas de museus e museologia, o movimento se dispunha a uma nova construção de realidade, utilizando o patrimônio de forma interdisciplinar para fins de integração das populações e seus bens culturais, valendo-se de processos de gestão, que integrasse seus usuários e promovesse o desenvolvimento dos grupos.

O reflexo destas discussões no campo dos museus brasileiros será basilar, segundo Varine (2000), as discussões patrimoniais acerca da Função social e o papel dos museus na sociedade ocorridas nas décadas de 1970 e 1980 serão difundidos como diretrizes teóricas em prol do desenvolvimento do campo. O MHN, no bojo das transformações discursivas ensejadas pelas novas configurações da política cultural brasileira, e acompanhando o desenvolvimento da Museologia inicia movimentos de reposicionamento em relação as práticas adotadas. Em 1977 o Curso de Museus transfere-se do MHN para a Federação de Escolas Isoladas do Rio de Janeiro (tornando-se em 1979 a Universidade do Rio de Janeiro, atualmente Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) adentrando o espaço acadêmico

de construção do conhecimento, ganhando legitimidade científica. No entanto, a maior transformação política do campo dos museus se dará em 1984 com a regulamentação da profissão em âmbito federal, surgindo assim os Conselhos de classe e a obrigatoriedade do bacharelado para atuação no campo.

É nesta conjuntura, que em 1982, a FNPM cria o Programa Nacional de Museus (PNM):

O Programa Nacional de Museus surgiu em um momento de reconfiguração dos setores culturais, sobretudo aqueles responsáveis em desenvolver políticas públicas a respeito do patrimônio histórico e artístico nacional. Sua função primeira, nas próprias palavras de seu então presidente Rui Mourão, era dar suporte aos museus, atuando como uma coordenadoria nacional responsável em implementar novas diretrizes seguidas pela Fundação Nacional Pró-Memória. (SPHAN, 1982 apud COELHO, 2010, p.81).

O PNM teve um papel fundamental para os museus na década de 1980, no sentido de reorganizar estas instituições advindas de anos de descaso político, estando várias em situação de vulnerabilidade. Ao contrário do que se fazia anteriormente nos processos de recuperação do patrimônio, o PNM não tinha como intuito restaurar fachadas ou abrir obras de restauração de prédios, mas de fato repensar as formas de colecionamento, as identidades institucionais, os processos museológicos, etc. A proposta era de reposicionamento dos museus para espaços mais ativos e dinâmicos. O termo adotado foi o de *revitalização*.

No âmbito do MMP o processo de revitalização também ocorrerá neste período, embasado não apenas por este novo momento da Museologia Brasileira e as transformações de políticas culturais, mas principalmente por uma reconfiguração da Prefeitura de Juiz de Fora.

As obras iniciadas em 1979, visavam melhorias técnicas no espaço e a construção de um segundo pavimento no prédio Mariano Procópio, tantas vezes solicitado por Armond em seu projeto de expansão física das exposições. As obras faziam parte das propostas de gestão do novo prefeito, Francisco Antônio de Mello Reis, protagonista essencial desta fase da instituição.

Chico Melado, apelido de uma infância travessa e uma juventude marcada pelo ativismo político na Universidade Federal de Juiz de Fora, foi mais conhecido pelo sobrenome Mello Reis, sendo assim chamado ao longo de sua trajetória. Formado em História, Mello Reis atuou como professor e bancário, tendo tido

importante destaque na vida política, elegendo-se vereador em Juiz de Fora no período de 1971 a 1975. Candidato pela ARENA, elegeu-se prefeito com mandato de 1977 a 1981, tendo mandato prorrogado até 1983. Sua gestão se destacou pelo desenvolvimento de um projeto de Cidade “para o século XXI”<sup>51</sup>, com obras que marcaram a história da cidade transformando sua estrutura administrativa e a geografia urbana, destacam-se instalação da Siderúrgica Mendes Júnior, construção do Mergulhão na Avenida Rio Branco, reorganização do transporte público, incorporação da Companhia Mineira de Eletricidade pela CEMIG, criação de órgãos como Demlurb<sup>52</sup>, Ipplan<sup>53</sup> e Funalfa<sup>54</sup>.

Sua carreira política estendeu-se até a década de 1990, tendo sido eleito Deputado Federal de 1987 a 1991 e atuado como secretário de Estado de Indústria e Comércio de Minas Gerais de 1991 a 1994. Atuou ainda como Diretor do MMP de 2005 a 2008, quando se ausentou da vida pública para tratar da saúde, vindo a falecer dois anos depois.

O falecimento de Geralda Armond em 1980, acionou o Conselho de Amigos do Museu Mariano Procópio, elegendo assim o primeiro Diretor da instituição eleito de acordo com os procedimentos estipulados por Alfredo Ferreira Lage 44 anos antes.

O diretor eleito, José Tostes Alvarenga Filho, era ex-presidente do Banco de crédito Real de Minas Gerais e tinha como atribuição principal coordenar o processo de reabertura da instituição, garantindo a melhor efetivação das obras e a apresentação de um “novo” museu para a cidade, condizente com o projeto urbano do novo prefeito. O “novo” museu deveria atender as evoluções da Museologia, provocando aos visitantes a valorização do acervo exposto, reposicionando a instituição como um espaço de turismo. Zaghetto (2016) refere-se a um novo museu em contraponto a situação precária que o mesmo havia passado nos anos anteriores as obras, tendo sofrido com furtos, e má conservação. O autor esclarece que a nova concepção visava também “atender as demandas heroicamente solicitadas por Geralda Armond ao longo de sua gestão” (ZAGHETTO, 2016, p.138).

É importante perceber que o projeto de *Revitalização* do MMP faz parte do projeto de cidade defendido por Mello Reis, onde havia destacado ativismo cultural

---

<sup>51</sup> Zaghetto, Ismair. Mello Reis e o sonho da metrópole e da cultura. Jornal de domingo: 2016.

<sup>52</sup> Departamento Municipal de Limpeza Urbana

<sup>53</sup> Instituto de pesquisa e planejamento

<sup>54</sup> Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage

nos processos de salvaguarda da memória da cidade, onde podemos destacar o projeto e criação de museus:

#### **Principais realizações**

- **Ampliação e restauração do Museu Mariano Procópio** onde foram investidos CR\$ 100 milhões num programa de obras e reorganização administrativa que durou quatro anos. Foi contratado pessoal especializado como museólogos, restauradores e implantado sistema de segurança. O quadro do pessoal passou a contar com 80 funcionários (anteriormente eram 8 funcionários) – construiu-se o segundo pavimento.
- Projeto de desapropriação e realização de 70% das obras do teatro Paschoal Carlos Magno, num investimento à época de CR\$ 200 milhões. Esse teatro se fosse concluído, teria capacidade para 400 lugares, quatro pavimentos com instalações modernas, foyer, bar, palco com acesso ao subsolo, fosso para orquestras, camarim e tradução simultânea.
- Em 1978 o prefeito Mello Reis ficou sabendo que parte do acervo do João Carriço estava depositado em um galpão no parque do Museu, sendo que muitos filmes acabaram por sofrer a ação da hidrólise, isto é “melaram”. Até que se descobrisse essa dolorosa omissão, muitas películas se perderam, mas a administração ainda teve tempo para salvar boas produções de Carriço, o pioneiro dos telejornais. A Cinemateca Brasileira, em São Paulo foi encarregada de restaurar o acervo. Em 1978 haviam sido aplicados CR\$ 20 milhões nesse trabalho.
- A administração Mello Reis procurou não descuidar da importância da história de Juiz de Fora e suas grandes conquistas no passado. Por isso, **tomou-se a iniciativa de organizar o Museu da Cidade**, ocupando o lugar térreo da Prefeitura, bem como a criação de espaço para exposições e a organização da Biblioteca Municipal, que hoje já se encontra em outro local.
- **Criou-se o Museu do Bonde**, com a restauração de todos os carros que ainda permitiam esse trabalho. O museu funcionou na Rua Monsenhor Gustavo Freire. Ao mesmo tempo, Mello estabelecia ligações com a Cemig para a criação do Museu da Eletricidade, na sede da antiga usina hidrelétrica, que foi a pioneira nesse sistema em toda América Latina.
- Edição da Coletânea de Poesia de Juiz de Fora, Coletânea dos poetas inéditos, Coletânea dos prosadores, e o livro: “A Companhia União e Indústria e os alemães”, de Luís Stehling. Foi ainda nessa administração que foram criados o álbum duplo de música popular de Juiz de Fora e editado o LP de sambas-enredo dos carnavais. Edição do livro “Preservação do Patrimônio Histórico” de Luis Passaglia (ZAGHETTO, 198\_? Grifo nosso).

A formação em História sem dúvidas influenciou na sensibilidade do prefeito para com o museu, incorporando este aparelho cultural ao seu projeto de gestão da cidade, promovendo a maior obra que a instituição já viveu – excetuando o período de construção, com Alfredo Ferreira Lage. A obra iniciada em 1979 visava toda a reestruturação da instituição, porém com o escasso corpo de funcionários do museu não havia um projeto museológico a ser implantado, ficando às obras restritas as questões arquitetônicas. Apenas em 1982 é contratada uma museóloga para a



implantação de um projeto museológico e museográfico para o MMP. Segundo Vera Mello Reis<sup>55</sup>, o casal era muito sensível as questões do MMP, principalmente pela afinidade que tinham com a instituição sendo historiadores e tendo frequentado o espaço por tantos anos. A historiadora e ex-primeira-dama relatou que o prefeito alertado por sua prima - que neste período atuava como bibliotecária no Rio de Janeiro - percebeu a necessidade de contratar um profissional de referência no campo dos museus para guiar a reconfiguração do MMP, fazendo o convite para coordenar os trabalhos a museóloga Therezinha de Moraes Sarmento.

Em 1982 Therezinha Sarmento já possuía uma larga atuação na Museologia, perfazendo um sólido currículo no campo.

A prof<sup>a</sup> Therezinha Sarmento graduou-se pela turma de 1958 e foi professora do Curso de Museologia (atual Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) entre 1968 a 1993. Ainda na UNIRIO ocupou a chefia do Departamento de Estudos e Processos Museológicos de 1975 a 1978, e a coordenação do Curso de Museologia, de 1988-89. Com a criação da Escola de Museologia, tornou-se sua primeira diretora, entre 1989-92. Foi Vice-Decana e Decana do Centro de Ciências Humanas e Sociais da UNIRIO, entre 1988-89. Foi sócia-fundadora (1963) e Presidente (1979-82) da Associação Brasileira de Museologia. A longa atividade profissional da prof<sup>a</sup> Therezinha Sarmento inclui, ainda, a atuação no Museu da República no início de sua instalação, onde foi, posteriormente, Chefe da Seção de Pesquisa (1977-82). Orientou na classificação e catalogação de acervos em inúmeros museus e instituições culturais de todo o país, como o Museu Villa-Lobos, o Palácio das Laranjeiras, o Museu Naval e Oceanográfico, o Museu da Escola Naval, a Fundação Casa de Rui Barbosa, o Palácio Rio Negro, a Ordem Terceira do Carmo – RJ, a Casa de Benjamin Constant, o Museu Histórico do Estado do Rio de Janeiro, o Museu do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, o Museu do Cacau, o Museu da Caixa Econômica Federal – DF, o Museu Regional de São João del Rey, o Museu do Estado do Pará, dentre vários outros. Implantou o Museu da Irmandade da Candelária (1972-73) e **reformulou o Museu Mariano Procópio de Juiz de Fora (1982-83)** e o Museu da Irmandade da Glória do Outeiro (1982-85) (IBRAM, 2012, grifo nosso).

Para além da rede de sociabilidade, pessoalizada pela prima, que o possibilitou o acesso a Therezinha Sarmento, o prefeito Mello Reis não a escolheu por acaso. O reconhecimento técnico que possuía, fazia de Therezinha Sarmento uma museóloga requisitada, fato que atribuiu valor simbólico ao projeto do prefeito.

Por trabalhar durante a semana, Therezinha acordou orientar o projeto vindo a Juiz de Fora aos finais de semana, formando uma equipe técnica para desenvolver as atividades sob sua orientação. A equipe formada por três museólogas se

---

55 Historiadora, professora do departamento de história da UFJF e esposa de Francisco Antônio Mello Reis

responsabilizou por executar o projeto e garantir a reabertura do museu em apenas 09 meses.

As museólogas contratadas eram Maria das Graças Almeida, Maria Ângela Camargo e Nancy Corrêa Plonczynski. Recém-formadas<sup>56</sup> elas compunham uma nova configuração dos trabalhadores museólogos naquele momento, onde diante das transformações políticas os museus viviam as aposentadorias dos profissionais da década 1940 e 1950, os conservadores de museus, dando espaço para jovens museólogos, advindos de uma discussão museológica pautada numa museologia mais focada nos grupos sociais e menos nas coleções.

O início da década de 80 foi um período de renovação também do quadro funcional nas instituições museais brasileiras. Muitos dos antigos técnicos, que se identificavam com a museologia tradicional, com a concepção dos museus como templos de culto aos heróis nacionais, os guardiões do passado, mais próximos das idéias barroceanas sobre museu, aposentaram-se ou estavam nesse processo. Em contrapartida, os funcionários que estavam ingressando nessas instituições eram recém-formados, muitos conquistaram suas vagas a partir dos estágios curriculares que haviam feito nessas instituições. Esses novos agentes sociais traziam os questionamentos, as teorias e os debates existentes na academia em relação aos museus para os próprios museus (COELHO, 2010, p. 85).

A própria formação desta nova geração de museólogas representava uma transição do pensamento museológico brasileiro, como relata Nancy Corrêa Plonczynski (2017).

- Como era o Curso de Museologia quando você fez graduação?  
 - Faço parte de uma transição na grade de estudos e vínculo institucional do curso: entrei na UFRJ, depois o curso passou a integrar as federais isoladas como FEFIERJ e finalmente UNIRIO. No processo de organização de nova grade escolar as especializações de Artes e História tiveram as disciplinas obrigatórias e misturadas num único curso, dividido em 8 períodos, a saber:  
 História da Arte I/II/III/IV,  
 Metodologia da Pesquisa Histórica I/ II,  
 História do Brasil I/ II/ III/ IV/ V,  
 Introdução ao Estudo das Ciências,  
 Artes Menores I/ II, Museologia I/ II/ III/ IV/ V/ VI/ VII,  
 História da Civilização/ II/ III/ IV,  
 Antropologia I/ II/ III,  
 Museografia I/ II/III/ IV,  
 Arte no Brasil I/ II/ III,  
 Estudo de Problemas Brasileiros,  
 Técnicas e processos Artísticos,

---

56 As profissionais se formaram entre 1979 e 1982

Técnicas de Museus/ II/ III (Arte Religiosa) / VI ( Arte Naval)/ Prataria/ Ourivesaria/ Joalheria/ Vidros/ Cristais/ Cerâmica/ Porcelana/ Faiança VII Mobiliário, Folclore, Estética e Crítica de Artes, Arqueologia I/ II, História Militar e Naval, Informação Museológica Numismática I/ II

Fui da segunda turma do vestibular CESGRANRIO. Para fazer o curso exigiam que se soubesse idiomas porque os livros para fazer os trabalhos eram normalmente estrangeiros. A literatura básica em português era fornecida pelos professores. As aulas eram dadas com muitas lâminas imagéticas que ilustravam o contexto e serviam também para as provas de identificação dos objetos (PLONCZYNSKI, 2017).

A formação da equipe, escolhida por Therezinha Sarmiento, se deu a partir do seu contato com as três museólogas enquanto alunas. Nancy, egressa da turma de 1979, era colega de curso, mas não de turma de Maria das Graças e Maria Ângela. A mineira Maria das Graças Almeida foi criada na cidade de Juiz de Fora, onde frequentou o MMP desde a infância. Coursou História na Universidade Federal de Juiz de Fora no início da década de 1970, tendo sido aluna de Vera Mello Reis. Atuou como professora de história, mas assim que teve oportunidade mudou-se para o Rio de Janeiro a fim de cursar Museologia, formando-se em 1982. No curso de Museologia Maria das Graças foi estagiária da museóloga Lygia Martins Costa no IPHAN, que conforme vimos no capítulo anterior já havia atuado no MMP durante a gestão Armond.

Quando da contratação para elaboração do projeto do MMP Therezinha Sarmiento convidou inicialmente Maria das Graças Almeida, que possuía boas referências do estágio no IPHAN e, recém-formada estava a regressar para Juiz de Fora. O aceite foi reiterado pela aprovação do casal Mello Reis, que a conheciam e nutriam estima. De Maria das Graças Almeida surgiu a sugestão dos nomes de Nancy e Maria Ângela, prontamente aceitos por Therezinha Sarmiento. A proposta do projeto, bastante reiterada nos discursos das museólogas, era de uma adequação do Museu as questões modernas da Museologia, de fato, uma revitalização.

Maria das Graças de Almeida explica que, ao reabrir ao público no próximo dia 28, ele mostrará “dentro de uma moderna linguagem museológica, o seu precioso acervo, constituído por objetos artísticos, históricos e científicos, revelando a evolução política, econômica e social do Brasil, desde o seu descobrimento até os nossos dias”. Segundo Maria das Graças, após a reabertura do Museu, pretende-se romper a médio prazo “com a concepção conservadora de museus, tornando-o uma escola aberta, não formal, que se integre à comunidade,

conscientizando-a para a importância e utilização conveniente do seu acervo” (MUSEU Mariano faz 100 anos, 1983).

Com um discurso claro acerca do papel que se esperava deste museu e das discussões atualizadas do campo da Museologia as museólogas foram divididas por áreas de atuação: Graça Almeida foi contratada como coordenadora de Museologia, Maria Angela como coordenadora de atividades educativas e Nancy como coordenadora de conservação. Orientadas aos fins de semana por Therezinha Sarmiento, que elaborava o projeto de reorganização do Museu, revisava o serviço da semana e avaliava o prosseguimento das tarefas deixadas. É interessante observar a escolha de Sarmiento na divisão técnica da Museologia, pensando em um projeto de reorganização da instituição a museóloga formava uma base bastante concatenada com a matriz dimensional do museu acerca das suas funções:

*PRESERVAÇÃO – PESQUISA - COMUNICAÇÃO*<sup>57</sup>

a missão foi dividida nas 3 vertentes: documentação, pesquisa e conservação. Cada eixo teve sua efetivação e extensão de acordo com a necessidade da instituição criando o arquivo Histórico/ Hemeroteca, Biblioteca, seguido depois do Fotográfico, setores vinculados a História Natural e demais serviços auxiliares (PLONCZYNSKI, 2017).

A possibilidade de serem contratadas após a reabertura da instituição era um dado, e revelava a preocupação da museóloga Therezinha Sarmiento em instituir um projeto de gestão a longo prazo. Como recém-formadas as museólogas já haviam estagiado, tendo preferências por atividades museológicas específicas que foram levadas em consideração na distribuição das tarefas, tendo sido assumidas por elas ao longo das três décadas em que atuaram na instituição.<sup>58</sup>

A organização museológica no organograma proposto por Therezinha Sarmiento é bastante semelhante ao que foi implementado durante o processo de revitalização do MHN, que vivia também nesses anos sua reestruturação interna:

Uma das primeiras mudanças foi a organização dos departamentos do Museu Histórico Nacional, assim a partir do final de 1984 o museu estava dividido da seguinte forma: três coordenadorias, uma assessoria de história e a direção geral. Havia a Coordenação de Tratamento

<sup>57</sup> BRUNO, Cristina. 2005

<sup>58</sup> Nancy atuou como conservadora da instituição, tendo feito cursos de conservação e restauro, além de publicações na área. Maria das Graças Almeida atuou na Documentação Museológica e pesquisa de acervo, deixando na instituição a catalogação de Belas Artes do acervo. Maria Ângela atuou na concepção e montagem de exposições e organização técnica de acervos em área de reserva.

Técnico do Acervo (COTTA), chefiado pela historiadora, arquivista e mestre em Ciência da Informação Helena Dodd Ferrez [...]Essa Coordenação era composta pela Divisão de Museologia e Museografia, chefiada pela museóloga Maria Helena S. Bianchini, na qual estavam subordinados a Seção de Exposições, cuja responsável era Lara Valdetaro Madeira, o Laboratório de Conservação e Restauração, sob o comando de Heloísa Portella, a Seção de Reserva Técnica, chefiada por Jorge Cordeiro de Melo, museólogo que já pertencia ao quadro de funcionários, e a Seção de Catalogação, por Regina Timbó; além dessa Divisão compunha a COTTA o Arquivo Histórico, chefiado por Denise Portugal Lasmar, historiadora que havia sido estagiária de Helena Dodd Ferrez durante sua graduação, e a Biblioteca, cuja chefe Albertina Santos Barbosa era uma das funcionárias mais antigas da instituição. A Coordenadoria de Programas Educacionais e Culturais surgiu dos debates entre os novos funcionários oriundos do Programa Nacional de Museus como Tereza Scheiner e Vera Alencar, em conjunto com a diretora-geral Solange Godoy (MHN, 1985 apud COELHO, 2010, p.90).

A chamada “Reforma museológica”<sup>59</sup> do MMP contava com a reforma e ampliação de 12 das 28 salas expositivas, além de consertos no prédio histórico, sendo o grande mote desta reforma a reconfiguração do discurso e da identidade do Museu. Neste contexto se ampliava o desenvolvimento do trabalho museológico, com o museu ainda em obras:

Quando chegamos o acervo estava misturado com material das obras. Faltava terminar a instalação elétrica e só a Galeria principal tinha uma gambiarra de iluminação e as salas laterais (PLONCZYNSKI, 2017).

Quando chegamos no museu ele estava em reforma, o acervo estava todo fora da proposta museográfica que existia, por que tinha sido feita ampliação na edificação e eles procuraram retirar o acervo para resguardar as peças (CAMARGO, 2017).

---

<sup>59</sup> Diário Mercantil, 11 de janeiro de 1983.



Figura 62. Galeria Maria Amália no período de obras para reabertura (1982). Fonte: O Globo, 31-1-1982

Destaca-se o apoio fundamental do prefeito Mello Reis e da historiadora e primeira-dama Vera Mello Reis no processo de reabertura. A reinauguração do MMP se daria em janeiro, nos últimos dias da gestão Mello Reis, o que causava considerável instabilidade, visto que era uma obra de grandes proporções e que poderia haver atrasos. No entanto, o relato das museólogas promove uma reflexão acerca da atuação deste prefeito no museu, na desburocratização dos processos institucionais, tendo como referência a atuação de Vera Mello Reis, que nos últimos dias esteve dentro da instituição prestando auxílio técnico e viabilizando a conclusão do trabalho:

O prefeito e a esposa promoveram e se empenharam na execução do projeto museológico. Nos últimos dias, a esposa participou diretamente facilitando as ações. [...] Os recursos eram poucos, apenas o possível em fim de governo, Era interesse do prefeito entregar o museu à cidade. Da equipe constavam técnicos necessários ao desenvolvimento do projeto proposto, a saber: 3 museólogas além da técnica responsável pelo projeto. 1 programador visual, 1 restauradora, 1 pesquisadora, 2 marceneiros e uma equipe de auxiliares (PLONCZYNSKI, 2017).

A reabertura do museu foi um trabalho conjunto. Todos se empenharam. O prefeito e o diretor nos ouviam muito sobre as necessidades que a gente tinha pra fazer a reabertura do museu. [...] Era um mérito pra ele,

pois ele tinha se esforçado muito para a reabertura do museu, então tinha que acontecer no período dele. Nós trabalhamos muito e deu certo! [...] Todo o material vinha direto do gabinete do prefeito. Teve um período que vinha [materiais para montagem] de uma secretaria de finanças da prefeitura, mas depois ficou difícil, porque nós precisávamos das coisas de imediato, e aí ele pediu que ligássemos direto pra ele, aí efetivou essa condição de abrir, por que era tudo direto com ele. Ele e a esposa dele se empenharam, no final ela passou a ficar lá dentro do museu ajudando a gente, e coordenando os trabalhos pro museu ser reaberto no tempo previsto pela administração dele (ALMEIDA, 2017).

Com a reabertura do museu em janeiro de 1983 e a efetivação das museólogas no MMP, a instituição passou por um momento de consolidação do projeto criado, a troca de direção nesse período, representou a consolidação de um projeto de gestão a médio longo prazo.

Responsável pelas obras de expansão e requalificação do MMP na Cia Construtora Pantaleone Arcuri, Arthur Arcuri já havia tentado anteriormente ser Diretor do museu, tendo seu nome constado na lista tríplice em 1980, quando Alvarenga Filho foi eleito. O fato de Alvarenga ser membro do partido ARENA – o mesmo que o prefeito Mello Reis – pode ter pesado na decisão, uma vez que assim que a reabertura se concretizou o processo de transição de gestão entre Alvarenga e Arcuri se deu de maneira harmoniosa. Em entrevista ao projeto Diálogos Abertos em 2017 Arcuri contou o ocorrido:

No Museu Mariano Procópio, houve também um fato curioso: quando prefeito, Mello Reis pensou em aumentar os andares laterais, acrescentando mais um pavimento. O museu foi construído em partes. Inicialmente era casa do Alfredo Ferreira Lage. Quando eu tinha 9 anos de idade, fui à inauguração daquela Galeria Maria Amália, ainda me lembro. No princípio, tudo se misturava nessa galeria: cadeiras, mobiliário, quadros, pinturas etc. O escritório ocupava a parte da frente do andar de cima, juntamente com a biblioteca. Com a morte de Ferreira Lage, a Geralda Armond descuidou muito de tudo aquilo – às vezes recebia pacotes de livros que nem abria e assim a biblioteca ficou bastante desatualizada. Mello Reis pediu-me que projetasse esses dois acréscimos laterais. Fiz os projetos e quando a construção terminou – Geralda Armond havia morrido – tornou-se necessário nomear um diretor para a inauguração do Museu. Estava indicado para ser o diretor, mas José Tostes Alvarenga Filho, que era político, interferiu politicamente e Mello Reis, obrigado a obedecer ao partido, nomeou-o diretor. Ele não fez nada, mas, felizmente, Ismair Zaghetto, que na ocasião era superintendente da FUNALFA, escolheu uma museóloga do Rio de Janeiro para vir montar o museu. Ela teve a ideia de fazer quase um museu histórico: é um museu português e brasileiro ao mesmo tempo, porque as primeiras salas são do domínio do Império Português – móveis, objetos etc., tudo de Portugal – e as demais salas se referem ao Brasil. Como tínhamos pressa em inaugurar, a museóloga não terminou o trabalho e coube a mim a conclusão dos trabalhos. O museu está bem-feito, mas acho que a reserva técnica deveria ser tirada de dentro dele para aumentar a área de exposição (NEVES, 2007, p. 67).

A posse do novo diretor, em março de 1983, foi bem recebida pela cidade e pelo corpo técnico do MMP, em seus discursos o gestor se comprometia em manter as obras e melhorias na instituição. De fato, a gestão Arcuri é significativa na história da instituição. O arquiteto, notável intelectual mineiro dedicou-se nos 14 anos de sua direção em estudar e aumentar as informações sobre diversas categorias do acervo, sugerindo constantes mudanças expográficas.

Ainda no bojo da reabertura, o discurso de uma *Nova Museologia* concentrada menos no colecionismo de peças e mais na experiência do público foi uma tônica do primeiro ano de funcionamento do museu, o que se pode perceber através da quantidade de exposições de curta duração divulgadas na imprensa.

Tabela 01: Listagem das Exposições do ano de 1983. Fonte: Desenvolvido pela autora

<b>Exposição</b>	<b>Data</b>	<b>Escopo</b>
Tiradentes	21 de abril a 05 de maio de 1983	A exposição contava com quadros, esculturas e peças referentes a Tiradentes e tinha como intuito receber escolas de Juiz de Fora e Zona da Mata
Bernardelli	14 a 31 de maio de 1983	Início do projeto “Peça do mês” que colocava em exposição todo mês uma peça de destaque do acervo com uma pesquisa
Juiz de Fora ontem	04 a 30 de junho de 1983	Tinha como objetivo retratar a história da cidade desde sua fundação
História Natural	04 de setembro de 1983 a --/--	Exposição da coleção de história natural catalogada e restaurada em parceria com o Departamento de Biologia da UFJF
Caxias	25 de agosto de 1983 a --/--	Exposição sobre Duque de Caxias em homenagem ao Dia do Soldado



Proclamação da República	15 de novembro de 1983 a --/--	Modulo da exposição de longa duração que retrata a História do Brasil de maneira cronológica do Descobrimento até a República Velha
--------------------------	--------------------------------	---

A tabela 01 retrata de modo sucinto as exposições desenvolvidas pelo MMP ao longo do ano de sua reabertura, alguns fatores nos chamam a atenção. As exposições de curtíssima duração nos parecem uma tentativa de dar acesso ao acervo, uma vez que em um circuito de longa duração, mesmo que haja troca sistemática de peças a leitura do público não é tão alterada. Segundo Nancy (2017) após a reabertura o MMP passou a receber muitos visitantes, incluindo caravanas turísticas, fato que se deu ao longo de alguns anos. As temáticas abordadas seguem as lógicas sacralizadoras de musealização estipulada por Alfredo e seguida por Armond, o que nos mostra que por mais que o discurso das jovens museólogas fosse bastante caloroso sobre um “novo” museu, há a reprodução de valores e tradições estipuladas quando da fundação do museu.

## 5.1 A exposição revitalizada

*No stricto sensu, a principal forma de comunicação em museus é a exposição, ou ainda, a mais específica, pois é a exposição que o público tem a oportunidade de acesso à poesia das coisas (CURY, 2005, p 34).*

O projeto de Revitalização do museu contava com a reestruturação física dos prédios, com reparos e ampliação do espaço, além de reestrutura conceitual, aplicando na instituição dos preceitos modernos da Museologia. Em entrevista a museóloga Maria das Graças Almeida (2017), ao ser questionada sobre se havia alguma intenção/preocupação em manter o discurso expositivo de Alfredo Ferreira Lage na concepção desta nova exposição, ela afirmou: “Acho que não. Não lembro nunca de termos discutido sobre isso”. Sobre a mesma pergunta Nancy respondeu que:

O circuito foi idealizado pela coordenadora do projeto, a museóloga Therezinha Sarmiento, por meio do contexto da exposição pensada por ela e coerente com a documentação museológica, jurídica e estado de

conservação dos objetos. Não sei dizer se ela levou isso em consideração (PLONCZYNSKI, 2017).

É curioso perceber que com todo o entusiasmo acerca da história da instituição, bastante rememorada durante o processo de obras, bem como a referência a Alfredo como benemérito, não tenha sido cogitado – ou de maneira clara – a configuração do seu colecionismo na exposição e organização do museu. No entanto, Maria Ângela Camargo destaca que “Alfredo deixou estipulado a questão das salas, não podíamos mexer além daquilo, acho que isso já é uma forma de se manter presente”.

Peter Stallybrass, em seu livro “O casaco de Marx: roupa, memórias, dor” (STALLYBRASS, 1999) em um dos textos discorre sobre o processo de perda de um amigo e de como o casaco deixado encontra-se impregnado ainda da presença do indivíduo morto, afirmando que “a roupa é um tipo de memória. Quando a pessoa está ausente ou morre, a roupa absorve sua **presença ausente.**” (STALLYBRASS, 1999, p. 14 grifo nosso). Para além da concepção da roupa como um objeto biográfico, nos interessa refletir sobre a construção desta relação, retomando a discussão do primeiro capítulo sobre os objetos de coleção serem representacionais dos indivíduos possuidores. Desta maneira, entendemos a exposição como uma mensagem, e neste caso especificamente, por força de determinação de contrato, haverá sempre de maneira implícita a esta escrita as letras do colecionador Alfredo Ferreira Lage.

O projeto de revitalização do MMP não se bastava nas questões arquitetônicas, ou na reestruturação de organograma. Todo o projeto museológico se disponibilizava ao público em um espaço de encontro: a exposição. Sobre a poesia das coisas, citada por Cury (2005) e Chagas (2002), entendemos se dar na exposição como Fato Museal<sup>60</sup>, tornando-se assim a exposição o cenário do encontro da Museália com o público. Sua construção parte da soma entre Forma<sup>61</sup> e Conteúdo<sup>62</sup>. Temos então o circuito organizado de forma cronológica e integrada entre Villa e o Anexo (Prédio Mariano Procópio), no entanto destaca-se que na Villa manteve-se a proposta de reprodução de espaços privados, porém expandindo as personagens históricas retratadas:

---

<sup>60</sup> Stransky, 1980.

<sup>61</sup> Organização do conteúdo a partir da articulação dos objetos no espaço: Recursos Expositivos

<sup>62</sup> Enfoque científico

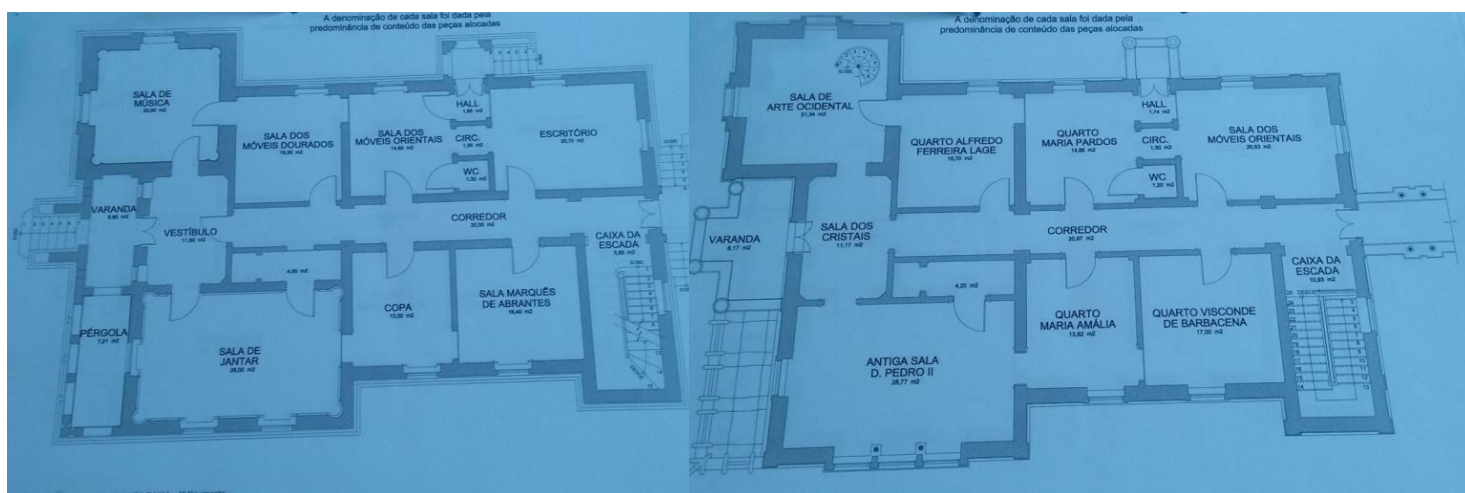


Figura 63. Plantas Baixas Castelinho em 1982. Fonte: DAT/MMP

Na Villa, as salas foram remontadas atendendo ao máximo possível de originalidade de seus primeiros curadores. Houve retirada de peças, para a montagem do Circuito Histórico no prédio Mariano Procópio, sendo a Villa requalificada ao longo do tempo. No entanto, não houve a inserção de muitos objetos após 1983 na Villa, por ferir o princípio de leitura das Salas expositivas. O acervo retirado de exposição não era inicialmente acondicionado em Reserva Técnica, uma vez que esta só foi construída na década de 1990, até então as peças eram acondicionadas em móveis dispostos em exposição, ou em cubículos e porões dos prédios Villa e Mariano Procópio. Segundo a museóloga Maria Ângela Camargo:

Quando chegamos não tinha um circuito expositivo no prédio anexo que é o pavilhão mariano procópio, porque ali tinha passado pela obra de ampliação, então não tinha galeria Maria Amália montada. Nós pegamos o museu todo desmontado, com exceção da Villa que conservou o circuito expositivo feito pela dona Lygia [Costa] e o Pavilhão Agassis que infelizmente nessa ocasião teve que ser desativado por causa de problemas estruturais. Então nós chegamos pra remontar esse Pavilhão Mariano Procópio que a gente chamava na ocasião de Anexo e tivemos que desativar o Pavilhão Agassis que era o local das exposições do acervo de história natural (CAMARGO, 2007).

A organização do circuito do MMP idealizada em 1982 e inaugurada em 1983 tinha um contexto social importante como vimos anteriormente, tanto no âmbito do campo do patrimônio, quanto na Museologia especificamente. Fato que nos permite traçar semelhanças com o MHN, cuja revitalização expográfica também se deu na década de 80 e apresentou o seguinte circuito:

Na proposta publicizada em meio impresso da própria instituição, a apresentação de cada módulo fornecia o propósito deles. Segundo o próprio documento em *Expansão e Defesa*, o intuito era mostrar os principais movimentos, meios e razões da expansão territorial do Brasil e de sua defesa militar, do século XVI ao século XX; *O Brasil no Sistema Colonial* mostraria a existência de um sistema colonial, a partir da transição dos séculos XV e XVI, e a inserção do Brasil nesse sistema; *Sociedade, Trabalho, Produção, Cultura 56 e Lazer*, era mostrar aspectos vários da vida social, nas suas formas de trabalho e relações de produção, suas realizações materiais, atividades culturais e de lazer; *O Processo de Independência*, pretendia mostrar que a Independência do Brasil não é um momento, mas um processo, que tem etapas precursoras e um longo esforço de sustentação; *Transportes Terrestres*, tinha como objetivo expor a coleção de coches e outros meios de transporte dos séculos XVIII a XX (MHN, 1985 apud COELHO, 2010, p.55).

Assim como no MHN a proposta de modernização da expografia contou com significativas alterações técnicas, no entanto o discurso expográfico em si permanecia engessado sobre o que se possuía de acervo diante da história considerada oficial. Na análise da pesquisadora Raquel Pret sobre a exposição do MHN em 1985 a mesma esclarece que:

Os módulos iniciavam suas narrativas sempre do mesmo começo: a chegada dos portugueses na América, e terminavam com o mesmo fato histórico: o fim do Império. As narrativas possuíam um começo, meio e fim como se a história fosse uma sucessão de fatos. A História com H maiúsculo não foi abandonada pelo museu. No entanto, a escolha dos fatos a serem retratados não perpassava mais pela narrativa épica. A história não era mais dos grandes heróis apesar deles continuarem nas salas de exposição. A forma de organizar o acervo construía uma narrativa processual subordinada a uma estrutura (COELHO, 2010, p.56).

No âmbito do MMP a Museóloga Nancy Plonczynski esclarece sobre a organização dos espaços:

O primeiro prédio, a casa, como residência do século XIX porque faltavam os objetos originais de algumas salas ou de quase todo o andar. O subsolo abrigava parte do setor técnico e o administrativo. Segundo prédio, construído no século XX propriamente para ser museu, continha algumas salas do serviço técnico, a recepção e uma sala com acervo em homenagem a família do doador. O circuito seguia o critério histórico cronológico, a sala de eixo central e duas salas da frente, a parte de Belas Artes com ênfase à esposa do doador e a prima, principal doadora de bens do acervo, e 3 salas laterais, contíguas, dedicadas ao acervo de História Natural (PLONCZYNSKI, 2017).

Conforme vimos no prédio Anexo a exposição de organizava de forma linear e cronológica organizando o conteúdo de história do Brasil de forma tradicional organizando-se em circuito histórico e circuito artístico.

A reabertura foi a inauguração das 12 salas lá de cima. Começando pelo hall de entrada, as salas embaixo, e as salas em cima. Foi tudo remontado para a exposição no prédio novo. Subindo as escadas do Pavilhão ali já começava o circuito histórico artístico cronológico. Começava com Brasil pré-cabralino, passando pelas salas seguindo um circuito histórico cronológico (ALMEIDA, 2017).

Para Cury (2005, p. 42) a exposição é meio e transmissão de mensagens, bem como “espaço de construção de valores”. Podemos resumir concluindo que uma exposição é composta de: Forma e Conteúdo. Ou seja, para a linguagem expositiva é necessária porque os objetos não falam por si, embora possam criar relações entre o conjunto.

A exposição inaugurada nesta fase no MMP tem atores aqui já apresentados, dos quais destacamos o encontro entre dois tempos diferentes da Museologia, com o projeto museográfico de Therezinha Sarmiento e a aplicação técnica das jovens museólogas contratadas, posteriormente a influência de Arthur Arcuri vai marcar as transformações expositivas durante os anos em que esteve a frente da instituição. Em entrevista concedida à UFJF em 2007 Arcuri analisa da seguinte forma sua gestão:

Creio que minha administração foi calma, sem grandes feitos. Foi mais uma complementação, foi gerenciamento das construções e das exposições, do convívio, das diversas brigas com museólogas, mas, no fim tudo correu bem (NEVES, 2007, p.72).

Compreendemos que uma vez demarcada a lógica dos circuitos, e havendo uma significativa preservação da montagem anterior no prédio Villa destacaremos aqui as principais salas que representam a mudança expográfica da instituição: No quarto de Alfredo Ferreira Lage localizado na Villa temos a anotação em relatório das museólogas de 07 peças - gravura:01, mobiliário:06 – segundo Maria Ângela Camargo (2017) a ideia era manter a alusão a casa segundo sua funcionalidade, embora possamos perceber pelo mapa expográfico que as funções originais dos espaços não foram preservadas, mas utilizadas para as cenografias de cômodos de figuras históricas.

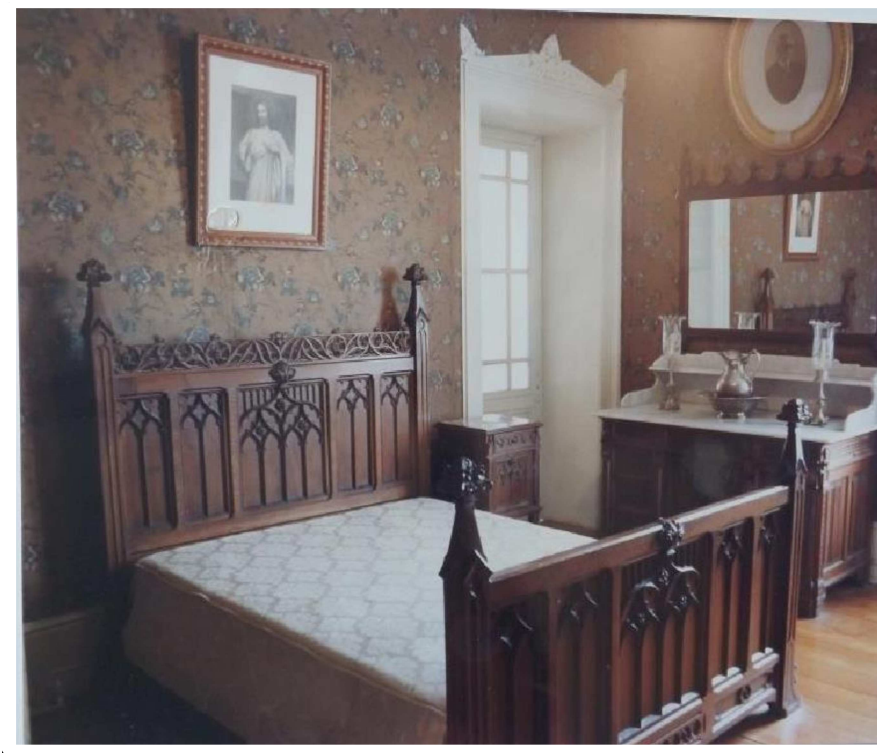


Figura 64. Quarto de Alfredo Ferreir



Figura 64. Escritório. Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP a Lage. Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP



Figura 65. Liteira no Passadiço do MMP. Fonte: Arquivo Fotográfico/ MMP

O passadiço não é uma Sala expositiva, portanto não se espera a parada do visitante neste espaço. A localização de uma liteira em um local de passagem traz no próprio movimento do visitante a leitura informacional. O posicionamento da peça sob tablado visava destacá-la, sendo também uma medida de conservação preventiva, no entanto o suporte lhe causa cristalização, formando sua imagem sem movimento, contrariando-se a função do objeto. As referências de período e procedência se dão visualmente na relação com os objetos que a ladeiam, uma vez que nos parece haver uma etiqueta no chão, a frente da peça, que configura um posicionamento controverso para um dado informacional.

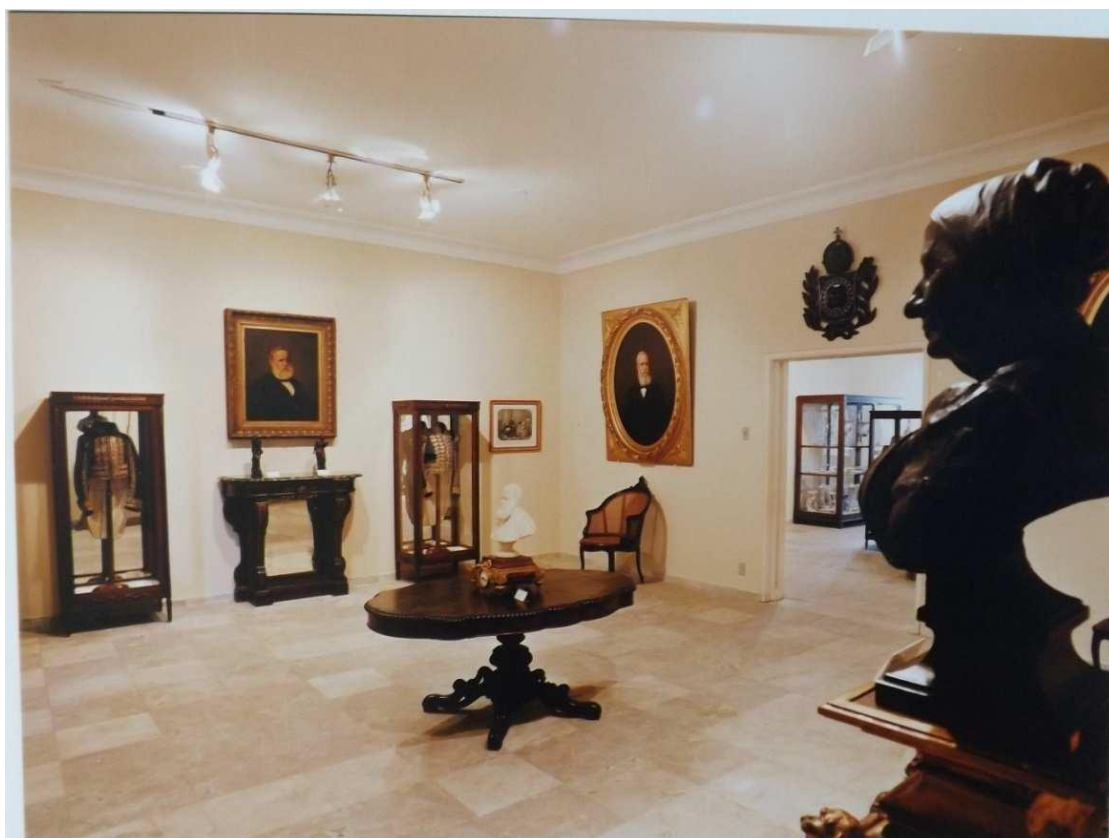


Figura 66. Sala D. Pedro II, (198?). Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP

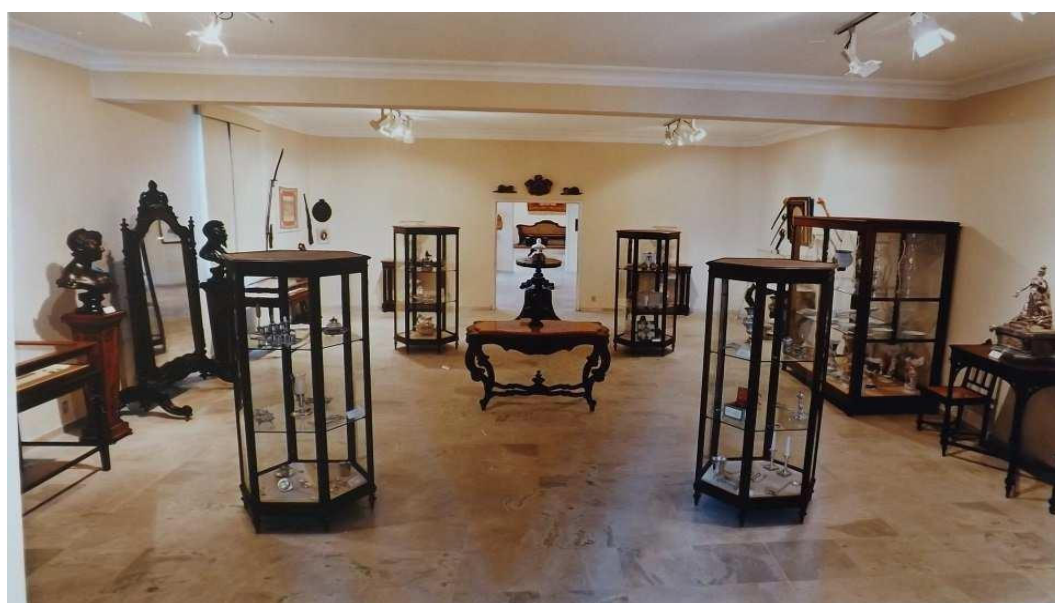


Figura 67. Sala D. Pedro II (continuação). Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP



A ala D. Pedro II, uma das mais simbólicas da história do MMP, pela primeira vez traz os objetos de referência para uma construção expográfica fora da Villa. No segundo andar do prédio Mariano Procópio, a sala compunha o *Circuito Histórico*. As peças deste circuito foram retiradas da Villa, que ficou com salas desfalcadas, sendo reorganizadas ao longo dos primeiros anos de reabertura:

Na Villa primeiro retiramos peças para compor esse circuito histórico e artístico, depois de dois anos fomos reposicionando peças para requalificar. (ALMEIDA, 2017)

A montagem das salas com a construção de ambientes menos pesados visualmente é um contraponto importante as expografias anteriores aplicadas na instituição, o efeito trabalhado a partir de tonalidades claras no ambiente total – piso, paredes e teto – promovendo uma sensação de amplitude do espaço, bem como a boa iluminação, com luz focal e luz geral, e finalmente a quantidade menor de peças por suporte/parede/Sala. A diminuição de peças em salas expositivas foi uma característica importante da década de 1980 nos museus históricos, o recurso já era utilizado em exposições de arte desde a década de 1950, quando se difundiu expograficamente alguns preceitos baseados no *Cubo Branco*. Segundo Almeida, esta mudança expográfica não foi bem recebida por uma parcela do público, que estava “acostumada com a quantidade de objetos por sala, então eles reclamavam que as salas estavam muito vazias” (ALMEIDA, 2017).

Interessante observar que mesmo com uma montagem mais moderna, há um elemento expositivo recorrente em todas as montagens desta sala ao longo dos anos: a hierarquia informacional e o uso de chaves associativas. Na imagem podemos perceber a utilização de suportes expositivos aludindo destaque a peças, a mesa, por exemplo, demarca um circuito circular, as vitrines revestidas com espelhos causam ao olhar do visitante a mesma sensação proposta pelo circuito, ver a peça por todos os ângulos. As vitrines que isolam no centro da parede um quadro criam uma simetria assimilando as mesmas a mesma importância, de modo que nenhuma se sobressaia e elas sejam lidas como um par. O ângulo da foto é bastante pertinente para uma leitura do busto, elevado pelo pedestal, que “olha” para o outro lado da Sala e guia o olhar do visitante até os fardões.



Figura 68. Sala D. João V (198?). Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP

A Sala D. João V, compõe o Circuito Histórico do qual nos referimos anteriormente a partir da fala da museóloga Maria das Graças Almeida (2017). Nesta sala é interessante observar um elemento que vai guiar toda a construção expográfica deste circuito: o mobiliário. Pela primeira vez o circuito é cronológico e organizado a partir de uma tipologia de acervo, o mobiliário. A escolha não nos parece acidental, uma vez que esta era uma das especialidades da museóloga Therezinha Sarmento, tendo ela sido uma referência nas análises de mobiliário, ministrando cursos sobre o assunto no Brasil e exterior. De fato, a escolha pela organização desta maneira cria conjuntos de objetos do mesmo estilo, que dialogam melhor com outras tipologias como porcelanas e Belas Artes, proporcionando não só um descanso visual, mas uma compreensão melhor das Salas. Os recursos utilizados na composição desta sala se dão a partir da iluminação natural, porém bem direcionada – vemos que não há objetos suficientemente próximos a entrada de incidência de luz para sofrer danos diretos – a utilização de tablados para elevação de mobiliário e exposição de oratórios sobre aparadores.



Figura 69. Sala D. João VI. Fonte: Arquivo Fotográfico/ MMP

A Sala D. João VI reserva ao público diversos objetos referenciais a figura histórica retratada de maneira didática, vide quadro de D. João VI ao centro da parede principal, oferecendo uma referência visual ao visitante. Nesta sala além de elementos expositivos já analisados, como tablados e vitrines, vemos a sacralização da Cadeira do beija mão através da museografia do espaço. A criação de barreiras em exposição tem dois intuitos principais: bloqueio de luz por questões de conservação e dificuldade de acesso por parte do público para fins de segurança, em ambos os casos, quando as barreiras não são reproduzidas em toda a Sala, denotam ao imaginário do visitante a excepcionalidade do objeto, disponibilizando-o especial demais para o circuito. Neste caso há a utilização de uma cortina como um elemento cênico, por se tratar de um conjunto de cortinas, conseguimos concluir na imagem que ela está obstruindo uma janela, no entanto, a escolha por disponibilizar a cadeira a frente da mesma (coisa que não acontece com a outra cortina retratada na imagem) transforma o sentido de leitura do público, tanto quanto a corda utilizada como barreira, a mensagem é clara: esta cadeira não pode ser sentada/tocada, no entanto, ao longo deste circuito aparecem dezenas de cadeiras – que igualmente

não podem ser sentadas – mas não desfrutam do mesmo discurso expositivo, tratando-se portanto de valorização simbólica do objeto.

Os suportes expositivos eram do material antigo existente no museu: vitrinas verticais e horizontais, peanhas e bases. Foram fabricados tablados para valorizar alguns cenários ou objetos, suportes de escrita em acrílico e numeração de legendas. (PLONCZYNSKI, 2017)

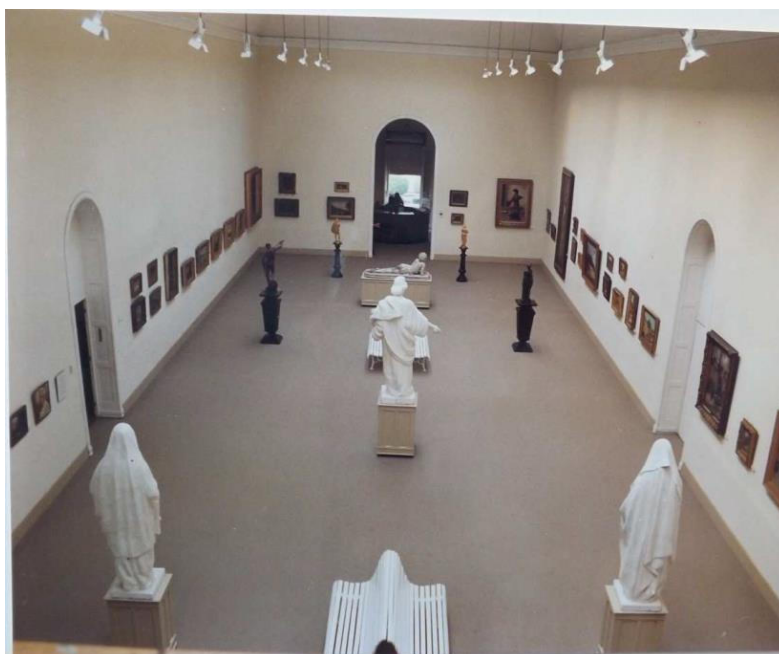


Figura 70. Galeria Maria Amália (198?). Fonte: Arquivo Fotográfico/ MMP

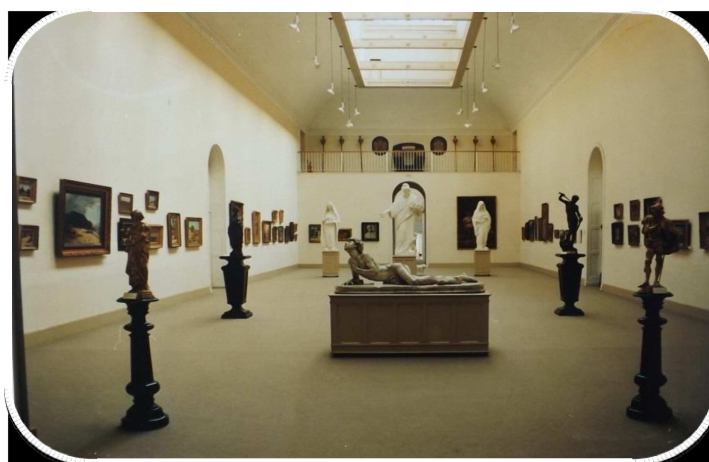


Figura 71. Galeria Maria Amália (198?). Fonte: Arquivo Fotográfico/ MMP

A Galeria Maria Amália reduz a quantidade de obras dispostas em suas paredes, utilizando-se de uma montagem simétrica, remetendo a uma exposição de Arte da segunda metade do século XX. Nela se organiza o circuito artístico do museu, que vai contar com atualizações expográficas marcantes. A utilização de luz artificial e luz natural potencializam o efeito esperado com a claraboia, sendo o ambiente claro um fator fundamental para a percepção de visualidade disposta no ambiente. A boa iluminação e a diminuição do número de telas proporcionam uma leitura mais qualitativa das obras por parte do público. A localização das esculturas também é dialógica aos quadros formando uma proporção simétrica de formas, tendo na entrada duas esculturas sob pedestal, há alguns metros mais duas, e assim vão surgindo, das menores para as maiores, dando uma dimensão de grandiosidade para o espaço conforme o visitante vai adentrando ao circuito, a montagem contrária – do maior para o menor – poderia causar o efeito reverso. É importante observar que a Galeria Amália é um dos espaços mais retratados na instituição, e pela primeira vez sua montagem suprime o mobiliário constante nas montagens anteriores. Este tipo de montagem não era uma novidade nos anos 80, inclusive cabe destacar que essa lógica curatorial teve início na Alemanha nos anos de 1920, embora Paris tenha sido a capital da arte no início do século XX foi na Alemanha que surgiu o primeiro museu de arte moderna, o Folkwang Museum, em 1907. Cintrão (2010) na análise da expografia alemã rememora as inovações do Landesmuseum em Hanover, o primeiro museu do mundo a adquirir grande número de obras abstratas, segundo a autora:

Foi na Alemanha onde surgiram novas maneiras de expor as obras no espaço, dispondo os trabalhos bidimensionais de maneira mais cartesiana e espaçada, e foram os alemães que influenciaram não apenas as montagens das salas de exposição nos Estados Unidos, como também no Brasil.” (CINTRAO, 2010, p. 34)



Figura 72. Exposição de Arte e Artesanato Alemão, organizada por Theodor Heuberger, 1928, Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: artigo as montagens de exposições de arte: dos salões de Paris ao Moma. Rejane Cintrão

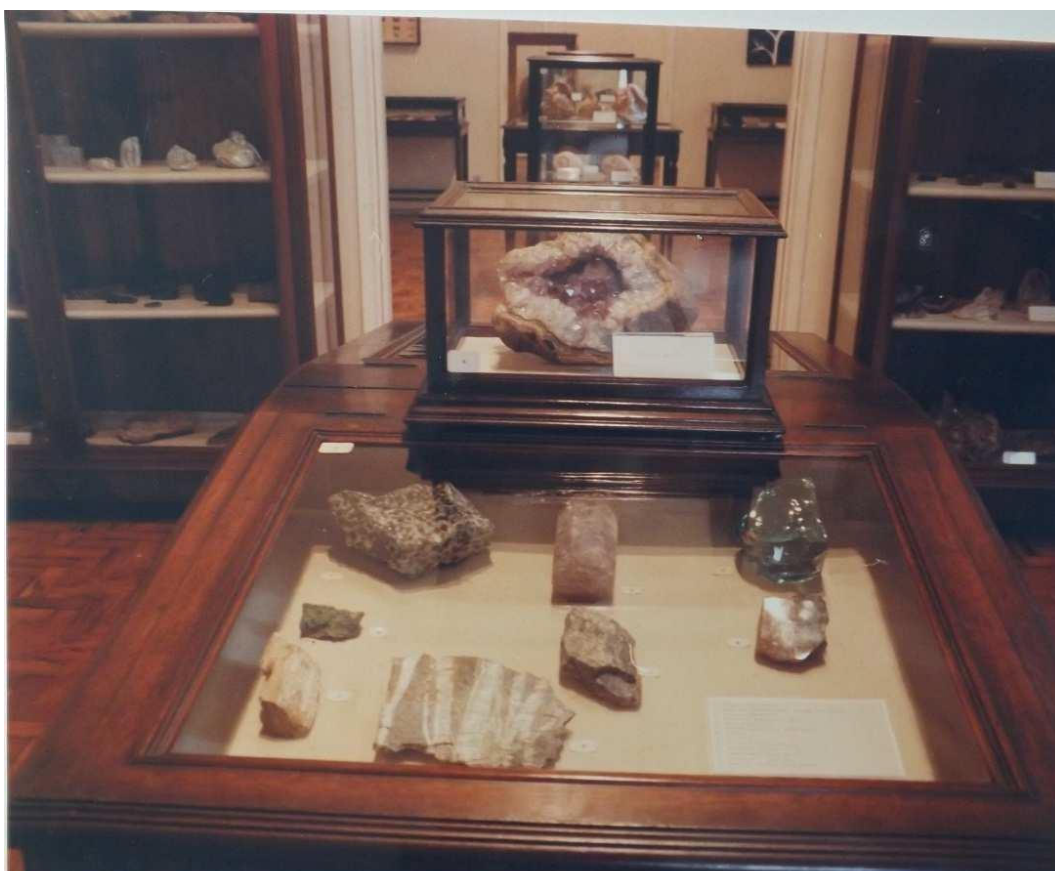


Figura 73. Sala de Mineralogia. Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP



Figura 74. Sala dos vertebrados. Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP

Sala de Mineralogia utilizava vitrines com inclinação, ideais para a visualização por parte do público. Na imagem vemos em detalhe a disposição dos minerais na vitrine, com distanciamento e legenda numerada<sup>63</sup>.

A presença de animais taxidermizados em exposição precede a inauguração dos primeiros museus de História Natural no Brasil, havendo referências desta prática desde a Casa dos Pássaros. Os animais taxidermizados na museografia anterior, período Armond, era dada de maneira sequencial em vitrines, identificando cientificamente as espécies. A utilização de elementos cenográficos na composição da vitrine faz uma alusão aos dioramas, numa perspectiva de mostrar o animal de maneira realista, insinuando movimentos e habitat. A utilização de luz negativa causa um efeito de luz e sombra (sentido cabeça/cauda) sob o animal

---

<sup>63</sup> Observe-se pequena etiqueta ao lado de cada mineral com uma numeração, os números referentes com as informações de identificação em legenda de vitrine, no canto inferior direito.

proporcionando uma leitura visual interessante. A referência nos artigos da bióloga Maria Salete Figueira, bióloga do MMP, sobre o sucesso de público nas exposições de História Natural do museu não nos causam surpresa, visto que havia um esforço museográfico em construir discursivamente esta coleção.



Figura 75. Sala dos invertebrados. Fonte: Arquivo Fotográfico/MMP

Com menos apelo visual, a sala dos invertebrados se utiliza de uma montagem mais conservadora, e as chaves comparativas entre informação lateral e informação central – disposto aqui por vitrines. Ao contrário das demais salas expositivas, aqui não parece ter havido um esforço em reduzir a quantidade de itens em exposição, causando uma leitura de conjunto. Chamamos a atenção para o uso de etiquetas em tamanho maior que as demais, e das prateleiras sem forração, destoando na montagem da sala.

Podemos concluir esta exposição como de fato, um novo processo informacional no MMP, onde as técnicas museográficas deram o tom da montagem, esta exposição, no entanto mantém a tradição da instituição no diálogo refletor com o campo dos museus, mostrando adequação aos processos museológicos de seu tempo, apesar das precariedades de recursos. Assim como outros museus naquela década o MMP organizou técnicas de iluminação, espacialidade e cenografia em torno de uma exposição em circuitos, aprofundando o didatismo anteriormente



pretendido no museu, posicionando o MMP como um museu atualizado em seu tempo.

## **6. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Iniciamos esta pesquisa com o intuito de analisar o Museu Mariano Procópio a partir de suas exposições de longa duração durante uma trajetória de aproximadamente 80 anos, procurando reconhecer os agentes e contextos da produção desta Museologia. Como ponto de partida a escassa documentação arquivística presente no IPHAN e no MMP revelou um colecionador tenaz, empenhado em construir um projeto de reparação da memória de sua família que pudesse ser sustentado ao longo dos anos, a partir de sua ausência. A identidade administrativa deste museu municipal não nos parece a essa altura que tenha sido uma preocupação para Alfredo Ferreira Lage, visto que ele de fato poderia ter montado a instituição no Rio de Janeiro, garantindo-lhe visibilidade e subsistência se não fosse a memória que atravessa todo o projeto do MMP, impedindo que ele existisse em qualquer outro lugar senão no centro do Parque, em um prédio histórico.

Ao longo deste processo procurei Alfredo muitas vezes em arquivos e documentos, lamentei profundamente a ausência de material elaborado pelo próprio colecionador, no entanto, entendo que não se colecionar foi uma escolha consciente de se representar na instituição a partir de um viés benemérito. Com o tempo entendi que poderia lê-lo para além dos papéis, em um texto mais direto: o texto expositivo. Estão ali impressos, seus posicionamentos políticos, sua formação, seu humor, suas representações artísticas, sua rede de afeto e sua ausência presente. Ao escolher não se representar neste espaço de memória Alfredo se presentifica em todos os espaços.

A montagem museográfica promovida por Alfredo Ferreira Lage esticou as linhas teóricas que ligavam Rio de Janeiro e São Paulo como reduto de uma Museologia autorizada no fazer dos Museus Nacionais do século XX. A Museologia brasileira precisa conhecer Alfredo Ferreira Lage!

A municipalização de um museu deste porte, aqui analisada segundo as cláusulas que se referiam diretamente a gestão do acervo, é um processo que

merece mais estudos. Teria sido a municipalização a responsável pelo MMP não despontar na memória da população junto aos Museus Nacionais? Seria também a responsável por de maneira cíclica permitir ao museu o ingrato espaço do ostracismo?

É notável o aumento das pesquisas acerca desta instituição, esforço de historiadores e historiadoras que merecem reconhecimento. No entanto, a necessidade de outras análises, nos parece um ponto importante. Com mais de 100 anos, a coleção de mineralogia ainda é majoritariamente desconhecida em suas especificidades de pesquisadores e público, bem como a numismática, podendo ser citadas outras coleções. Neste sentido, nos parece grave que este museu tenha ao longo do tempo se subdesenvolvido, encontrando-se hoje como um farto campo para pesquisas e descobertas.

A atuação de Geralda Armond a frente desta instituição ficou inscrita na história da cidade como um privilégio familiar, transformado em legado. No entanto, a participação de mulheres no campo do patrimônio nas décadas de 1960 e 1970 nos parece um apagamento proposital. Inseridas nas redes de intelectuais da Museologia, elas promoveram políticas que afetaram e alteraram a forma como a gestão de acervos era concebida no Brasil. Importante lembrar também de Lygia Martins Costa – agente essencial da história do MMP – que esteve construindo o campo do Patrimônio no Brasil ao longo de 40 anos de trabalhos dedicados a Museologia e a Arte, tendo feito uma importante interface dos museus brasileiros com os movimentos internacionais, impulsionando debates essenciais sobre teoria museológica e acervos. Armond, de alguma maneira compôs também esta rede, tendo atuação essencial na longevidade do projeto de Alfredo Ferreira Lage.

O desenvolvimento desta pesquisa a partir das construções expográficas nos possibilitou perceber processos históricos e analisar agentes e discursos através do conjunto de objetos disponibilizados ao olhar do público. Uma exposição, como toda ação realizada pelo homem, é imbuída de valores e ideologias, estando os objetos submetidos a narrativa comunicacional, onde sozinhos suas informações não bastam, havendo a necessidade de uma linguagem específica para que de fato, vá de encontro ao público, cumprindo assim a função de existência de um museu.

Herdeiras de uma museologia que se propunha dinâmica, as museólogas Maria das Graças Almeida, Maria Ângela Camargo e Nancy Plonckynski contribuíram com a construção deste museu por mais de 30 anos reiterando o

museu como um espaço de longas atuações. Entusiasmadas com o projeto de reabertura diante da chance de dialogar com um público diverso a partir deste acervo com infinitas possibilidades dialógicas, seguiram o caminho de Alfredo e Geralda, envelheceram diante dos objetos, que imóveis se encontram novamente no início do círculo: adormecidos, esperando novos ares e novos discursos.

Nesta pesquisa procuramos compreender quais os pontos discursivos se encontravam ou se afastavam nas três montagens, desvelando os tempos e contextos em que cada exposição estava inserida. Os mesmos objetos podem nos contar muitas histórias, e aqui de fato contaram.

## 7. REFERÊNCIAS

\_\_\_\_\_. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ABREU, Regina. *A fabricação do imortal* : memória, história e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco/Lapa, 1996.

ABREU, M. Coleção e cidade: imagens urbanas e prática de colecionar. Anais do Museu Histórico Nacional, vol. 33, 2001.

ABREU, Regina. O Museu Histórico Nacional e a nostalgia de um império idealizado. In. HEIZER, Alda. VIDEIRA, Antonio Augusto Passos. *Ciências, civilização e império nos trópicos* . Rio de Janeiro: Access, 2001

AGUILAR, Nelson (org.), Versão Abreviada da Mostra do Redescobrimto – Brasil 500 e mais, Fundação Bienal São Paulo, Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, São Paulo, 2000.

APPADURAI, A. (editor). La vida social de las cosas: perspectiva cultural de lãs mercancías. México: Consejo Nacional para La Cultura y las artes/Editorial Grijalbo,1991.

ARMOND, Geralda Ferreira. Relatórios administrativos anuais do Museu Mariano Procópio. Fundo MMP/ GA. AH/MMP, 1945 a 1979.

ARMOND, Geralda. Guia Histórico. Juiz de Fora, 1978 (datilografado). Setor de Museologia/ MMP.

ARMOND, Geralda Ferreira. Relatório Administrativo. AH/Museu Mariano Procópio, 1948.

BARATA, Mário. Origens dos museus de história e de arte no Brasil. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, v. 147, n. 350, p. 22-30, 1986.

BARBUY, Heloisa. Museus, exposições e cidades: cultura visual no século XIX. In. SALLES, Cecília Helena; BARBUY, Heloisa (org.). *Imagem e produção de conhecimento* . São Paulo: Museu Paulista-USP, 2002. p. 66-877.

BARROSO, Gustavo. Introdução à técnica de Museus 2v. Rio de Janeiro, Min. Educação e Saúde, Museu Histórico Nacional, Gráfica Olímpica,, 1951.

BARTHES, R. Aventura semiológica. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BASTOS, Wilson de Lima. *Academia de Comércio de Juiz de Fora : o primeiro instituto superior de comércio no Brasil. Subsídios para a História e a Historiografia.* Juiz de Fora: Paraibuna, 1982.

BAUDRILLARD, J. *Le système des objets.* Paris: Gallimard, 1968.

BAUDRILLARD, J. *O sistema dos objetos.* São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal.* São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura/ Walter Benjamin.* 7.ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1) \_\_\_\_\_ . *Rua de mão única/Walter Benjamin.* 5.ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas, v.2)

BENJAMIN, W. *O colecionador.* In:\_\_\_\_. *Passagens.* Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 237-246.

BLANCO, Angela García. *La exposición, un medio de comunicación.* Ediciones Akal,1999.

BLOM, P. *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções.* Rio de Janeiro: Record, 2003.

BOSI, Ecléa. *Memória da cidade: lembranças paulistanas.* Estudos avançados, v. 17, p. 198-211, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica.* In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da História Oral.* 8 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1992.

BRASIL. Decreto-lei nº 6.689, de 13 de julho de 1944. *Dispõe sobre a organização do Curso de Museus, no Ministério da Educação e Saúde, e dá outras providências.* Rio de Janeiro: Diário Oficial da União, 1944.

BREFE, Ana Claudia Fonseca. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional, 1917-1945.* São Paulo: UNESP: Museu Paulista, 2005.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Ed.). *O ICOM-Brasil eo pensamento museológico brasileiro: documentos selecionados.* ICOM, Comitê Brasileiro, 2010.

BUCAILLE, R. e PESEZ, J-M. *Cultura material.* In: Enciclopédia Einaudi: *Homo-Domestificação.* Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Volume 16, 1989, p.11-47

CASTRO, Ana Lúcia Siaines de. *O Museu do sagrado ao segredo.* Rio de Janeiro: Revam, 2009.

CERTEAU, Michel de. A escrita da história. Rio de Janeiro: Forense Universitária, volume 2, 1982.

CHAGAS, Mário De Souza. No museu com a turma do Charlie Brown. Cadernos de Sociomuseologia, v. 2, n. 2, 1994.

CHAGAS, Mário. Memória e poder: dois movimentos. Cadernos de sociomuseologia, v. 19, n. 19, 2002.

CHAGAS, Mario de Souza. Imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. 2003.

CHAGAS, Mário. Memória política e política da memória. Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos, 2009.

CHARTIER, Roger. A história cultural: entre práticas e representações. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e "Tiradentes esquartejado". Tese (Doutorado em História). Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. 23, 1994, p. 69-89.

COELHO, Raquel Luise Pret. Ver é conhecer: memória e identidade no processo de revitalização do Museu Histórico Nacional (1982-1989). 2010. Dissertação de Mestrado.

CONSIDERA, Andréa Fernandes. Uma história dos fazeres museais no Brasil entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX: Museu Nacional, Museu Paraense Emílio Goeldi, Museu Paranaense e Museu Paulista. 2015.

COSTA, Emília Viotti da. Da Monarquia à República: momentos decisivos. 7. ed. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1999.

COSTA, Carina Martins. Uma casa e seus segredos: a formação de olhares sobre o Museu Mariano Procópio. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais). Rio de Janeiro: FGV, 2005.

COSTA, Carina Martins. Uma arca das tradições: educar e comemorar no Museu Mariano Procópio. Rio de Janeiro, 2011 Tese - Fundação Getúlio Vargas.

COSTA, Carina Martins . Uma guardiã das tradições: Geralda Armond e as ações educativas no Museu Mariano Procópio. Museologia & Interdisciplinaridade , v. 2, p. 47-58, 2013.

CURY, Marília Xavier. Exposição-Concepção, Montagem E. Annablume, 2005.

DAVALLON, Jean. A mediação: a comunicação em processo?. Revista Prisma. n. 4, 2007.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Ed.). Conceitos-chave de Museologia. Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013.

DO SANTOS, Liliane Bispo; LOUREIRO, Maria Lúcia de Niemeyer Matheus. Musealização como estratégia de preservação: Estudo de Caso sobre um previsor de marés. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio-PPG-PMUS Unirio| MAST, v. 5, n. 1, 2012, p. 49.

DUMAS, Adolfo. O Museu Histórico nacional Através de seus 19 anos de Existência. Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, v. 1, 1941, p. 26.

DUVIGNAUD, Jean Préfacier; NAMER, Gérard. Mémoire et société. Méridiens Klincksieck, 1987.

ESTEVES, Albino de Oliveira. Mariano Procópio. In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, v. 230, jan./mar. 1956.

ENNES, E. G. A narrativa na exposição museológica. Trabalho apresentado na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2003.

FARIA, Ana Carolina Gelmini de. Educar no museu: o Museu Histórico Nacional e a educação no campo dos museus (1932-1958). 2017.

FARINA, Milton Carlos; TOLEDO, Geraldo Luciano; CORRÊA, Gisleine BF. Colecionismo: uma perspectiva abrangente sobre o comportamento do consumidor. Seminários em Administração FEA-USP, v. 9, 2006.

FASOLATO, Valéria Mendes. As representações de infância na pintura de Maria Pardos. Juiz de Fora, 2014. 225 p Dissertação - UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA.

FERRAZ, Rosane Carmanini. A Formação da Coleção de Fotografias Oitocentistas no Acervo do Museu Mariano Procópio – Juiz de Fora, Minas Gerais: A História e seus Públicos, p. 30.

FONSECA, Maria Cecília Londres. O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: MinC-IPHAN, 1997.

FOUCAULT, M. A ordem do discurso. 8a. ed. São Paulo: Loyola, 2002.

FERRARI, Angelita. **A coleção de pinturas em miniatura da Viscondessa de Cavalcanti no Museu Mariano Procópio.** Juiz de Fora, 2010 Dissertação - UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA.

FERRAZ, Rosane Carmanini. A coleção de fotografias do Museu Mariano Procópio e as sociabilidades no Brasil Oitocentista. 2016.

FIGUEIRA, Maria Salette Ferreira. A trajetória do acervo de História Natural do Museu Mariano Procópio: de Alfredo Ferreira Lage aos dias atuais. Juiz de Fora, 2004.

FREESZ, Clara Rocha. A odisseia das roupas de D. Pedro II: dos guarda-roupas imperiais às arcas do Museu Mariano Procópio. 2015.

GENOVEZ, Patrícia. As malhas do poder: uma análise da elite de Juiz de Fora na segunda metade do século XIX. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2002.

GINZBURG, Carlo. O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício. Editora Companhia das Letras, 2007.

GIRAUDY, Daniele. BOUILHET, Henry. O museu e a vida. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória; Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro – RS; Belo Horizonte: UFMG, 1990.

GOMES, Ângela; PANDOLFI, Dulce e ALBERTI, Verena (orgs). A República no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

GONÇALVES, J. R. S. Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: Departamento de Museus e Centros Culturais, 2007. (Coleção Museu, Memória e Cidadania).

GODOY, Karla Estelita. Turistificação dos museus no Brasil: para além da construção de um produto cultural. Anais do Museu Histórico Nacional, v. 42, p. 197-209, 2010.

GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. O que é memória social? 2005.

HALBWACHS, M. A Memória Coletiva. São Paulo: Centauro, 2004.

HEYMANN, Luciana. De "arquivo pessoal" a "patrimônio nacional": reflexões acerca da produção de "legados". Rio de Janeiro: CPDOC, 2005.

HORTA, Maria de Lourdes P. A Museologia e o Museu-Casa. Mesa Redonda, 1997.

ICOM, 2001

JEUDY, H-P. Memórias do social. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

JULIÃO, Letícia. A pesquisa histórica no museu. In: Caderno de Diretrizes Museológicas I. 2ª edição. Brasília: Ministério da Cultura; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST 55 estado da Cultura; Superintendência de Museus, 2006, p. 93-105.



JULIÃO, Letícia. O Sphan e a cultura museológica no Brasil. *Estudos Históricos* (Rio de Janeiro), v. 22, p. 141-161, 2009.

LAGE, Alfredo Ferreira. *Relatórios Anuais do Museu Mariano Procópio. Relativos aos anos de 1936 a 1944.* AHMMP, Pasta MMP/AFL 1.4.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: ROMANO, Ruggiero (Org.). *Enciclopédia Einaudi*. vol. 1. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984 a. p. 95-106.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: ROMANO, Ruggiero (Org.). *Enciclopédia Einaudi*. vol. 1. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984 b. p. 11-50.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus; LOUREIRO, José Mauro Matheus. Documento e musealização: entretecendo conceitos. *MIDAS. Museus e estudos interdisciplinares*, n. 1, 2013.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. *Culto da Saudade na Casa do Brasil - Gustavo Barroso e o Museu Histórico Nacional (1922-1959)*. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006. 142p. [Outras Histórias, 49].

MARSHALL, F. Epistemologias históricas do colecionismo. *Episteme*, Porto Alegre, p.13-23, jan./jun. 2005.

MARTELETO, Regina Maria; SILVA, Antonio Braz de Oliveira. Redes e capital social: o enfoque da informação para o desenvolvimento local. ***Ciência da informação***, v. 33, p. 41-49, 2004.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*, v. 2, n. 1, p. 9-42, 1994.

MENESES, Ulpiano T. B. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço. *Revista Estudos Históricos*, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998.

MOLES, A. *A Teoria dos objetos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

MOLES, A. et al. *Semiologia dos objetos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.

MORIN, V. El objeto biográfico. In: MOLES, A. et al. *Los objetos*. 2. ed. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974.

MOTTA, Marly Silva da. *A nação faz 100 anos: a questão nacional no centenário da independência*. 1992

MOUTINHO, Mário. Sobre o conceito de museologia social. *Cadernos de Sociomuseologia*, n. 1. UHLT, Lisboa, 1993.

NAMER, Gérard. Les institutions de mémoire culturelle. \_\_\_\_\_. **Memoire et société. Paris: Méridien, 1987.**

NEDEL, Letícia Borges. Breviário de um museu mutante. Horizontes antropológicos, v. 11, n. 23, p. 71-86, 2005.

NEDEL, Letícia Borges. Da coleção impossível ao espólio indesejado: memórias ocultas do Museu Julio de Castilhos. Revista Estudos Históricos, v. 2, n. 38, p. 11-31, 2006.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.7-28.

O MUSEU Mariano Procópio - Mapro. Juiz de Fora: Banco Safra, 2006. 359 p.

OLENDER, Marcos. Este mar de objetos todos interessantes”: Modernidade, exposições universais e o acervo do Museu Mariano Procópio. **Anais Museu Mariano Procópio**, v. 1, 2014.

OLIVEIRA, Lúcia Maria Lippi. As festas que a República manda guardar. Revista Estudos Históricos, v. 2, n. 4, p. 172-189, 1989.

O Pharol, Juiz de Fora, 24 de outubro de 1914. Setor de Memória/ BMMM.

PINTO, Rogério Rezende. Alfredo Ferreira Lage, suas coleções e a constituição do Museu Mariano Procópio. Juiz de Fora, 2008 Dissertação - UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA.

PLONCZYNSKI, Nancy Côrrea. Patrimônio e preservação: a ótica do colecionador Alfredo Ferreira Lage e os desafios contemporâneos. Juiz de Fora, 2005.

POMIAN, K. Coleção. In: GIL, F. Memória-História. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984. p. 51- 86.

PORTELA, Andrea Lomeu. Trajetórias sociais das roupas do Museu Mariano Procópio: tramas e afetos. Juiz de Fora, 2017 Tese - UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA.

POULOT, Dominique. Museu e museologia. Autêntica, 2013.

PRADO, Raquel. Museu Mariano Procópio. Jornal do Brasil 12-2-1940

PROCÓPIO, Rita de Cássia. O Arquivo Histórico do Museu Mariano Procópio: de Carlos V a Arthur Arcuri - cinco séculos de história. Juiz de Fora, 2002.

Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, nº 1, 1937, p.165

RIBEIRO, Leila Beatriz. Mais do que posso contar: Coleções, imagens e narrativas. Rio de Janeiro: UNIRIO/PPGMS, 2006. Projeto de pesquisa

RICOUER, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

RIVIÈRE, Georges Henri. Seminario regional de la Unesco sobre la función educativa de los museos. UNESCO; ICOM, 1958. 67p.

RÚSSIO, Waldisa. Cultura, patrimônio e preservação (Texto III). Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 59-78.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. A escrita do passado em museus históricos. Rio de Janeiro: Garamont/ MinC/ DEMU, 2006. 142p.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. As barbas do imperador. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Seminário Regional da Unesco sobre a função educativa dos museus. Rio de Janeiro, 1958, p. 15.

SENA, Tatiana da Costa. Relíquias da nação: a proteção de coleções e acervos no patrimônio (1937-1979). 2011. Tese de Doutorado.

SIQUEIRA, Graciele Karine. Curso de Museus - MHN, 1932-1978. O perfil Acadêmico-profissional, 2009. 178p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO e do Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST, Rio de Janeiro, 2009.

SOARES, Bruno Brulon; CARVALHO, Luciana Menezes de; CRUZ, Henrique de Vasconcelos. O nascimento da Museologia: confluências e tendências do campo museológico no Brasil. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano. 90 anos do Museu Histórico Nacional em debate (1922-2012). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2014. p.244-262.

STRANSKY, Zbynek Z.. Questions are gates leading to the truth – interdisciplinarity in museology. Museological working papers, ICOFOM Study Series, 2b, p.19-21, Estocolmo, 1981.\_\_\_\_\_. The theory of systems and museology: interdisciplinarity in museology. Museological working papers. ICOFOM Study Series, 2a, p.70-73, Estocolmo, 1981.

SUANO, Marlene. O que é museu. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. (Coleção Primeiros Passos, Vol. 182).

VALE, Vanda Arantes. Pintura Brasileira no século XIX: Museu Mariano Procópio. Dissertação (Mestrado em História e Crítica da Arte). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

VAN MENSCH, Peter. Towards a methodology of museology. University of Zagreb: PhD thesis, 1992.

VAN MENSCH, Peter. O objeto de estudo da museologia. Uni-Rio; UGF, 1994.

VARINE, Hugues de. A nova museologia: ficção ou realidade. MUSEOLOGIA Social. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura, 2000.

VENANCIO FILHO, Francisco. A educação e seu aparelhamento moderno. Série 3, v.38. São Paulo, Rio, Recife, Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1941. 222p. [Coleção Biblioteca Pedagógica Brasileira].

WILLIAMS, Daryle. Sobre patronos, heróis e visitantes. O Museu Histórico Nacional, 1930-1960. Anais do Museu Histórico Nacional, v.29, p. 141-186, 1997.