

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

Isabella Mendes Freitas

A cidade colecionada:

a fabricação do patrimônio no “museu de sítio” de Congonhas (MG)

Juiz de Fora

2024

Isabella Mendes Freitas

A cidade colecionada:

a fabricação do patrimônio no “museu de sítio” de Congonhas (MG)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial a obtenção do grau de Doutora em Ciências Sociais.

Orientador: Luzimar Paulo Pereira

Juiz de Fora
2024

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

Freitas, Isabella Mendes .

A cidade colecionada : a fabricação do patrimônio no “museu de sítio” de Congonhas (MG) / Isabella Mendes Freitas. -- 2024.
296 p. : il.

Orientador: Luzimar Paulo Pereira

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2024.

1. Museu de Congonhas. 2. Museu de sítio. 3. Patrimônio. 4. Simbolização. 5. Coleção. I. Pereira, Luzimar Paulo, orient. II. Título.

A cidade colecionada:
a fabricação do patrimônio no “museu de sítio” de Congonhas (MG)

Tese apresentada ao Programa de Pós- graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial a obtenção do grau de Doutora em Ciências Sociais.

Aprovada em 18 de setembro de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luzimar Paulo Pereira - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Edilson Sandro Pereira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Elizabeth de Paula Pissolato
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Lilian Alves Gomes
Universidade Cândido Mendes

Prof. Dr. Marcos Olender
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Carmen Silvia Andriolli (Suplente)
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Cristina Dias da Silva (Suplente)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Para vó Ester e seu legado.

Para Renata, por me ensinar sobre a vida.

Para Aurora, meu sol.

Agradecimentos

Agradeço aos amigos e amigas de Congonhas, os da infância e os de agora, que doaram tempo, impressões, memórias e objetos para tornar essa tese possível e, ao mesmo tempo, tornar palpável e presente as suas memórias e os seus fazeres cotidianos. À Natália, Juliana, Carol, Nayara, Ana e ao Pablo, Paulinho, Matheus, Igor e todos os educadores e educadoras do Museu de Congonhas, obrigada. E agradeço aos interlocutores “de fora”, que passaram por Congonhas e de lá levaram causas e experiências que tive o privilégio de conhecer.

Ao meu orientador, Luzimar Paulo Pereira, querido Mazinho, que acolheu “de pronto” a orientação desse trabalho, dando a ele a viabilidade e densidade necessárias para a tese. Obrigada pelo encontro e pelo respeito.

Aos membros da banca, Edilson, Beth, Lilian e Olender, pela disposição de leitura do texto e do diálogo de ideias, colegas que contribuíram com este trabalho em diferentes momentos da caminhada.

Ao meu companheiro Júlio, difícil achar palavras para enumerar os motivos da gratidão. Paciente ouvinte das ideias mirabolantes, das impressões emocionadas, das teorias em elaboração, dos medos e angústias. Companheiro no campo, em casa e na vida. Obrigada, meu amor. À Aurora, minha pequena, pela paciência e incentivo.

À Núbia, pela rede de apoio nos momentos cruciais. À Bebel e Lud, por acompanharem minha trajetória me oferecendo sempre apoio, torcida e café. Ao Guilherme, pela casa e pela escuta.

Aos companheiros do grupo de pesquisa “MARES: Materialidade, Arte, Religião, Espaço Público (PPGAS/UFRGS)”, pela acolhida de minha pesquisa e pela possibilidade criativa de ir além dela.

À diretoria da Associação dos Professores de Ensino Superior de Juiz de Fora (APES-Ssind), em especial às diretoras Joana Machado e Marina Barbosa e aos diretores Leonardo Andrada e Augusto Cerqueira, por garantirem o direito da licença para estudo aos trabalhadores e trabalhadoras da entidade. Foi a compreensão da importância de tal direito, vigente nas gestões dos diretores mencionados, que tornou possível algumas das minhas viagens à campo, apresentações de parte da pesquisa em congressos da área e a própria escrita da tese. Aos colegas de trabalho, especialmente ao Daniel Goulart, agradeço o

companheirismo.

À minha grande família, por acreditar em mim e possibilitar meus voos, em especial à minha mãe, Dadá, meus irmãos Juliana e Eduardo e meus tios e tias, Márcia, Lilinha e Tibau. Obrigada.

Cidades são passagens sinuosas
de esconde-esconde
em que as casas aparecem-desaparecem
quando bem entendem

(Carlos Drummond de Andrade, 2018, p.42)

RESUMO

O trabalho parte da análise da expografia de longa duração do “Museu de Congonhas”, localizado na cidade de Congonhas (MG), para discutir diferentes processos de simbolização relacionados à biografia do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, monumento católico que se constitui como principal “acervo operacional” do museu. O “Museu de Congonhas” se apresenta como um *museu de sítio*, e pela especificidade do termo, exploro a construção dessa concepção e suas consequências para o caso de Congonhas a partir de: pesquisa de campo realizada na cidade de Congonhas, em especial durante suas principais festas religiosas (Semana Santa e Jubileu); visitas formais e informais ao Museu; pesquisa de arquivo e acesso a relatos e documentos oficiais sobre a implementação da instituição; recursos utilizados na expografia de longa duração; observação participante realizada em encontros de formação do grupo de mediadores do Setor Educativo da instituição; entrevistas e conversas com os e as profissionais que lá atuam ou atuaram. A partir desses materiais, construo um texto guiado por uma visita ao “Museu de Congonhas”, partindo de sua localização geográfica e seu projeto arquitetônico no lado externo e seguindo pelo interior da edificação, por cada sala e seu respectivo eixo temático da exposição. Tomando o “Museu de Congonhas” como uma forma de colecionar a cidade patrimonializada, e tomando, por sua vez, a própria cidade patrimonializada como uma coleção, realizo, durante o texto, esse movimento duplo, de olhar a cidade por meio do Museu, e compreender a narrativa contada pela instituição como um reflexo dos debates, conflitos, tensões e dilemas da cidade. A partir dessas singularidades – do “Museu de Congonhas” como *museu de sítio* e da cidade de Congonhas como cidade patrimonializada – realizo o debate sobre a fabricação cotidiana do patrimônio e suas diversas formas de representação, em especial, o “coleccionamento”, a “artificalização”, a “hibridação”, a “tradução”.

Palavras-chave:

1. Museu de Congonhas. 2. Museu de sítio. 3. Patrimônio. 4. Simbolização. 5. Coleção

ABSTRACT

This study is based on an analysis of the permanent expography of the "Museu de Congonhas", located in the city of Congonhas (MG), to discuss different processes of symbolization related to the biography of the Sanctuary of Bom Jesus de Matosinhos, a Catholic monument which is the museum's main "operational collection". The "Museu de Congonhas" presents itself as a site museum, and because of the specificity of the term, I explore the construction of this concept and its consequences for the case of Congonhas based on: field research carried out in the city of Congonhas, especially during its main religious festivals (Holy Week and the Jubilee); formal and informal visits to the Museum; archive research and access to official narratives and documents on the implementation of the institution; resources used in the permanent expography; participant observation carried out at training meetings for the group of mediators from the institution's Educational Sector; interviews and conversations with the professionals who work or have worked there. Based on these materials, I construct a text guided by a visit to the "Museu de Congonhas", starting from its geographical location and its architectural project on the outside and continuing inside the building, through each room and its respective thematic axis of the exhibition. Taking the "Museu de Congonhas" as a way of collecting the patrimonialized city, and, in turn, taking the patrimonialized city itself as a collection, I carry out this double movement throughout the text, looking at the city through the Museum, and understanding the narrative told by the institution as a reflection of the city's debates, conflicts, tensions and dilemmas. Based on these singularities - the "Museu de Congonhas" as a site museum and the city of Congonhas as a patrimonialized city - I debate the everyday fabrication of heritage and its various forms of representation, especially "collecting", "artification", "hybridization" and "translation".

Key-words:

1. Congonhas Museum. 2. Site museum. 3. Patrimony. 4. Symbolization. 5. Collection.

Sumário

Introdução	13
1 – Congonhas: cidade natal e campo da pesquisa	13
Congonhas como coleção	14
Percurso	20
Caminhadas e imagens.....	23
Capítulo 1 - Percurso, arquitetura e espaço	26
Antecedentes	33
Modulações.....	39
Museu de sítio	42
Ocupação.....	53
A nova musealização	57
Capítulo 2 – Devoção e paisagem	61
Romarias.....	61
O santuário como ex-voto.....	68
Devoção, imagem e monumento.....	80
A construção do Santuário	89
Paisagem	93
Capítulo 3 – O Santuário como obra de arte	100
Arte e ofício: técnica e trabalho	107
O Museu como mediação do cuidado	127
Capítulo 4 –Ex-votos e santos de casa: colagens e coleções	140
Ex-votos: milagres e obras de arte.....	140
Sala dos Milagres.....	147
A Sala de Museu	159
Capítulo 5 - Galeria das Réplicas	175
O criador.....	175
As criaturas.....	181
Limpezas.....	186
Réplicas	191
Pedras e Pixels: cópias no Museu	197
O Futuro das Cópias	206
Capítulo 6 – A Reconquista de Congonhas	212
Narrativas de viajantes.....	214
Olhares da terra	219

Virada modernista.....	222
A virada modernista	227
Desdobramentos.....	232
Saturação da Imagem.....	240
Capítulo 7 – Espaços subterrâneos	243
Escritórios: política e gestão	244
Biblioteca: formação e educação patrimonial	250
Quarentenas: acervo e descarte	265
Conclusão.....	283
Referências Bibliográficas	287

Introdução

1 – Congonhas: cidade natal e campo da pesquisa

Durante alguns anos de estudo, dediquei algum tempo de leitura e reflexão a respeito do que autores clássicos das ciências sociais brasileiras haviam escrito sobre as cidades coloniais do Brasil. Naquele momento, me deparei com análises sobre as diferentes maneiras de acomodar em determinadas paisagens, sociedades e culturas, os diversos elementos materiais produzidos e/ou criados nos encontros entre povos diversos. Ainda que aqueles textos tratassem dos grandes centros urbanos do Brasil colonial e imperial, ler as descrições de autores como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda – sobre as ruas estreitas de cidades-labirinto; sobre a arquitetura e materiais de construção das casas brasileiras; sobre os telhados coloniais construídos sobre as eiras e beiras; sobre os olhares por detrás das janelas em gelosia de madeira; sobre as aproximações e empréstimos entre a arquitetura religiosa e a civil; e sobre as implicações recíprocas dessa materialidade nos usos, costumes e vida do povo – fez com que minha atenção se voltasse em direção a um objeto de pesquisa mais vivo, atual e conhecido do que aqueles descritos e estudados a partir de relatos de viajantes, documentos históricos e anúncios de jornal. Reconheci, naquelas formulações, minha cidade natal, e percebi, assim, a possibilidade de investigar, no presente, aquelas acomodações de diferentes ordens – temporais, materiais e narrativas – em uma cidade nascida no período colonial, no interior de Minas Gerais, que eu conhecia muito bem, mas que tinha a sensação de que mal a conhecia, por não ter, tal como supostamente se esperaria de uma cientista social, as respostas para perguntas fundamentais sobre a formação, configurações e transformações daquela cidade.

Aos poucos, percebi a impossível, inviável ou simplesmente desnecessária tarefa de se pensar uma cidade em sua totalidade. A cidade de Congonhas, cujo contexto de formação está ligado à corrida do ouro em Minas Gerais no fim do século XVII e início do XVIII, aparecia, cada vez mais, como uma metáfora da coleção. Assim como o ato de pesquisá-la. Isso significou, para mim, que haveria muitas maneiras de se construir um pensamento e uma investigação sobre a cidade, pois há muitas maneiras desta cidade existir material, mental e discursivamente. Assim como numa coleção, o processo – aleatório e deslocado de seu contexto de origem – de escolha e organização do que, na cidade, será exposto, preservado,

alterado ou esquecido, modifica profundamente a cidade da qual estamos falando. Como a cidade de Congonhas teve, em determinada etapa de sua biografia, o reconhecimento de *cidade histórica*¹, como são nomeadas certas cidades com parte de seu núcleo urbanístico institucionalmente reconhecido e protegido por políticas específicas, viver nela ou mesmo contar sobre ela sempre irá passar, em algum momento, por um processo de “colecionamento” e em alguns casos, por consequência, de “musealização” e “artificalização” – categorias teóricas profícuas quando observadas à luz de suas fabricações cotidianas. Essas podem ser consideradas três palavras-chave que sintetizam a presente pesquisa e que, apesar de não aparecerem no discurso nativo, parecem traduzir, antropologicamente, vivências e sentimentos expressos de tantas outras maneiras.

Congonhas como coleção

Se pensarmos no colecionamento como uma categoria de pensamento (GONÇALVES, 2007, p.24), e considerando como pressupostos do ato de colecionar situações sociais, relações de circulação e sistemas de classificação, a cidade pode, assim, ser entendida sob a perspectiva de uma coleção, de um fazer e desfazer-se de histórias, memórias e objetos.

O conceito de coleção, como define Krzysztof Pomian (1984, p.53), pressupõe a reunião de um “conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas”; e que são reunidos com a finalidade de serem expostos ao olhar. O valor dos objetos colecionados advém, segundo esse autor, da capacidade que o conjunto tem de mediar o visível e o invisível. O visível, manifesto na coleção, pode remeter a diferentes ordens do invisível: um tempo (o passado, o transitório, a eternidade), o mundo dos mortos, o sagrado, acontecimentos históricos, uma tradição, a natureza inteira (que pode ser representada, por exemplo, por uma pedra).

É essa qualidade que une os mais diversos tipos de coleções, em sociedades localizadas em tempos e espaços distintos, e reunidas com diferentes finalidades – para serem consumidas, distribuídas, trocadas ou armazenadas. Nesse sentido, James Clifford (1994) argumenta que, ainda que o ato de colecionar possa ser compreendido como universal, a finalidade da acumulação de objetos – e sua relação com a expansão de um eu – não o é:

¹ As palavras e expressões nativas, colhidas durante o trabalho de campo nos documentos textuais analisados e nas situações de conversas e entrevistas, serão registradas em itálico.

É provável que um certo “ajuntamento” em torno do eu e do grupo – a reunião de um “mundo” material, a demarcação de um domínio subjetivo que não seja o “outro” – seja universal. 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, experiência), por certo não é universal. A acumulação individualista dos “grandes homens” melanésios não possessiva no sentido de MacPherson, pois na Melanésia acumula-se não para manter os objetos como bens privados mas para dá-los, para redistribuir. 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)

O gesto do colecionamento direcionado à acumulação (ao invés da redistribuição) e à preservação (em oposição à decadência), associado por James Clifford ao modo propriamente Ocidental de juntar, possuir e classificar as coisas, permite associar o próprio conceito de Cultura ao colecionamento. Uma noção de Cultura² compreendida como um todo completo, que designa algo real e coerente, e que corresponde à visão de uma vida coletiva vista como “inteira ao invés de disputada, rasgada, intertextual ou sincrética” (CLIFFORD, 1994, p.80). As Culturas são, nas palavras do autor, coleções etnográficas, e a etnografia seria uma forma de colecionar culturas:

Ver a etnografia como uma forma de colecionar cultura (mas não, evidentemente, a única maneira de fazê-lo) realça os modos como os diversos fatos e experiências são selecionados, reunidos, retirados de suas ocorrências originais, e como eles recebem um valor duradouro num novo arranjo. [...] A coleção contém o que “merece” ser guardado, lembrado e entesourado. Os artefatos e costumes são protegidos do tempo. Tipicamente, os colecionadores da cultura antropológica reuniram o que parece “tradicional” – o que por definição se opõe à modernidade. De uma realidade histórica complexa [...], eles selecionam aquilo que dá forma, estrutura e continuidade a um mundo. O que é híbrido ou “histórico” num sentido emergente foi coletado de forma menos comum e apresentado como um sistema de autenticidade. (CLIFFORD, 1994, p.79)

A proximidade entre a noção de Cultura do conceito de colecionamento Ocidental, implicando em um conjunto íntegro reunido por meio da acumulação e preservação de seus elementos, corresponde ao que Roy Wagner (2017) compreende como o sentido “marcado” de cultura. O cerne desse sentido “convencional” descrito pelo autor está nas “conquistas,

² O registro com letra maiúscula serve à James Clifford como uma diferenciação no desenvolvimento do termo. A noção de Cultura, com maiúscula e no singular, enfatiza as expectativas de totalidade, continuidade e essência” que envolvem o termo construído fortemente nos contextos ocidentais do século XIX e relacionado ao elo entre arte e cultura. A cultura com c minúsculo, por sua vez, corresponderia à versão antropológica do termo que emerge no século XX, uma definição plural e com possibilidade um s no final, que poderia se estender a povos não ocidentais e poderia ser menos elitista e eurocêntrica. (cf. CLIFFORD, 1994, pp.81-82).

invenções e descobertas” de nossa ciência, arte e tecnologia. “Essas conquistas são preservadas (em instituições), ensinadas (em outras instituições) e ampliadas (em instituições de pesquisa) mediante um processo cumulativo de refinamentos” (WAGNER, 2017, p.51). Assim,

Na medida em que produzimos “coisas”, nossa preocupação é com a preservação de coisas, produtos, e com as técnicas de sua produção. Nossa Cultura é uma soma dessas coisas: conservamos as ideias, as citações, as memórias, as criações, e deixamos passar as pessoas. Nossos sótãos, porões, baús, álbuns e museus estão repletos desse tipo de Cultura. (WAGNER, 2017, p.56)

Durante os anos de minha vivência em Congonhas, especialmente antes da presente pesquisa, coletei em minha memória casos recorrentes relacionados ao conflito entre moradores da cidade e órgãos do patrimônio, que estariam pautados nessa querela entre conservar e modificar, entre preservar e ruir, lembrar e esquecer. Por ter morado a maior parte do tempo em uma área próxima ao núcleo histórico tombado, mas em uma região considerada *descaracterizada* do ponto de vista do discurso técnico, ouvia minhas tias ou outros conhecidos mencionarem desafios encontrados em reformar suas casas ou alterar fachadas por alguma necessidade. Em um desses casos, que me foi relatado por um primo, um famoso arquiteto da cidade teria se mudado para uma casa cuja construção data do período colonial, e nela desejava fazer certas reformas necessárias ao seu uso. O arquiteto, que chamarei aqui de Daniel³, estaria, porém, bastante empenhado em realizá-la de uma forma “autenticamente” colonial. Nesta empreitada, que Daniel considerava que seria consensualmente aprovada pelos órgãos de proteção e facilmente realizável por ele, dado o conhecimento técnico acumulado por sua formação, os recorrentes embates com funcionários do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) eram narrados como despropositais, frutos de incompreensão e como causadores de atrasos na realização de sua obra. Obra que, segundo meu primo Rafael me narrava, parecia mesmo estar próxima de uma “obra de arte”, tamanho era o esforço de estudo e detalhamento empreendido pelo arquiteto para acertar na escolha dos materiais e das medidas da construção em busca daquela autenticidade. Anos mais tarde, durante a pesquisa de campo, pude presenciar uma rápida discussão de Daniel com uma

³ Informantes ouvidos ou mencionados durante a tese serão apresentados sob pseudônimos e sem sobrenome, em razão das relações políticas envolvidas em seus papéis e posicionamentos. A exceção, porém, estará nos casos de pessoas que ocupam ou ocuparam funções públicas, em especial de gestão administrativa das instituições abordadas, que serão citados por seus próprios nomes e sobrenomes.

funcionária do IPHAN, no escritório regional da instituição em Congonhas, e a conversa girava em torno de uma tonalidade de cinza para a pintura das grades externas da casa – conversa que, até o momento que presenciei, não teve consenso.

Trago essa breve história para introduzir o tema da vida em uma cidade-patrimônio. Embates como esses são comumente experienciados, e um vocabulário próprio ao universo do patrimônio – no sentido de prática ou “performance”, como desenvolve Laurajane Smith (2021) – é cotidianamente mobilizado por moradores em diversos contextos: da habitação, da religião, da arte, da política municipal. Os objetos escolhidos para permanecerem expostos ao olhar conduzem a representações das diversas ordens de invisíveis escolhidos para simbolizarem a cidade: seu passado colonial, uma determinada tradição católica, uma estética barroca, um modo de conservar. Parece, assim, que viver em uma cidade-patrimônio – ou uma cidade patrimonializada – é como estar, em algum momento, vivendo em uma sala de museu, mas em uma na qual as regras de organização, disposição, cuidado, permanência e transformação não estão estabilizadas, e sim em constante processo de construção e negociação. A sala de museu, assim, não é somente o lugar da chamada cultura “sala de ópera”, mas sim “o ponto de transição ou articulação lógico entre os dois principais sentidos de “cultura” (WAGNER, 2017, p.58) – o sentido “marcado” e o “não marcado”, ou o “convencional” e o “diferenciante”. Os museus, segundo Roy Wagner, “metaforizam espécies e dados etnográficos, analisando-os e preservando-os, e os tornam necessários ao refinamento, ainda que pertençam a uma outra cultura”. Seus objetos colecionados “são “cultura” em dois sentidos: são simultaneamente produtos de seus criadores e produtos da antropologia que é “cultural” no sentido restrito. (WAGNER, 2017, p.58)

O paralelo da cidade-coleção foi se tornando evidente para mim a partir do momento em que minha investigação passou a privilegiar o processo de implementação e a existência, no presente, do “Museu de Congonhas”. Essa instituição, inaugurada em dezembro de 2015, tem como tema central de sua atuação e expografia o Santuário do Bom Jesus de Matosinhos localizado na cidade, tombado nos primeiros anos de existência do então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1939, e reconhecido como patrimônio mundial da humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), em 1985. Conhecer uma parte do “Museu de Congonhas” a partir das suas histórias e controvérsias, as registradas em livros e as coletadas em campo, me forneceu ferramentas mentais para elaborar, compreender e narrar os processos de valorização, interpretação e representação envolvidos na vivência de determinados elementos

da história e da vida da cidade, processos que são sempre atualizados, ainda que sejam, paradoxalmente, remetidos recorrentemente a uma ideia de *tradição*. Os modos ditos tradicionais de se viver e agir como um congonhense, ou em uma cidade histórica mineira, são evocados e institucionalizados para delinear as ações de preservação – as quais sempre implicarão, também, em esquecimentos.

Percebendo as profícuas possibilidades de pensar nessa metáfora Museu/Cidade, a construção da tese aqui apresentada se dá, também, como uma metáfora Texto/Visita-ao-Museu. Assim como objetos e temas guardam e provocam possibilidades diferentes de categorização, coleção e exibição, assim também ocorre com o processo de escrita, que irá organizar e materializar os anos de pesquisa durante o Doutorado, incorporando, ainda, as memórias e experiências anteriores a ele. Uma forma de organização e objetivação que corresponde à já mencionada sugestão de James Clifford de perceber a etnografia como uma forma de colecionar cultura.

Nasci em Congonhas e por lá vivi até os 18 anos de idade, tendo voltado a morar lá anos mais tarde por períodos mais curtos, mas sempre mantendo os vínculos e a presença na cidade, onde está a maior parte da minha rede familiar. Em 2019, iniciei a pesquisa de campo institucionalmente vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, e minha primeira visita com este intuito foi à obra de restauração da “Basílica do Senhor Bom Jesus de Matosinhos”⁴, que estava em fase de finalização, ainda que tomada por andaimes na sua parte interna. Nesta ocasião, fui recebida pela responsável por todo o processo de restauro, Rosângela Costa, sócia-fundadora da empresa “Oficina de Restauro”, que realizou comigo uma visita por cada canto da obra, demonstrando uma disposição em comunicar, com quem quer que fosse, o que ela estava fazendo na cidade. Desde então, fui me dedicando a olhar para diferentes suportes, a lidar com diferentes instâncias, e a dialogar com diferentes agentes, em conversas espontâneas e entrevistas realizadas presencialmente e por meio remoto. Ainda com o olhar voltado para as restaurações de igrejas em Congonhas, realizei pesquisas nos arquivos da Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em Minas Gerais e no Escritório Técnico do IPHAN em Congonhas – este último localizado, desde a abertura do “Museu de Congonhas”, em uma pequena sala no subsolo dessa instituição. A ida ao escritório técnico foi a primeira vez que eu pude acessar essa parte do prédio do Museu, que

⁴ Os nomes de lugares e instituições são destacados por aspas.

não fica disponível ao público geral. Simultaneamente às visitas aos arquivos, eu frequentava, todo o ano, as duas principais festas que movem o calendário da cidade: a Semana Santa e o Jubileu, realizado no mês de setembro e consagrado à devoção do Senhor do Bom Jesus de Matosinhos.

Como o “Museu de Congonhas” está localizado a poucos metros do Santuário, ele também se tornou um lugar de visitas frequentes e, nele, entrei de diferentes maneiras, primeiramente apenas como visitante da expografia; e, em momentos posteriores, me apresentei como pesquisadora, quando passei a criar vínculos com o corpo de funcionários e, a partir daí: acompanhar processos de formação da equipe de educadores; entrevistar parte de sua equipe; acompanhar entrevistas realizadas por membros da equipe com os romeiros (peregrinos que vão à Congonhas na época do Jubileu); participar dos simpósios anuais realizados pelo Museu; além de visitar esporadicamente a instituição, em diversos contextos de seu funcionamento. As distintas vozes que emergiram dessas situações de contato correspondem, assim, às múltiplas camadas de abordagem e de objetificação da experiência sobre os objetos estudados. Camadas que se distinguem no tempo, no espaço, nas fontes e seus enunciados – religiosos, artísticos, políticos. Camadas que se conjugam para tratar de um mesmo objeto: o Museu, em sua relação com o Santuário e suas práticas, em conexão com a história e a representação da cidade, incluindo o presente dela.

Para organizar a multiplicidade de encontros e dados deste campo composto por camadas variadas, optei por uma organização espacial da escrita, conduzida pelo caminho percorrido em uma visita ao “Museu de Congonhas”. Uma visita que começa pelo lado de fora, ou seja, pelo trajeto, localização e arquitetura da instituição, considerando ainda as disputas envolvidas nessa materialização. E que segue pelo percurso do lado de dentro, passando por um roteiro de corredores e salas que foram criadas para compor um argumento sobre o sítio histórico de referência. Assim, a partir desse percurso pré-determinado pelo Museu, de cada eixo e recurso de sua expografia e dos seus espaços arquitetônicos, apresento e discuto os dados levantados durante o processo de pesquisa – incluindo as experiências pessoais de vivência e memória anteriores ao campo, e as criadas e coletadas ao longo do desenvolvimento da tese. Esta visita única ao Museu aqui ficcionalmente reconstituída converge muitas temporalidades e é espelhada no processo de escrita, trazendo assim o olhar visitante, inevitavelmente informado por toda a experiência pregressa e presente, carregando, em uma única experiência de visita, todas as demais visitas feitas, a vivência e o caminhar na cidade, as histórias e memórias narradas e vividas. Por sua vez, cada objeto apresentado ou

representado no “Museu de Congonhas” também cristaliza, na sua presença exposta ao olhar, muitas temporalidades: o da sua fabricação, o da sua reprodução, da sua interpretação, da sua restauração, da sua atribuição (ou destituição) de valor. O sentido desse caminho é, assim, reunir em cada passo do percurso: o meu olhar, a perspectiva dos informantes e a apresentação que os recursos expográficos (textos, vídeos, arquivos, telas, mapas, maquetes, desenhos, quadros, estatuetas, etc.) fazem de um mesmo objeto, tema ou espaço.

Percurso

No *Capítulo 1 – Percurso, arquitetura e espaço*, o “Museu de Congonhas” será situado do ponto de vista espacial e dos contextos locais, nacionais e globais de produção de um equipamento museal. Aqui, será apresentado: o lugar que o Museu ocupa dentro de um circuito específico da cidade; os caminhos que possibilitaram sua edificação neste espaço e com determinada forma arquitetônica; e as definições políticas e conceituais sobre a constituição do seu conteúdo. Associada à forma, também será trazida aqui a discussão sobre o seu público e o uso do espaço. Nessa etapa do texto, também apresento como se deu a concepção do “Museu de Congonhas” enquanto um tipo específico de instituição, um *museu de sítio*, o primeiro do Brasil segundo a narrativa dos seus idealizadores. Segundo a definição do Conselho Internacional de Museus (ICOM) da Unesco, um *museu de sítio* é “um museu projetado para salvaguardar bens naturais ou culturais, móveis e imóveis, *in situ*, ou seja, mantidos no lugar onde eles foram criados ou descobertos” (ICOM, 1982).

Nos capítulos seguintes, o percurso volta-se para os aspectos internos ao prédio, seguindo o caminho indicado pela própria organização expográfica da instituição. Cada capítulo, portanto, corresponde a uma sala e/ou eixo da exposição de longa duração do “Museu de Congonhas”, no intuito de abordar, por meio dos seus recursos expográficos, a cidade-patrimônio colecionada. Além da minha própria experiência de visita, também tomo aqui como documento base o “*Texto Expográfico*” que acompanha o roteiro da expografia e que se encontra disponibilizado como recurso textual nas paredes do Museu em forma de plotagem. Tendo como inspiração metodológica a *rede* de Bruno Latour (1994), os objetos expostos ao olhar nas salas do Museu serão tomados como pontos de partida para seguir a rede de agentes – humanos e não humanos – envolvidos na fabricação física ou narrativa das coisas.

Seguindo a caminhada pelo “Museu de Congonhas”, o *Capítulo 2 – Devoção e*

Paisagem é voltado para o primeiro eixo do roteiro expográfico: a apresentação do “Santuário do Bom Jesus de Matosinhos” como um *ex-voto*. Este é o tema de abertura do “Museu de Congonhas”, e localiza a construção do Santuário do ponto de vista religioso, conectando-a aos fenômenos globais de peregrinação, às manifestações europeias de devoção e ao modo popular e local de sua realização. O eixo também aborda os aspectos construtivos do monumento, e como em diversos momentos da tese, essa narrativa será apresentada a partir de diferentes tipos de informantes (técnicos e devotos, por exemplo), com suas respectivas formas de representação sobre o Santuário – ou melhor dizendo, de “simbolização”, nos termos de Roy Wagner. Também está pontuada aqui a relação do Santuário com a paisagem tal como apresentada pelo Museu, com um recorte bastante específico sobre a cidade de Congonhas, sua história, sua distribuição espacial, sua identidade e vocação. Esse capítulo, assim como o seguinte, servirá também para apresentar a cidade de Congonhas e seu Santuário como contextos da pesquisa – mas optei pela apresentação desse lócus tendo como ponto de vista e recursos o próprio Museu.

O *Capítulo 3 – O Santuário como obra de arte* acentua a mudança de abordagem sobre um mesmo objeto, pois a mesma coleção de objetos (igreja, adro e jardim) apresentada em seus aspectos religiosos é tomada, agora, como arte. Serão abordados os recursos e argumentos apresentados pelo “Museu de Congonhas” a respeito dos estilos artísticos empregados e dos artistas envolvidos na construção do monumento, bem como dos processos e técnicas ali implementados. Neste ponto, vai se tornando evidente a configuração de uma outra “rede” de agentes envolvendo novos produtores de legitimidade – como os técnicos, estudiosos, especialistas em artes, e métodos de pesquisa – que definirão parâmetros do que é ou não arte e produzirão formas autorizadas de interação com as mesmas, o que produz, conseqüentemente, interdições.

O *Capítulo 4 - Ex-votos e santos de casa: colagens e coleções* apresenta a discussão sobre os *ex-votos* a partir da sala do “Museu de Congonhas” dedicada à coleção de Márcia de Moura Castro. Os *ex-votos*, objetos que materializam os milagres do Bom Jesus, estão na origem da do Santuário de Congonhas. Por algum tempo destruídos ou abandonados nos fundos de sacristias, os passaram a ser considerados, desde a década de 1980, importantes “bens culturais” e documentos históricos, ganhando relevância na preservação das comunidades e nos estudos sobre as sociedades que os produziram. A partir daí, os objetos votivos passaram por novas formas de organização, disponibilização e exibição, tomados como uma “coleção”. São essas novas formas, em seus respectivos contextos, que serão

analisados nesse capítulo. O primeiro processo a ser analisado é o da aquisição das 89 tábuas votivas dos séculos XVIII ao XX pelo IPHAN em 1979 para destiná-las à “Sala dos Milagres” do Santuário. O segundo é a aquisição de ex-votos da colecionadora Márcia de Moura Castro em meados de 2011 para destiná-las ao “Museu de Congonhas”. Serão analisadas, nesse capítulo, a semelhança entre esses dois processos de colecionamento, narrados pelos agentes do patrimônio oficial como uma forma de *reconquista* e de *resgate*, compreendidos assim como meios de salvar as coisas e de devolvê-las às comunidades. Mas também serão apontadas as diferenças entre os dois processos, e essa distinção está diretamente relacionada aos locais de destino de cada coleção: a primeira na “Sala dos Milagres”, a segunda no Museu.

O *Capítulo 5 – Galeria das Réplicas*, traz ao debate os objetos que estão na origem do “Museu de Congonhas” enquanto *museu de sítio*: os profetas de Aleijadinho. A referida galeria consiste em uma área do Museu voltada para o debate sobre a preservação do conjunto de estatuárias que adornam o adro da Basílica. A partir de um retrato de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, exposto na entrada dessa galeria, recupero o debate sobre o artista do ponto de vista político, no contexto da apropriação de sua produção enquanto mito nacional, e relaciono essa construção ao tratamento de sua obra em Congonhas enquanto arte. Essa obra de arte, entretanto, tem todos os elementos de sua fabricação iconográfica e estética, e cuja permanência no tempo exigirá formas específicas de *cuidado*. A produção das réplicas aparece como principal solução para esse atravessamento da obra no tempo, e o “Museu de Congonhas” se firma como o mediador dos agentes cuidadores em disputa. A ciência, que já aparecia no discurso especializado da História da Arte nos capítulos anteriores, ganha protagonismo nessa área, por oferecer o conhecimento e a técnica necessários para fazer a arte durar.

O *Capítulo 6 – A Reconquista de Congonhas* apresenta a seção da exposição destinada a construção valorativa do Santuário. A sala em questão é formada basicamente por uma linha do tempo que realça o debate de ideias em torno do monumento, destacando a diferença entre os olhares depreciativos registrados por seus primeiros visitantes ilustres – viajantes europeus e literatos brasileiros – e os olhares de apreciação dos modernistas, que sacralizaram o viés da patrimonialização. Assim como nas salas anteriores, vamos seguir a “rede” a partir dos objetos expográficos, os quais, nesse caso, são constituídos de textos/ideias. Nesse capítulo, irei percorrer o discurso apresentado pela expografia e pela atividade de mediação do “Museu de Congonhas” que insere a própria instituição como consequência daquela virada

interpretativa e como exemplar de ação de preservação institucionalizada a partir dessa mudança. A valorização do Santuário, porém, leva não somente à sua proteção, mas à sua transformação de bem cultural a produto, o que será abordado no encerramento da exposição de longa duração com a apresentação do *souvenir* enquanto exemplar de uma *saturação da imagem*.

O *Capítulo 7 – Espaços subterrâneos*, encerra nosso percurso – de visita e textual – ao alcançar os locais invisíveis do “Museu de Congonhas”, ou seja, fechados à visita pública. As salas reservadas à administração, à formação do setor Educativo e à *quarentena*, como são chamadas no “Museu de Congonhas” a futura reserva técnica e o arquivo, permitem abordar os aspectos políticos que perpassam todo o funcionamento da instituição. Nessa seção, que privilegia a descrição desses espaços e as percepções das pessoas que os ocupam, em especial os membros do setor Educativo do Museu, serão explicitadas as maneiras de se constituir e destituir as coleções que envolvem a rede de museus da cidade e de gerir os espaços institucionalizados que irão recebê-las. Podemos pensar esse capítulo como um contraponto ao Capítulo 1, no sentido de defrontar o que o “Museu de Congonhas” foi pensado para ser e o que ele se tornou.

Caminhadas e imagens

Quando seus informantes misturam organização, hardware, psicologia e política em um mesmo enunciado, não reparta tudo isso por diferentes recipientes; tente, ao contrário, seguir as ligações que eles fazem entre estes elementos, que pareceriam incomensuráveis se você seguisse as categorias acadêmicas usuais do social. (LATOUR, 2006, p.341)

Como na sugestão de Latour, na pesquisa, procurei seguir as trilhas indicadas por cada fonte de pesquisa que abordava o sítio musealizado em questão. A literatura sobre o tema, o trabalho de arquivo, as entrevistas formais, as conversas cotidianas, a presença nas festas religiosas da cidade, as memórias e causos coletados no tempo, foram os principais recursos empregados para lidar com o estudo dos processos de simbolização envolvidos nas fabricações tanto do Santuário (o sítio histórico compreendido como ex-voto, como obra de arte e como objeto científico) quanto do *museu de sítio*. As histórias e interpretações objetivadas nas formas e suportes diversos – na oralidade, nos textos, nos sons e imagens e

movimentos – formam um universo de objetos pesquisados que se apresentam como fios a serem perseguidos na trama enredada.

Considerando a importância da visualidade no jogo existente entre o que é exposto ao olhar e o que permanece no âmbito do invisível, evocado, porém, pelo visível, recorro aqui à potência das imagens, especialmente das fotográficas, em suas diversas funções nas ciências sociais: como fonte de dados, instrumento auxiliar e como um elemento do discurso (GURAN, 2011, p.81).

Durante as diversas situações de pesquisa (nas festas, na visita à obra de restauração da Basílica e nas visitas aos museus da cidade), decidi produzir fotografias, primeiramente, como uma forma de construir instrumentos metodológicos específicos que dessem conta do estudo das materialidades ali observadas, aproveitando-me de um tipo de observação que, como observou Walter Benjamin (1994, p.168) no nascimento da reprodução técnica, torna os objetos fotografados “acessíveis à objetiva – ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação –, mas não acessíveis ao olhar humano”.

Também optei por recorrer à fotografia como uma forma de construir um movimento duplo de aproximação e de distanciamento, uma familiarização que me permitisse acessar espaços e pessoas até então inacessíveis pelo meu lugar ambíguo de pesquisadora e nativa, e que configurasse um movimento de “impregnação” (SARDAN apud GURAN, 2011, p. 83), que me permitisse levantar questões, perceber coisas até então não percebidas por mim apesar dos anos de vivência e convivência na e com a cidade.

A vivência nos dois principais eventos religiosos da cidade, Semana Santa e Jubileu, e na própria circulação dentro do “Museu de Congonhas” implicou também em um caminhar, e esta caminhada acabou tornando-se também, de certa forma, um tipo de ferramenta metodológica particular. Tanto a Semana Santa quanto o Jubileu se caracterizam pelo andar em diferentes momentos e de diferentes maneiras: em procissão, em circulação religiosa e para consumo, em peregrinação. E com as caminhadas, também o repouso: as paradas em cada Estação de uma via sacra, ou em cada barraca do Jubileu; as chegadas e partidas de uma igreja a outra. Além dos momentos rituais, a visita ao Santuário tanto quanto a visita ao Museu pressupõe um percurso orientado, e tanto um quanto o outro local tem marcas objetivas que guiam os passos do visitante. Em todas essas caminhadas, os diversos elementos sensíveis particularizam os momentos rituais (religiosos ou não), e esses diferentes momentos guardam em comum o trajeto e a motivação, e como elemento diferenciador a forma pela qual os espaços característicos do patrimônio são ocupados, paramentados, evidenciados ou ocultados. A caminhada permite uma percepção sensível da vivência da cidade simbolizada, seus ruídos e silêncios em cada situação – ritual,

cotidiana ou musealizada – e a relação com ela enquanto coleção – não como totalidade, mas como um compósito.

Capítulo 1 - Percurso, arquitetura e espaço

A visita ao “Museu de Congonhas”, para diferentes públicos e na maioria das vezes, não começa por ele, o que o torna, de certa forma, uma espécie de coadjuvante em um cenário protagonizado por outras edificações, outros usos e outros interesses. Situado a poucos metros de um santuário com mais de 200 anos de vida, o prédio moderno, de linhas retas e construído em um plano mais abaixo de um conjunto histórico nacional e internacionalmente tombado, o “Museu de Congonhas” pode ser considerado o quinto ponto de um circuito, que tem como os outros quatro os itens a seguir.

Figura 1- Santuário do Bom Jesus de Matosinhos



Fonte: Foto da autora (Congonhas, 2019).

Em geral, a peregrinação – seja ela motivada pela devoção religiosa, seja movida pelo interesse artístico, pois ambas ocorrem nesse mesmo espaço – se inicia pelo jardim do santuário (primeiro ponto): um espaço gramado entrecortado por um caminho de pedras, em ziguezague, que conduz às seis pequenas capelas brancas. De tetos arredondados, estas

apresentam na entrada uma inscrição em latim contendo trechos do Evangelho esculpidos em pedra sabão, compondo a portada. Os portões são de madeira pintados em azul e ficam permanentemente fechados, deixando pequenas frestas para se olhar dentro. Cada capela abriga um conjunto de estátuas em dimensão humana, confeccionadas em madeira (cedro rosa) policromada, totalizando 64 imagens, que encenam os principais acontecimentos da chamada Paixão de Cristo – os Passos. A ordem de visita é de baixo para cima, e representam as seguintes passagens: Ceia, Horto, Prisão, Flagelação, Coroação de Espinhos, Cruz-às-Costas e Crucificação. Sete cenas para seis capelas, pois a terceira capela acumula duas passagens ao mesmo tempo, divididas por uma espécie de corrimão de madeira.

O percurso segue pelas escadarias da Basílica, que são ornamentadas por doze estátuas em pedra sabão, seis de cada lado, também esculpidas em tamanho humano, representativas dos profetas bíblicos (que figuram no Antigo Testamento), constituindo, assim, o segundo ponto do trajeto: escadaria/adro. Não há lado a ser privilegiado para a subida, os profetas estão distribuídos de maneira uniforme em cada lado da escadaria, em posições simétricas e teatralizadas. Cada um deles segura um pergaminho, com suas profecias esculpidas em latim, seguidas de seus nomes: Isaías, Jeremias, Baruc, Ezequiel, Daniel, Oséias, Joel, Amós, Abdias, Jonas, Naum e Habacuque.

O ponto seguinte é a entrada na “Basílica do Bom Jesus de Matosinhos”, em geral pela porta lateral. Nela encontram-se, no altar-mor, duas imagens de madeira representativas do Cristo: a do crucificado e a do sepultado. Também se destacam as pinturas de passagens bíblicas em grandes telas pintadas e nos tetos, representando toda a história da redenção, do pecado de Adão e Eva à glorificação de Cristo ao lado do Pai e do Espírito Santo. Anjos tocheiros e outros santos de devoção estão no altar-mor: Santana e a Virgem Maria, Santa Verônica, São Longuinho, Santo Antônio de Pádua, Santa Luzia. Nos altares laterais estão São Francisco de Paula e Santo Antônio. A igreja é pequena em seu interior, mas ricamente ornamentada.

Figura 2: Altar-mor e altares laterais da Basílica do Senhor Bom Jesus de Matosinhos.



Fonte: Foto da autora (Congonhas, 2023).

Saindo da igreja, pela porta lateral situada à esquerda do altar, encontra-se a “Sala dos Milagres”, um salão onde estão pendurados nas paredes e expostos em uma vitrine uma grande quantidade de objetos votivos, alguns deles acompanhados de pequenos textos que relatam a graça alcançada pelo devoto que o depositou. Ali encontram-se membros e órgãos do corpo humano confeccionados em cera, pinturas em tábuas de madeira e em telas, fotografias, mexas de cabelos, cruces de madeira, cartas, documentos pessoais, entre outros.

É depois desse trajeto que, em geral, o visitante é convidado a caminhar alguns metros até chegar ao “Museu de Congonhas”.

Antes de chegarmos, porém, ao Museu, importante assinalar algumas questões sobre esse percurso. A ordem de visita é, primeiramente, dada pela estrutura do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, que, por meio da distribuição das coisas que o compõem, foi projetado para contar uma história, de baixo para cima, do mundano ao sagrado, do sofrimento à redenção/ressurreição, repetindo modelos pré-existentes. Nas situações de peregrinação religiosa, mais evidenciadas durante a festa do Jubileu do Bom Jesus de Matosinhos, esta ordem se conecta com as etapas necessárias para a realização de um voto, ou

seja, do pedido ou do cumprimento de uma promessa ao Senhor do Bom Jesus, que passa pelo percurso no jardim e adro onde ocorrem as missas campais; segue para a “fila do beijo”, formada do exterior ao interior da igreja para tocar, beijar, ajoelhar-se diante da imagem do Bom Jesus de Matosinhos localizado no sarcófago no altar da Basílica; e segue para o depósito de um objeto que simbolize a graça alcançada ou pedida na Sala dos Milagres. Um exemplo dessa visitação   relatada pelo casal de romeiros vindos da cidade de Igarapé, João Vieira e Maria Ferreira, ambos então com 77 anos, registrada pelos educadores do Museu:

Davi (educador): Quando cães chegam aqui, qual que   a primeira coisa que cães fazem?

Maria Ferreira: Assistir a missa, ir nos p  do Senhor Bom Jesus, passo na Sala dos Milagres, pego naquela outra sala uma Folhinha⁵ e vou visitando...

João Vieira: Aí depois nós vem participar do Museu aqui, toda vez nós vem...

Maria Ferreira: Agora tem o Museu n , que antigamente não tinha. Agora tem, graças a Deus, ficou muito bom.⁶

Chega-se também ao “Museu de Congonhas” a partir de organizadores de excursões, sugestões de guias turísticos locais, ou por meio de visita es mais diretamente planejadas, em geral mediadas pelo poder público, como as agendadas com grupos escolares pela Secretaria Municipal de Educa o, ou demandadas por comitivas oficiais – de grupos políticos, científicos etc. O convite ao Museu também   feito pelos padres, depois das dezenas de Missas que são realizadas cerca de três vezes ao dia durante o Jubileu – e nesse período, a entrada na institui o   gratuita. Há, assim, um esforço em integrar o Museu a este circuito percorrido e atualizado há dezenas de anos, e esta fabrica o, como foi descrito,   agenciada por pessoas e instâncias diversas – políticas, religiosas e artístico-culturais.

Esta produ o se faz necessária por alguns motivos, e um deles está relacionado com a posi o geográfica da institui o. O visitante que chega ao alto do morro onde está situado o Santuário de Congonhas, precisa, em seguida, descer um pouco, para chegar ao Museu. Em

⁵ Folhinha Eclesiástica de Mariana, ou Folhinha de Mariana, calendário contendo informa es sobre o tempo, fases da lua, tabelas do amanhecer e anoitecer, calendário litúrgico com santos do dia e normas can nicas.   vendida na Secretaria do Jubileu, em um prédio situado atrás da Basílica do Bom Jesus, no caminho entre a Sala dos Milagres e a rua do Museu.

⁶ Entrevista gravada pelo setor Educativo do “Museu de Congonhas” em setembro de 2019, em Congonhas. Todas as entrevistas realizadas pelo Educativo do Museu foram cedidas   mim em formato audiovisual; as transcri es foram feitas por mim. Optei em reproduzir, na escrita, as constru es e vocabulários da narrativa oral, sem realizar interven es   maneira de uma corre o ortográfica ou formal. Essa posi o tem como justificativa a compreensão de que, em tais falas, também há processos de simboliza es e tradu es relevantes.

comparação com as construções bicentenárias acima dele, ele fica quase escondido, se olharmos de cima para baixo, o que gera uma anedota contada pelo criador da edificação, o arquiteto Gustavo Penna: “Um fotógrafo chegou lá uma vez e falou: eu fui fotografar o “Museu de Congonhas” e não consegui encontrá-lo” (PENNA, 2021). Segundo o arquiteto, a presença discreta da instituição é proposital.

Gustavo Penna é um arquiteto mineiro, nascido em Belo Horizonte, que se tornou reconhecido e premiado internacionalmente pelo traço autoral de seus projetos e por equilibrar, em seus trabalhos, influências e elementos opostos, como passado e presente, tradição e modernidade, ambiente construído e paisagem. Como exemplo, menciono o trabalho realizado no “Museu de Sant’Ana”, em Tiradentes (MG), que está instalado na antiga Cadeia Pública da cidade. Segundo a descrição do projeto no *site* do escritório Gustavo Penna e Associados,

A arquitetura de ricas proporções e solidamente implantada pousa no solo de Tiradentes e deixa que o prédio histórico permaneça soberano com sua potência referencial e iconográfica. No interior amplo e de iluminação dinâmica e surpreendente se fazem as ligações dos dois tempos: o de agora e o da casa tricentenária através do percurso museológico que concilia ritmos, escalas, técnicas e cores.

É um exemplo de respeito ao passado e inventividade no presente. É um olhar universal de Minas para coisas profundas de Minas, que se instala em Tiradentes, significado da alma profunda das Minas Gerais. (GPA&A, 2018)

O caso do “Museu de Congonhas” foi considerado pelo escritório/autor do projeto um caso que extrapola o diálogo aplicado no museu de Tiradentes. Ao se propor a construção de um “prédio contemporâneo” em meio a um núcleo de edificações do século XVIII, o projeto de Congonhas avança na construção de uma relação entre distintas temporalidades e atitudes:

Apesar de contemporânea, a arquitetura do museu se harmoniza com a linguagem que já está lá há séculos, através de algumas características do projeto: uma implantação neutra, sem competição volumétrica com o conjunto arquitetônico principal; o ‘ritmo’ da construção, com suas aberturas, proporções, alinhamentos e altimetrias em escala similar ao do resto do conjunto; a grande base da edificação em pedra, muito peculiar da época da construção do Santuário, com o uso de pedras da região, que não se sintam ‘estrangeiras’ no contexto; a parte superior mais leve, fluida, as paredes caiadas e pintadas com tinta mineral – a mesma usada na restauração das capelas dos Passos de Cristo e da basílica, aprovada pelo Iphan; a longa e suave curvatura do prédio, que “se derrama na encosta, em um formato côncavo que ecoa a forma oval do local de romaria, logo abaixo, como se as duas se encaixassem”, segundo Gustavo Penna. (GPA&A, 2015)

Figura 3: O “Museu de Congonhas” na paisagem



Fonte: GPA&A (2015).

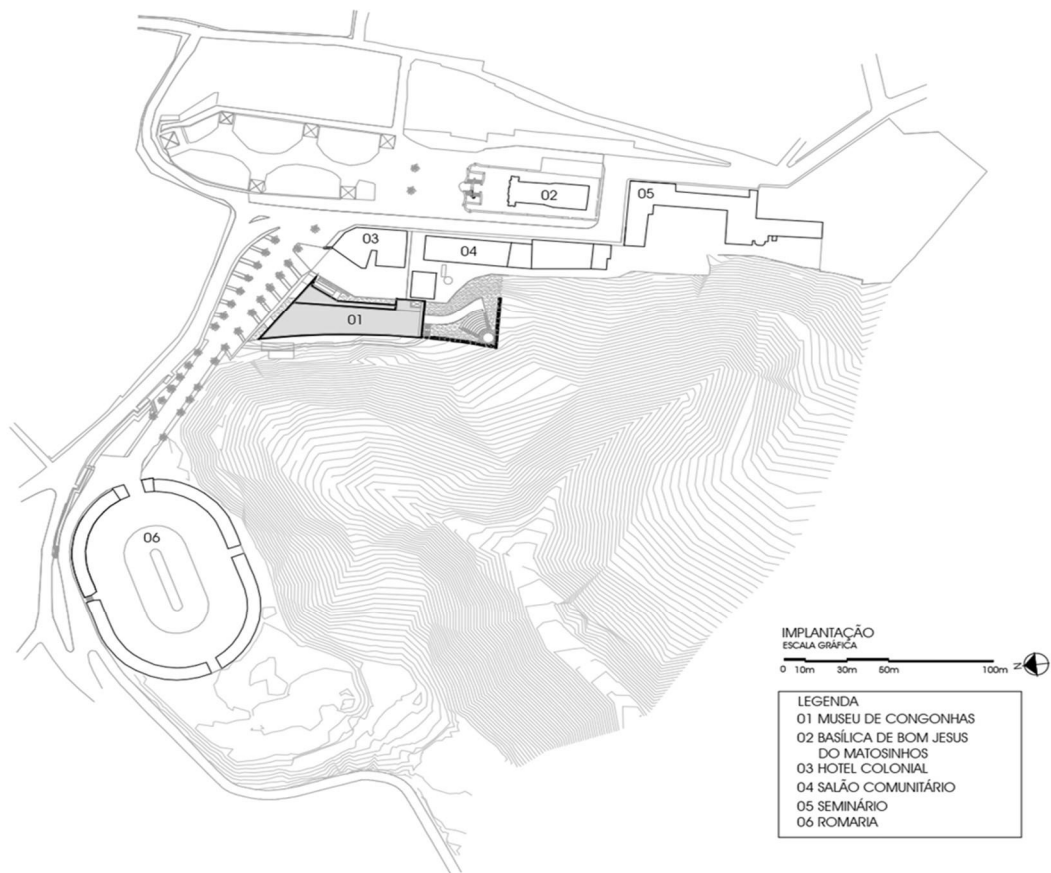
A solução arquitetônica proposta para o Museu seria a “da gentileza, da reverência, da consciência e do respeito pelo Santuário de Bom Jesus de Matosinhos” (GPA&A, 2015). Para os idealizadores do “Museu de Congonhas”, esse tipo de solução arquitetônica, que se relaciona com o local sem roubar-lhe o protagonismo, estaria relacionado a um novo momento da “arquitetura de museus”, segundo argumenta Jurema Machado, na narrativa oficial sobre a concepção e construção dessa instituição publicada pela Unesco, “*Museu de Congonhas: Relato de uma Experiência*”. Jurema Machado, autora da obra, é arquiteta e urbanista, e durante as fases de implementação do “Museu de Congonhas”, ocupou uma das coordenações da UNESCO no Brasil (2002-2012) e a presidência do IPHAN (2012-2016). Na avaliação de Jurema Machado, o projeto de Gustavo Penna escaparia, de um lado, da tradição de museus criados em edifícios que seguem “tipologias consagradas” e, de outro, de soluções arquitetônicas que criam “objetos escultóricos e cenográficos, pouco ou nada relacionados ao seu entorno” (MACHADO, 2017, p.63). Com sua “solução formal serena”, o projeto de Gustavo Penna estabeleceria um vínculo associativo entre a contemporaneidade e o território simbólico do século XVIII:

Mais do que uma construção retórica, esse “vínculo associativo” se revelou de várias formas. A partir da solução volumétrica, da suavidade da implantação e do uso de

materiais, que, juntos, resultam em um edifício que tem um claro lugar na paisagem, mas, ao mesmo tempo, associa-se a ela com a naturalidade de algo que parece ter estado sempre ali. (MACHADO, 2017, p.63)

O diálogo com o local, o equilíbrio entre estilos e tempos distintos e a reverência ao sagrado – o religioso e o artístico – não estavam, porém, dados; precisaram ser costurados, negociados, adaptados, inventados, devido a disputas territoriais e simbólicas travadas desde o anúncio da construção do Museu até sua efetivação.

Figura 4 - Planta contendo Santuário e “Museu de Congonhas” e construções adjacentes



Fonte: Archdaily (2016)

Antecedentes

A edificação que encontramos no presente não revela explicitamente, mas ela corresponde a apenas um terço do projeto originalmente concebido para abrigar o “Museu de Congonhas”. O esfacelamento e provisoriedade da ideia original são resultado de uma complexa disputa entre comunidade local e gestores nacionais, que se distribuem ainda entre representantes da política, da igreja e do patrimônio.

Congonhas foi uma das cidades que se encaixaram nas diretrizes de uma política nacional lançada no governo do ex-presidente da República, Fernando Henrique Cardoso (1995-2002). Em uma conversa, Jurema Machado me explicou que o *Programa Monumenta*, vinculado ao “Ministério da Cultura” desse governo,

tinha um foco em desenvolvimento de núcleos históricos. Aquela coisa de não apenas investir em restauração, mas investir num processo de desenvolvimento, que os centros históricos ganhassem mais autonomia, mais vida econômica, mais vida social e tal. E aí, sempre se pensava em associar as áreas de projeto – e também era um projeto pensado por manchas, trechos urbanos – então, associar às áreas de projeto, equipamentos que dessem essa dinâmica – e na maior parte dos casos, museus. Então, pensou-se em outros locais também com museus e, no caso de Congonhas, a alternativa seria construir um museu tão perto, o mais perto possível, próximo ali do conjunto do Santuário. Isso era uma diretriz do programa, vamos dizer assim.⁷

A construção de um equipamento nas proximidades do Santuário foi uma demanda criada pela conjugação entre este programa federal e interesses da política local, alimentada por denúncias veiculadas na imprensa mineira e nacional sobre a situação de descaso em que se encontraria o Santuário – o que representaria um risco à manutenção do título de Patrimônio Cultural da Humanidade conferido ao conjunto pela UNESCO em 1985. Para atender a este desejo, que atravessou diferentes governos, coincidindo no âmbito federal e no municipal com a passagem do espectro político-ideológico da direita para a esquerda, uma imbricada negociação quanto ao território tornou-se necessária, pois a ocupação da área almejada implicaria em se apropriar de um espaço pertencente à igreja católica, representada pela Arquidiocese de Mariana.

⁷ Os trechos de entrevistas, conversas e falas dos educadores do “Museu de Congonhas” coletadas diretamente por mim serão registradas em itálico, para facilitar sua diferenciação em relação a outros materiais orais e textuais coletados no campo, com as entrevistas cedidas pelo “Museu de Congonhas” e trechos do Texto Expográfico. Todas as entrevistas estão citadas nas referências.

Após a visita do então Ministro da Cultura Gilberto Gil à Congonhas em 2003, motivada por este projeto governamental e alimentada pelo burburinho jornalístico, a “Empresa Brasil de Comunicação” anunciou a intenção de criação do Museu no território mencionado:

A área prevista para intervenção (aproximadamente 6 mil metros quadrados) compreende o entorno do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, entre a Basílica e a Romaria e no vale situado entre as duas. [...]

A área pública está preservada e sem ocupação. Existe, porém, um conjunto de edifícios (salão paroquial, sanitários públicos e rádio) situado entre a Basílica e o vale que compromete a leitura tanto dos bens tombados como de todo o conjunto do espaço. A desobstrução considera a proteção ambiental da área pela contenção de encostas, preservação de nascentes e cobertura vegetal. A desobstrução da paisagem é necessária para uma conexão entre a liberação do visual e a ocupação do vale. O novo edifício, posicionado abaixo da linha de nível da Basílica, será ao mesmo tempo museu e parque público para lazer e convivência dos visitantes.⁸

A primeira ideia para “desobstruir” a área seria por meio da demolição das edificações mencionadas na matéria, o que, nas palavras de Jurema Machado, se configurou “uma proposta muito ousada, radical”, do ponto de vista arquitetônico e da forma como a implementação do projeto vinha sendo conduzida. O coordenador do *Projeto Monumenta* nesta época era Marcelo Ferraz⁹, que conforme Jurema me situou em entrevista, era

um excelente arquiteto, da escola da Lina Bo Bardi¹⁰; apesar de muito mais jovem, ele foi parceiro da Lina em vários projetos importantes, e a Lina é uma arquiteta

⁸ “Gil anuncia a criação do Museu Congonhas do Campo, em Minas Gerais”, matéria publicada no dia 16/12/2003 no site da Agência Brasil – Empresa Brasil de Comunicação. Disponível em <https://memoria.etc.com.br/agenciabrasil/noticia/2003-12-16/gil-anuncia-criacao-do-museu-congonhas-do-campo-em-minas-gerais>

⁹ Marcelo Ferraz, arquiteto nascido em 1955, em Carmo de Minas e formado pela FAU/USP. Foi colaborador da arquiteta Lina Bo Bardi entre 1977 e 1992. É coautor do projeto da “Praça das Artes”, na capital paulista, e do “Museu Cais do Sertão”, no Recife (PE). Também colaborou com Oscar Niemeyer, no projeto do “Museu Oscar Niemeyer de Curitiba”. Dirigiu o “Instituto Bardi” e o *Programa Monumenta* do “Ministério da Cultura”.

¹⁰ Lina Bo Bardi, nasceu em Roma, em 1914, e se naturalizou brasileira em 1951. Arquiteta, designer, cenógrafa, editora, ilustradora. Projetou alguns dos edifícios mais importantes da arquitetura brasileira da segunda metade do século XX, com destaque para a sede do “MASP”, que “possuía o maior vão livre de concreto armado do mundo quando foi inaugurado em 1968”. Além do enorme vão de 70m, a solução expográfica encontrada por Lina foi considerada de “radicalidade invencível quando literalmente suspendeu as obras no espaço, presas em painéis de vidro transparente” (KIEFER, 1998, p.22). Lina Bo Bardi foi ainda responsável pelo projeto de requalificação do Pelourinho, em Salvador (BA). Segundo palavras de Lina, “O ‘caso’ do Centro Histórico da Bahia é: **não** a preservação de arquiteturas importantes, (como seria em Minas) mas a preservação da **Alma Popular** da Cidade. Em poucas palavras: o plano deve ser “sócio-econômico” para não repetir os erros de conhecidos interventos em cidades ilustres, como Roma, Bologna, Venezia, e inúmeros maravilhosos recantos do Velho Mundo que mudaram a base social de inteiras Regiões, com os moradores de anos e anos jogados

que sempre fez interferências em espaços tombados de uma forma assim, de muita personalidade. Ela é autora do MASP. Então o Marcelo tinha uma cabeça meio Lina. Falava-se também em chamar o Álvaro Siza para fazer o projeto ali. Ou seja, é claro que estava pensando em se fazer uma coisa meio... uma lâmina ali fechando, aquela coisa totalmente contemporânea. Mais resistência.

A resistência a um projeto esteticamente ousado se juntava ao fato de que a ideia estava sendo forjada, segundo Jurema, “*sem fincar o pé lá no território, de fazer uma demolição daquelas construções que dão para o adro, que são contemporâneas, século XX, e até aquele hotelzinho estava entrando na roda, e fazer ali um grande equipamento, completando o adro naquela fachada*”. O hotelzinho mencionado por Jurema Machado é o “Hotel Colonial”, edificação de 1938 identificado na figura 3, que “*segundo a tradição local, teria sido construído para abrigar romeiros de maior poder aquisitivo e parentes dos seminaristas*” (PORTAL IPHAN, 2017). Além do hotel, havia ainda as demais edificações a serem demolidas, causando ainda mais resistência, como conta Jurema:

Porque aquilo ali tem aquela coisa da Rádio Congonhas, aquele salão de missas, que foi uma construção da comunidade. É uma construção muito feita, para trás ela cria um paliteiro, porque o terreno ali cai pro fundo. Mas tinha sido construída pelas pessoas, pela associação, pela comunidade mesmo, com dinheiro arrecadado na comunidade. E o hotel da esquina, eu não sei se ele tinha um vínculo com a arquidiocese, se ele é alugado, alguma coisa, mas ele implicava algum tipo de renda ali também. Eu sei o seguinte: que aquilo que tava ruim, ficou pior, porque as pessoas começaram a achar: bom, estão demolindo o que nós construímos, isso tudo que nós fazemos aqui é feio, só o patrimônio e seus luminares é que sabem o que é bom para nós.

longe e média-classe-média, tomando conta”. Publicado em <https://brasilarquitectura.com/project/centro-historico-bahia-lina>.

Figura 5: Salão Paroquial e Anfiteatro do “Museu de Congonhas”



Fonte: Site Galeria da Arquitetura (2021).

A Prefeitura Municipal de Congonhas teria se comprometido a comprar os imóveis pertencentes à Arquidiocese de Mariana e, frisa Jurema, esta era uma negociação que antecedia a entrada da UNESCO como mediadora da situação e até mesmo da elaboração do projeto arquitetônico. A área de construção foi definida, portanto, *a priori*. E, de imediato, teria sido rejeitada pela reitoria da Basílica de Congonhas e pela comunidade – ainda que não haja registro de qualquer forma de consulta pública ou gestão participativa do projeto. Segundo o relato publicado oficialmente sobre o processo:

Essa proposta, ainda que apresentada de forma respeitosa e com as garantias necessárias, configurou-se, para muitos, como algo estranho à cidade e alheio aos seus valores. Em outras palavras, mais uma vez aflorou na comunidade um forte sentimento de não reconhecimento da relevância da tradição religiosa para a proteção do Sítio, por se entender que, desde muito antes das políticas de patrimônio, gerações e gerações de munícipes zelaram por aquele acervo, possibilitando com isso a sua preservação. (MACHADO, 2017, p.44)

Apesar da resistência local, aconteceu “*uma coisa inversa*”, segundo Jurema me contou: o dinheiro para efetivar a ideia veio antes de qualquer elaboração ou viabilização do projeto de construção. Essa facilidade veio por ser “*um projeto muito, vamos dizer, charmoso, a questão dos profetas, da última grande obra de Aleijadinho, o projeto chamou muita atenção. Antes que o projeto tivesse aprovado, apareceu doação de Lei Rouanet¹¹ e do Banco Real, hoje é Santander e não sei se Vale ou BNDES.*”¹² Com dinheiro, mas sem território, a solução encontrada pelo “Ministério da Cultura” foi convidar a UNESCO como parceira, pois, ao contrário do governo, a entidade poderia aplicar o dinheiro aprovado no orçamento da União. Jurema, então, convocou para uma primeira conversa com o então Arcebispo de Mariana, Dom Luciano, o novo prefeito da cidade, Anderson Cabido (PT): “*quando o Anderson chegou eu falei com ele: a gente tem que começar a conversar com Dom Luciano. É a primeira conversa senão nada vai andar. Nós estamos falando em fazer coisa no terreno da Igreja, a Igreja não quer, a Igreja não quer nem o museu, muito menos no seu terreno*”. Com as reuniões iniciadas, Jurema Machado afirma que obteve uma autorização de Dom Luciano para a execução do projeto, registrada em uma ata, mas sem outro tipo de formalização. O acordo colocado nos termos do religioso foi

Que tivesse um projeto aberto a comunidade, que tinha que abraçar o Jubileu, que ele tinha que se entender lá com toda aquela manifestação popular. E indicando como terreno um terreno grande, pegando sim a rádio, e não pegando o hotel, fazendo um dente assim, retirando o hotel, mas pegando a rádio e aquela coisa do salão de missas.

A inevitável necessidade da aquisição dos terrenos pertencentes à Arquidiocese de Mariana, junto à inexistência da totalidade dos recursos financeiros necessários a implementação da proposta total, levou a UNESCO a optar por um método mais ágil e restrito

¹¹ Segundo informações disponibilizadas no site do Ministério da Cultura, a Lei Rouanet, também conhecida como Lei Nacional de Incentivo à Cultura, é a Lei 8313/1991, criada com o objetivo de captar recursos da iniciativa privada e canalizá-los para o setor cultural, para promover o pleno exercício dos direitos culturais e fomentar a produção, preservação e difusão cultural, principalmente por meio de incentivo fiscal concedido aos patrocinadores. Informações de: [https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/lei-rouanet/textos/o-que-e-a-lei-rouanet#:~:text=A%20Lei%20Rouanet%20%C3%A9%20mais,Cultural%20e%20Art%C3%ADstico%20\(Ficart\)](https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/lei-rouanet/textos/o-que-e-a-lei-rouanet#:~:text=A%20Lei%20Rouanet%20%C3%A9%20mais,Cultural%20e%20Art%C3%ADstico%20(Ficart))

¹² “A obra custou R\$ 25 milhões na obra, sendo R\$ 7,5 milhões da prefeitura de Congonhas e o restante financiado com recursos captados pela Lei Rouanet. O BNDES, Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social, um dos principais patrocinadores do museu, foi responsável por um investimento de R\$ 7,2 milhões.” Publicado em <https://www.hojeemdia.com.br/museu-em-congonhas-tem-como-objetivo-preservar-obra-de-aleijadinho-1.348535>.

para seleção de projetos. Foi feita a elaboração de uma *shortlist*, ou seja, uma lista de “escritórios nacionais de reconhecida experiência em edifícios de museus e em intervenção em sítios tombados” (MACHADO, 2017, p.64), em detrimento de um amplo concurso, que poderia envolver, inclusive, projetos arquitetônicos internacionais. Assim como na aplicação do recurso liberado pelo orçamento da União, o convite aos escritórios com alta qualificação seria uma prerrogativa da Unesco, não aplicável ao governo federal, que necessariamente teria que realizar uma licitação. Foram, assim, convidados seis escritórios brasileiros¹³, que apresentaram suas propostas a um comitê formado por representantes da UNESCO, do “Ministério da Cultura”, do IPHAN, da Prefeitura e por consultoras convidadas. E assim, foi escolhido o escritório de Gustavo Penna para executar o projeto. *“Eu acho que o que agradou muito no projeto do Gustavo é que ele é muito assentado no terreno e muito sutil. Ao mesmo tempo que ele é contemporâneo, ele não é um fato de estranhamento naquele contexto”*, afirma Jurema. Como as conversas com Dom Luciano avançavam,

O projeto do Gustavo começou a ser desenvolvido ainda pensando no terreno grande. Mas todo dia tinha um impasse. Ai a gente ia conversar com a Arquidiocese. Ao pensar o terreno grande o que que o Gustavo fez? Ele fez um projeto completo inclusive para um novo salão de missas. O salão de missas ia ficar lindo, na parte posterior, mais em cima, mais perto da Igreja. Então começava ali, descia por uma espécie de praça, o acesso seria por cima, abria uma esplanada ali que inclusive tinha uma vista bonita das montanhas ali no fundo e o acesso seria por cima. Aquela rua lateral, onde é o acesso hoje, ficaria como uma entrada quase que de serviço, bonita, mas de serviço.

Assim, a proposta arquitetônica original apresentada pelo escritório de Gustavo Penna “previa uma grande praça na lateral do adro da Basílica, criada a partir da demolição de imóveis de uso da Arquidiocese” (MACHADO, 2017, p.64). Segundo Jurema Machado, a

¹³ Na conversa com Jurema, ela me conta que o convite foi realizado aos escritórios de: Jo Vasconcellos (autora do projeto do “Museu da Cachaça”, localizado em Salinas - MG, e da “Estação da Cultura Presidente Itamar Franco”, em Belo Horizonte); o escritório do arquiteto Álvaro Hardy, o Veveco, que já tinha falecido a época, tendo sido representando por sua esposa, também arquiteta, Marisa Machado Coelho Hardy (autores do anexo do “Museu Histórico Abílio Barreto”, em Belo Horizonte); Fernando Maculan (autor, posteriormente, do projeto “Córrego do Feijão: Território-Parque”, em Brumadinho, para atender à comunidade impactada pelo rompimento da barragem da mineradora Vale); Glauco Campello, como a própria Jurema apresenta, “foi presidente do IPHAN, foi autor do projeto do Passo, era um colaborador do Niemeyer”; Gustavo Penna, vencedor da proposta; e outro escritório que Jurema não se recordou em nossa conversa, mas que, segundo ela, recusou o convite. A menção a estes arquitetos e o destaque para esses projetos citados servem aqui para demonstrar a rede em certa medida limitada de profissionais que circulam dentro de concepções e demandas bastante específicas, envolvendo intervenções contemporâneas em sítios históricos, em especial no território de Minas Gerais, bastante marcado pelos conflitos entre patrimônio e mineração, que estabelecem oposições entre preservação e transformação.

proposta do arquiteto era “considerada a ideal pelos proponentes do Museu – “Ministério da Cultura”, IPHAN, Prefeitura e UNESCO”, e a tal praça de acesso,

além do resultado plástico e paisagístico tinha com[o] atributo mais marcante permitir a integração do museu e das funções de suporte aos romeiros e às celebrações, que, mesmo autônomas e individualizadas, receberiam um tratamento arquitetônico único e em harmonia com a paisagem. (MACHADO, 2017, pp.64-65)

No argumento do arquiteto, a construção da praça tornaria possível uma continuidade entre igreja e montanhas – um tipo de paisagem cultural que seria característica de Minas Gerais, e que Gustavo Penna buscava manter em sua poética, seguindo a linhagem de Alberto da Veiga Gignard.

Figura 6: Maquete do projeto original



Fonte: MACHADO (2017).

Modulações

A negociação com a Arquidiocese teria sido interrompida com o adocimento e morte do Arcebispo – e a autorização para a construção não foi consolidada. Na ausência da liderança representada por Dom Luciano, a UNESCO decide reduzir a proposta original “a dois *módulos* do projeto”. E essa modulação permitiria “a retomada da solução completa,

caso, no futuro, a vitalidade do Museu e sua consolidação como equipamento assimilado e estimado pela comunidade” se confirmassem. (MACHADO, 2017 p.55 – grifo meu) A solução arquitetônica, assim, não é definitiva; é uma solução provisória, construída com o desenrolar dos conflitos e aberta às possibilidades de novas soluções.

O resultado das disputas foi a construção de uma parte do projeto original, com 3.452,30 m², em três pavimentos, e com acesso único pela Alameda, no meio de um declive, o que foi traduzido pelo escritório como uma construção que respeita, do local, sua “topografia – que remete ao princípio barroco da “busca dos céus”, por estar em um declive – e reverenciar o simbolismo do entorno.” (GPA&A, 2015). E que se encaixaria dentro do que o arquiteto chama de uma *arquitetura do talvez*. Essa ideia foi apresentada por Gustavo Penna em uma palestra voltada para estudantes de Arquitetura:

Toda vez que eu falo do “Museu de Congonhas” eu gosto de falar uma coisa do meu amigo Aquiles Maciel lá de Sete Lagoas. Ele fala que existe a arquitetura do sim, arquitetura do não e arquitetura do talvez. A arquitetura do sim estabelece o seu lugar, ela não considera nada que está lá prévio, ela vai lá e se afirma, como protagonista. A arquitetura do não é arquitetura que tem a humildade de desaparecer completamente. É difícil você conseguir encontrá-la, porque ela se mimetiza com o lugar. [...] São arquiteturas dos extremos. Eu gosto muito da arquitetura do talvez, que é a arquitetura que aparece quando é preciso, e desaparece porque reconhece o valor do entorno. Eu acho que o Museu tem essa força. Um fotógrafo chegou lá uma vez e falou: eu fui fotografar o “Museu de Congonhas” e não consegui encontrá-lo. Foi bom pra mim, porque eu acho que o Aleijadinho é o maior artista das Américas. Não existe ninguém, do sul do Chile ao Alasca, que tenha tido a força do Aleijadinho, a força criadora e a potência. Um camarada que instalou até o modernismo nas artes. Um ser que viveu no século XVIII ser capaz de criar o modernismo né, como todos os modernistas reconheceram. (PENNA, 2021)

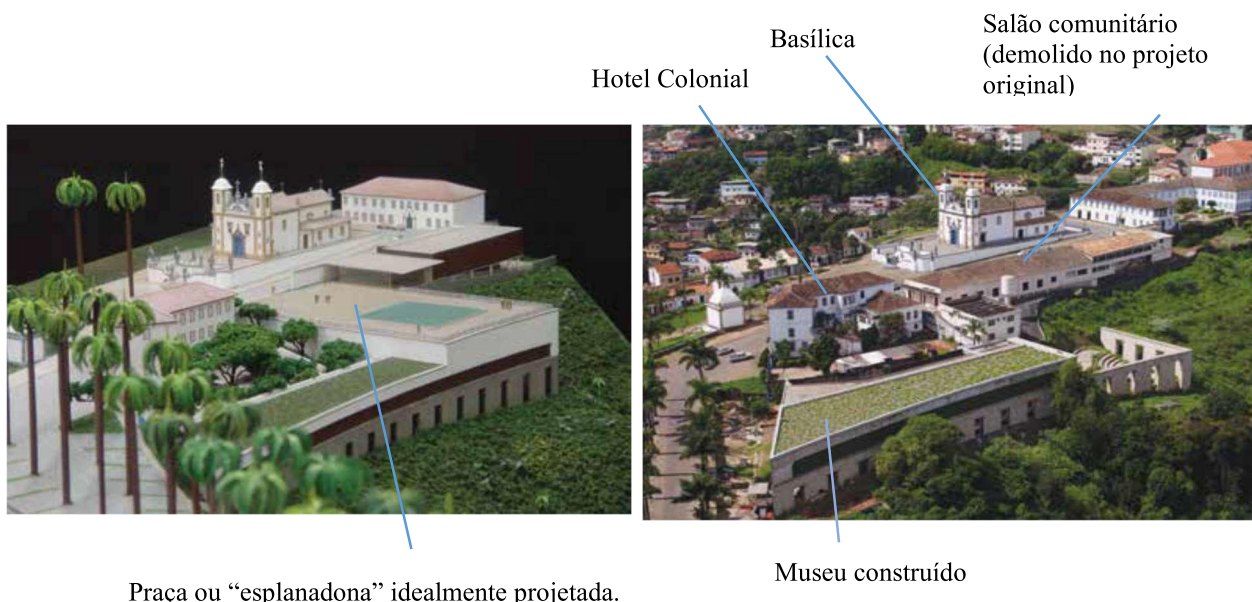
Interessante notar que os dois terços construídos do projeto original não ocuparam um espaço vazio. Uma antiga construção onde funcionava um bar – o “Bar do Buda” – foi demolida para dar lugar ao Museu. A construção, inclusive, foi mencionada como “construção importante – demolida” por um dos entrevistados da pesquisadora Bárbara Monteiro, que trabalhou no escritório regional do IPHAN em Congonhas e realizou dissertação de Mestrado sobre a “referência cultural” dos habitantes da cidade em relação ao patrimônio histórico. A demolição do “Bar do Buda”, porém, não consta nos relatos oficiais, ainda que pudesse ser entendido como um ponto tradicional ou histórico, quando trazido pela memória de seus frequentadores ou ao menos contempladores – a construção antiga se situava em lugar estratégico do ponto de vista estético e turístico, no centro da Alameda que conduz do Santuário à Romaria –edificação construída originalmente para abrigar os romeiros que

vinham ao Jubileu e que foi transformada em um centro cultural. Nas disputas territoriais, a cidade também experimenta critérios de colecionamento, sendo determinado por relações de poder e por uma concepção hierárquica dos valores, aqui, identitários e hegemônicos, o que permanece de pé e o que desaparece na paisagem.

O tema da redução do Museu a *módulos* do edifício é lido por Sérgio Rodrigo Reis, primeiro diretor do “Museu de Congonhas”, como uma grande perda para construção do projeto original, que previa a existência de três módulos: um platô com vista para a serra, o espaço expográfico que abrigaria a interpretação do Santuário e o espaço para acolher os romeiros. Para Sérgio, a ausência de comunicação do poder público com Igreja e comunidade estabeleceram uma relação de desconfiança, que inviabilizou o projeto:

Existia muita desconfiança ali. O Padre Rocha fala o seguinte [...]: imagina se eu tivesse demolido isso daqui. o Museu ficou 12 anos para poder ficar pronto, ia ficar 12 anos sem o salão. Então assim, essa falta de diálogo entre o poder público, entre as instâncias federais e entre as instâncias religiosas, que são donas daquele patrimônio, gera isso. Agora essa falta de diálogo também, se tivesse diálogo, o Museu tava pronto. Porque, uai, não tem o salão de missa mas pode ter o cinema enquanto que tá pronto, entendeu? Pode ter a Romaria lá, faria a missa ali, improvisada, sei lá. Mas era para o Museu tá todo pronto, porque o dinheiro tinha. Era uma pena, porque era para estar tudo pronto, as três fases, a obra pronta. Agora, é a grande obra do Gustavo Penna. Então ele tem muito carinho por isso e ele luta muito para que esse museu fique pronto.

Figuras 7 e 8 - Maquete do projeto original x vista aérea do edifício do Museu após construído.



Fonte: Maquete: Aristides Lourenço. Fotografia aérea: Luis Sardá (MACHADO, 2017, p.64).

Museu de sítio

A redução da obra, que permitiu tirar do papel um projeto que se arrastava há mais de cinco anos, impôs novos desafios para a organização e ocupação do espaço interno da instituição. Com a solução arquitetônica negociada, as obras se seguiram e, concomitante a elas, caminhava também a definição conceitual da instituição. Era preciso selecionar e/ou fabricar o que estaria dentro do edifício, e esta também não era uma questão consensuada.

Em primeiro lugar, como me contou Jurema Machado em nossa conversa, ainda antes da consolidação do projeto arquitetônico, já pairavam dúvidas de parte dos representantes institucionais do patrimônio em Minas Gerais sobre a necessidade de um museu para Congonhas.

na época a gente era muito criticado por isso e as pessoas falaram assim: primeiro, vocês não estão dando atenção ao que Congonhas precisa. Congonhas precisa não é de um museu. [...]

Então era mais importante trabalhar Congonhas como o uso do solo, como visão normativa, etc. A segunda coisa é: o que é para ser visto em Congonhas tá ali do lado de fora. Por que que tem que existir um museu se o grande acervo é o que tá na rua?

Ainda em março de 2010, um primeiro relatório nomeava a futura instituição como “Memorial Congonhas – Centro de Referência do Barroco e Estudo da Pedra”¹⁴. O documento foi elaborado por uma equipe de consultores formada por pesquisadores de instituições de ensino superior e pessoas ligadas aos órgãos do patrimônio nacional e estadual

¹⁴ Apesar de guardarem muitas semelhanças e de existirem diversos casos intermediários, há diferenças entre “museu” e “memorial”, conforme demonstra o esforço de delimitação conceitual operado por Barcellos (1999). Segundo esse autor, a principal diferença entre os dois tipos de instituição consiste no fato de que, enquanto museus são “estabelecimentos administrados no interesse geral” como o Conselho Internacional de Museus propôs em Paris, em 1957”, o memorial “atende aos interesses específicos de divulgação, conservação e valorização de uma memória específica de uma determinada instituição” (BARCELLOS, 1999, p.9). Também DUPIN & PEREIRA (2022), em artigo sobre a construção do “Memorial Brumadinho”, marcam a diferenciação entre os dois tipos de instituição: “Enquanto museus, em geral, podem funcionar como instituições de pesquisa, exposição, ensino, conservação ou salvaguarda de coleções relacionadas às mais diferentes áreas do saber, para além da história, os memoriais tendem a enfatizar o objetivo memorialístico de certos personagens, eventos, marcos temporais ou espaciais, importantes para a identidade de uma coletividade (étnica, local, nacional etc.). Eles podem ou não ser dotados de acervos, ainda que, em caso positivo, restringindo-se àqueles vinculados ao seu tema de vocação. Há, evidentemente, casos intermediários que complexificam a distinção conceitual entre memoriais e museus, como exemplificam os ‘museus de memória’ (Didi-Huberman, 2017) e os chamados centros culturais, de natureza heteróclita.” (DUPIN & PEREIRA, 2022, p.6). Se seguirmos o argumento de Dupin & Pereira, a categoria de “museu de sítio” pode ser compreendida como um desses casos intermediários, ou ambíguos, ou mesmo híbridos, pois como demonstra o caso do “Museu de Congonhas”, a instituição se dedica a um objeto específico, que é o Santuário, mas, ao mesmo tempo, extrapola a função de memória e salvaguarda do local, abrindo em si múltiplas funções e estabelecendo conexões com temas, áreas de conhecimento e de atuação bastante diversificados.

– IPHAN e IEPHA –, contando ainda com um representante do escritório local do IPHAN, em Congonhas. O relatório é assinado pela museóloga Célia Corsino e registra a realização de três reuniões entre o pequeno grupo, com o objetivo de definir o

que seria relevante para a concepção da exposição e da constituição de acervo. Desta forma, foram definidos os eixos que deveriam estar conectados com os serviços e Centros do Memorial como um todo, seguidos do seu respectivo responsável – um roteiro interno com as indicações das linhas a serem pesquisadas. (CORSINO, 2010, p.6).

Esses eixos seriam: 1) *Fé e Devoção - Sacromontes, Romaria, Ex-votos*, sob responsabilidade de Selma Melo Miranda, arquiteta e especialista em conservação e restauração de monumentos e conjuntos históricos; 2) *O Santuário – seus construtores, Aleijadinho*, sob os cuidados de Myriam Andrade Ribeiro Oliveira, historiadora da arte, especialista em Arte barroca e rococó; e 3) *Pedra como eixo construtivo – preservação*, que ficou a cargo do geólogo Antônio Gilberto da Costa. Além de pesquisa histórica, o documento indica temas, fontes e locais para pesquisas posteriores e esboça um roteiro da expografia, com sugestões de recursos e objetos expográficos a serem utilizados. No debate sobre a existência ou não de um acervo para o museu, Jurema Machado me diz que,

A rigor, se quisesse, ele poderia ter muito acervo, porque a Arquidiocese tem coisas, se fosse para esse lado, do religioso, do acervo de arte sacra, a Arquidiocese tem coisa e mais coisa guardada. O Padre Rocha, ele tem relíquias lá com ele, a história do oratório do Feliciano Mendes e tudo mais. Ele poderia ter acervo, para o lado da pedra, se conseguiria também ter acervo.

Em diversas conversas que tive em campo, porém, ficou evidente que a primeira opção, ou seja, a constituição de um museu com acervos cedidos pela igreja, seria mais um capítulo complicado de negociação que poderia atrasar ainda mais a inauguração do espaço. Esta dificuldade, somada aos questionamentos sobre o que seria mais relevante do que o acervo presente no próprio Santuário, vão conduzindo a uma nova perspectiva. A ideia de um *memorial* vai sendo substituída pela proposta de um museu. Deste relatório inicial, permanece a proposta de relacionar o Santuário de Congonhas aos seus antecedentes portugueses e ao vínculo com as peregrinações e monumentos espalhados mundialmente, e a de abordar os seus aspectos construtivos. Mas Jurema Machado teria procurado uma outra equipe para concretizar a curadoria do que se tornaria o “Museu de Congonhas”, e é aí que entram, em 2011, os dois professores do curso de Museologia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Leticia Julião, com quem tive oportunidade de conversar, e seu colega René

Lommez. Naquele momento, parecia evidente a necessidade de enfatizar o eixo devocional do Santuário, e seu aspecto construtivo passa a ser colocado como obra coletiva, fruto dos esforços de trabalhadores anônimos, e não apenas dos artistas já bastante conhecidos. Começa-se também, então, a se desenvolver a noção de um *museu sem acervo*, ou melhor, de um *museu de sítio*, conceito que, segundo Jurema Machado, “foi uma evolução ao longo do projeto. Não posso afirmar que ele tenha nascido com essa perspectiva. Eu acho que quem trouxe muito isso foi a própria Leticia e a equipe dela”. A proposta teria vindo responder ao questionamento sobre a relação que o Museu estabeleceria com o principal acervo de Congonhas, situado no próprio Santuário, segundo Jurema:

E aí que o Museu vai tomando essa função de ter um papel social mais relevante no sentido de colocar a discussão de patrimônio, ampliar, sensibilizar, etc. na cidade, e também de fazer valorizar o que estava no espaço externo, o acervo propriamente dito. Por quê? Porque as pessoas, isso eu cansei de ver lá, estando lá por várias razões, as pessoas chegam nuns ônibus assim de turismo, dão uma voltinha, faz umas fotos e vão embora, né? [...] Então as pessoas vão embora, não permanecem na cidade, não tentam entender melhor a cidade além daquilo. E essas últimas gestões, [...] eles foram numa forma muito constante na intervenção no patrimônio. [...] A prefeitura investiu muito em criar um nucleozinho maior, para não ficar só aquela coisa assim, pequena, tão valiosa, mas pontual, que é o acervo do Santuário. Então a cidade ficou muito bonita naquele trecho, mas aquilo ali de fato é um enclave, ela não dialoga do ponto de vista paisagístico com o resto da cidade. Então essa coisa do museu de sítio, ela vem para responder a isso. Ele ter uma inserção maior dentro da cidade, ele valorizar o acervo que está do lado de fora. Porque as pessoas diziam assim: “ao fazer um museu, vocês vão colocar o acervo em segundo plano, as pessoas não vão ver mais”. É como se essas duas coisas fossem antagônicas, e não são. Eu acho que o que permite que elas não sejam antagônicas é a história desse museu de sítio.

Em nossa conversa, Leticia Julião me confirmou que, a partir dos impasses encontrados pelos idealizadores do projeto, partiu dela a proposta de mobilizar a concepção de “museu de sítio” para a instituição que surgia:

Quando a Jurema nos chamou, ela falou: olha, a gente tem um problema, a gente precisa pensar a exposição, e é um museu sem acervo. Eu falei: não, pera aí, não é um museu sem acervo, vocês têm um acervo enorme, que é o sítio. E a partir dali a gente começou a desenvolver o conceito do museu. Foi uma coisa que eu até pesquisei, fui atrás inclusive de documentos do próprio ICOM, que é o comitê internacional, da Unesco, a respeito de museus de sítio. Nos anos 1950 eles publicaram, você deve ter visto isso, a gente achou documentos que fundamentavam nossa proposta. [...] Mas assim, o primeiro trabalho que para mim foi fundamental para determinar toda a montagem do Museu foi entender e conceber aquele Museu como museu de sítio. Ou seja, ele era um centro que estava interpretando o sítio externo. Um sítio que estava ali próximo, externo. Até então eles estavam considerando que era um museu sem acervo, que precisava colocar acervo lá.

O primeiro documento mencionado por Letícia Julião foi elaborado após um encontro da Unesco realizado em 1949, em Paris, em um contexto de reconstrução de sítios e monumentos históricos destruídos durante a Segunda Guerra. Naquele momento, surgia a indicação dos “museus consagrados a monumentos”, ou seja, um local nas proximidades de monumentos “de interesse artístico e histórico excepcional” que dispusesse “obras, documentos e objetos, de forma a colocar clara e diretamente em evidência o lugar ocupado pelo monumento na arte e na história e a fornecer as informações indispensáveis sobre o edifício a ser visitado, assim como dos principais personagens e eventos a ele associados” (PANE apud JULIÃO, 2016, p. 11). O tema seria retomado em 1982, com a definição do Conselho Internacional de Museus (ICOM): o museu de sítio seria “um museu projetado para salvaguardar bens naturais ou culturais, móveis e imóveis, *in situ*, ou seja, mantidos no lugar onde eles foram criados ou descobertos” (ICOM, 1982). E em 2004, o número 223 da publicação da UNESCO, *Museum International*, é dedicado ao tema, com textos sobre as diversas experiências de museus de sítio no mundo. Letícia Julião trazia ainda, em sua experiência, a atuação no “Museu Histórico Abílio Barreto”¹⁵, definido como um *museu de cidade*:

a época que a gente trabalhava lá, a gente se apropriou de uma formulação do Ulpiano Bezerra de Menezes que fala de “acervo operacional” e “acervo institucional”. Então a gente já trabalhava com essa ideia no “Museu Histórico Abílio Barreto”, que era um “museu de cidade”, que era preciso trabalhar com “acervo operacional”, que a própria cidade é um grande acervo né. Então, assim, a própria museologia trabalha muito nessa perspectiva, uma concepção mais contemporânea da museologia trabalha muito para além dos muros do museu clássico.

Esse conceito de “acervo operacional” mobilizado por Letícia Julião é, em Ulpiano de Menezes, definido como “aquele sobre o qual opera o museu (por exemplo, a cidade empírica, num museu de cidade)” (MENESES, 2002, p.27). O debate é trazido à tona por este autor em um contexto de discussão sobre os “museus sem acervo”, no qual Ulpiano de Menezes se

¹⁵ O “Museu Histórico Abílio Barreto – MHAB”, inaugurado em 1948, ocupa, desde 1998, um casarão construído em 1883, localizado no bairro Cidade Jardim, em Belo Horizonte (MG). Se autodefine como “museu da cidade”, por dedicar-se “à história, à pesquisa, à produção e à difusão do conhecimento sobre Belo Horizonte”, com o objetivo de fortalecer laços identitários e contribuir para a construção coletiva das memórias locais. A exposição de longa duração, “Complexa Cidade”, traz a cidade de Belo Horizonte para dentro do casarão, realçando as relações de oposição e reciprocidade entre a casa e a rua, ou seja, entre as dimensões privada e pública da capital. As informações disponíveis no site da prefeitura são acompanhadas de link para visitação virtual: <https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/museus/mhab>.

posiciona ampliando a noção do “acervo cartorário, patrimoniado, exposto ou depositado em reservas técnicas” com esta nova possibilidade conceitual. O “acervo operacional”, assim, englobaria “certos espaços, paisagens, estruturas, monumentos, equipamentos – enfim, áreas e objetos sensíveis do tecido urbano, socialmente apropriados, percebidos não só na sua carga documental, mas na sua capacidade de alimentar as representações urbanas” (MENESES, 1984/1985, p.201).

As noções e experiências, portanto, de “museu de sítio” e de “acervo operacional” pareciam funcionar para o caso de Congonhas, apaziguando polêmicas e receios e justificando a própria existência da instituição. Definido conceitualmente e com as obras em andamento, o Museu recebe o desenvolvimento de um argumento, que será materializado nos diferentes módulos e eixos da exposição de longa duração. A partir daí, era necessário iniciar o processo de produção da expografia e sua organização dentro do espaço arquitetônico. Segundo Letícia Julião,

isso também foi um problema do ponto de vista museológico, porque é um prédio que não foi pensado para ser museu [...], a gente teve que se reorganizar para pensar como expor naquele prédio. Esse é um dos problemas desses projetos. Primeiro chamam o arquiteto, depois chamam o pessoal da museologia.

É neste momento também que se integra à equipe o espanhol Luís Sardá, especialista em design de exposições e que teria a função de materializar as ideias e desejos da curadoria. Luís Sardá já atuava, desde Madri, como consultor da Unesco há alguns anos, relação que teria se tornado mais assídua a partir de um trabalho realizado no “Pavilhão de Lisboa na Expo 98”. Com interesse em realizar uma experiência profissional na América Latina, Sardá vem para o Brasil para trabalhar na reformulação da sede da Unesco, em Brasília. Neste momento, Jurema Machado era consultora da instituição e durante este trabalho, a arquiteta o convida para trabalhar na expografia do “Museu de Congonhas”, em 2011. Sardá me conta em nossa conversa que “*a ideia era ficar 3 meses, e o culpado de que eu continue aqui no Brasil depois de quase 12, ou 13 anos, é precisamente o Museu de Congonhas e a Jurema, né?*”. A partir deste convite, Sardá passa a realizar diversas viagens de Brasília a Belo Horizonte, como ele conta, a participar de reuniões com a equipe (da UNESCO e do grupo organizado por Letícia e René) e a se envolver diretamente com a busca de fornecedores para a expografia. A princípio, parece haver um certo estranhamento sobre a sua condição de estrangeiro na composição do grupo: “*olha, o que está fazendo um gringo aqui?*”, ele me diz.

Mas sua condição de *estrangeiro*, segundo ele, se apaziguava, ao relacionar sua presença à noção de um projeto da Unesco, portanto, internacional: “*E se o Museu está aí, precisamente, é patrimônio da humanidade. Então o interesse que tem o Santuário não é só de Minas Gerais, ou do Brasil, é um interesse mundial. Então, efetivamente, essa desconfiança sempre tinha um apego muito mais tranquilizador que era a imagem da UNESCO*”. Sardá afirma também que esta posição de estrangeiro vinha de duas condições:

Eu realmente não tinha um ponto de partida de conhecimento nenhum do que representa os profetas e o Santuário do Bom Jesus de Matosinhos para a cultura e as marcas do Brasil. Uma coisa interessantíssima. E também, tenho que falar que sou ateu, e é muito interessante também trabalhar com uma visão de fora, até como estrangeiro, como de fora também da própria religião. Porque realmente, além de tudo, além da parte artística, a parte religiosa é superimportante. Eu precisava entender esse fenômeno religioso antropológicamente falando.

Esta condição dupla de estrangeiro o isentava das amarras da religião e dos apegos identitários com as questões da cidade e de Minas Gerais, mas, ao mesmo tempo, impunha uma necessidade de conhecer algo já sabido pelos demais membros envolvidos. Tal qual o “estrangeiro” definido por Georg Simmel, Sardá se aproximava do grupo e do espaço a partir de uma “atitude específica de ‘objetividade’”. Mas objetividade que não envolve simplesmente passividade e afastamento; é uma estrutura particular composta de distância e proximidade, indiferença e envolvimento” (SIMMEL, 1983, p. 184). Como alguém que participa do grupo, mas que também está fora dele e o confronta, Sardá poderia observar a cidade e o fenômeno religioso da peregrinação a partir de um outro olhar, o que foi feito, segundo ele, a partir de muita escuta: “*Na verdade primeiro assimilar muito antes de pegar no lápis, assimilar muito, conhecer, ouvir... sobretudo ouvir, ouvir, ouvir.*” Ele também presenciou uma das edições do Jubileu do Bom Jesus de Matosinhos antes da materialização da exposição. E a partir das demandas da UNESCO e curadores contratados, estabeleceu contatos diretos com fornecedores da região, como um colecionador da cidade de Ouro Preto, onde foram obtidas ferramentas antigas de marcenaria e carpintaria para compor um dos recursos expográficos do Museu. A função de Sardá no projeto, portanto, envolve também a atuação como um tipo de “coleccionador”, aquele que é dotado de “um olhar que vê mais e enxerga coisas diferentes do que o olhar do proprietário profano” (BENJAMIN, 2007, p. 939). Transpondo para objetos um valor metafórico e de exemplaridade, conferidos pela sua própria condição enquanto parte de uma coleção expográfica, Sardá sai em busca de objetos bastante específicos para compor a ficção expográfica em processo de criação, tais como selos, moedas, livros raros, objetos

votivos. Como coleção, a integração dos objetos na expografia os insere em uma forma de ordenação que substitui a história pela *classificação*, e que envolve um reenquadramento dos objetos dentro de um contexto fabricado (cf. STEWART, 2007, 151).¹⁶

Este trabalho envolveu não somente a caça a objetos prontos, mas também a fabricação de coisas especificamente produzidas para criar esta coleção: maquetes foram confeccionadas em Belo Horizonte como formas de representação da cidade de Congonhas; um escultor local produziu uma amostra de trabalho em pedra sabão para exemplificar a produção dos profetas; a réplica de um relicário foi esculpida por Luciomar de Jesus, artista de Congonhas; antigos vídeos foram resgatados e editados, e novas imagens foram captadas, para compor a parte audiovisual da expografia; e uma trilha sonora foi produzida em estúdio para ser inserida em momentos específicos do percurso expográfico.

Com o argumento formulado e os objetos adquiridos/fabricados, era necessário realizar a montagem da exposição dentro da edificação, o que também impunha desafios, considerando a redução do projeto original. Segundo Sardá,

o que aconteceu é que a parte da expografia, da sala expográfica principal atual, na verdade ia ser uma parte administrativa. [...] Claro que nós encontramos uma sala que era muito linda, mas tinha um problema fundamental, que era uma fachada orientada para o oeste. O que significa que a partir da tarde, o sol entrava na sala de uma forma brutal. Então qualquer tipo de acervo, e não só de acervo, qualquer tipo de impressão gráfica, não aguenta o sol direto. Então nosso desafio era como quebrar precisamente essa entrada de luz natural tão forte, não só luz natural, mas de sol direto na sala. Então, claro, o projeto de Gustavo Penna já tinha previsto reduzir essa entrada de sol com uns painéis metálicos muito bonitos [...] Mas é claro que isso significa que isso vai cortar só 50% do sol, os outros 50% vai entrar direto. É uma trama bidimensional, onde tem essas cruzezinhas, entrava o sol.

Sardá afirma que o que era inicialmente um problema, tornou-se uma solução para outro grande desafio, que seria a de como dividir o espaço. Os idealizadores da expografia, Letícia Julião e René Lommez, afirmavam a necessidade de abordar, na primeira parte do percurso, o Santuário como fenômeno religioso, e somente em um segundo momento tratá-lo como uma obra de arte. Assim, foi feita uma divisória, que segue a forma curva da fachada, e que é, segundo Sardá, a *espinha dorsal* do Museu. Essa divisória permitiu materializar as diferentes perspectivas interpretativas do Santuário, tornando totalmente opaca a fachada para

¹⁶ Toda esta passagem sobre a noção de coleção está embasada na formulação de Susan Stewart em *On longing* (2007).

o oeste e produzindo, do outro lado da divisória, uma área completamente escura, necessária para a projeção audiovisual pensada para o projeto expográfico.

Figura 9 – Lateral do Museu que é voltada para o oeste.

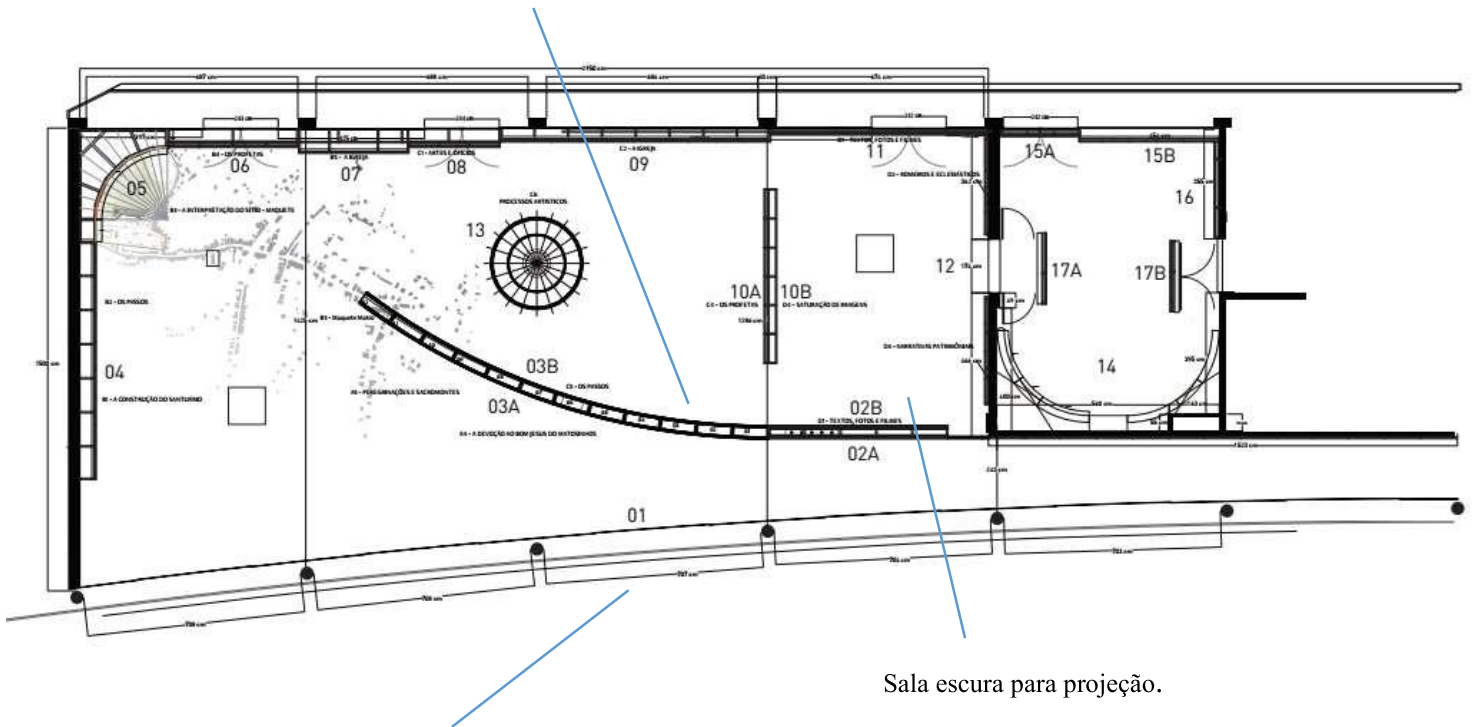
Painel metálico formado por pequenas cruces vazadas.



Fonte: ArchDaily (2016).

Figura 10 – Planta da sala principal de expografia do “Museu de Congonhas”, apresentada por Luís Sardá.

Divisória instalada para separar a exposição e vetar a entrada de luz natural.



Lateral do Museu voltada para oeste, onde foram instalados os painéis metálicos

Fonte: Planta Sala de Exposição (2013).

Além da divisória, também foi elaborada uma organização dos eixos interpretativos em um esquema cromático, com alteração da cor do plano de fundo de cada setor gráfico da exposição de acordo com os temas tratados. Em um fundo ocre avermelhado, o Santuário é tratado do ponto de vista religioso; no fundo verde, são tratados seus aspectos construtivos; no fundo azul, entra o tema da arte.

As cores utilizadas nesse percurso não são aleatórias. A paleta foi fabricada em um momento anterior à materialização da exposição, quando Sardá foi convidado por Jurema Machado a elaborar, antes de tudo, a identidade visual do então chamado Memorial Congonhas. Esta identidade visual, portanto, antecedeu a própria existência da instituição, pois a marca criada naquele momento também servia como uma estratégia de divulgação e

convencimento sobre a relevância e necessidade do próprio equipamento museal em um contexto de grandes questionamentos – ou seja, como ferramenta de *marketing*. A identidade visual do Museu, então, foi criada a partir da principal referência do Santuário do ponto de vista artístico: sua associação com o nome de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. A paleta de cores foi criada a partir da transposição das cores das esculturas dos Passos da Paixão, presentes nas seis capelas mencionadas no início do texto, para a linguagem gráfica. Ainda que a policromia das imagens não tenha sido feita por Aleijadinho, propriamente um escultor, são as esculturas dos Passos, juntamente com os Profetas, as obras de Congonhas que tiveram maior repercussão nacional. Assim, cada cor encontrada na estatuária dos Passos recebeu uma correspondência na “escala Pantone® ou seu equivalente em quadricromia (escala CMYK), para elementos impressos, em RGB, para meios audiovisuais, ou RGB WebSafe para internet” (MANUAL DE IDENTIDADE VISUAL, 2017, p.10). Para se chegar a este resultado de transposição por Sardá, com o uso diversificado para cada tecnologia, o processo, porém, foi bastante analógico, como me descreveu o designer:

Isso foi bem interessante, porque trabalhamos só com cores minerais e só com cores típicas, típicas, típicas utilizadas no barroco. No barroco daquela época. Então, a paleta de cores foi precisamente extraída diretamente, literalmente, das talhas policromadas. Pegávamos o catálogo de Pantone, colocávamos assim na própria talha e... “345c... outro era esta cor é a 227”...

Aqui há o que Bruno Latour (2017) analisa como processos de tradução e circulação de coisas em signos. As cores encontradas pelo grupo da empresa de designer de Luís Sardá foram obtidas a partir das técnicas, dos recursos e dos materiais disponíveis na época da produção dos conjuntos escultóricos, que também obedeciam a escolhas individuais dos mestres de oficinas e dos estilos predominantes naquele contexto. As cores, obviamente, sofreram ainda alterações do tempo e dos processos de limpeza e restauração, que produzem uma atualização dos processos de coloração, ainda que atentos ao que consideram o original. Sardá e sua equipe, diante da realidade apresentada pelas esculturas, buscam realizar a tradução daquelas cores existentes no estado atual apresentado pela matéria, para sistemas que codificam as cores – que já são traduções visuais de frequências de ondas – em números e letras que formarão um catálogo, o Pantone. Este é o nome dado a uma escala de cores do sistema PMS (*Pantone Matching System*), criado em 1963 por Lawrence Herbert, dono de uma empresa de Nova Jérsei, para solucionar problemas de combinação de cores utilizadas nas artes gráficas – como a empresa de Sardá. As cores e tonalidades encontradas nos Passos

de Congonhas se transformam em códigos aplicáveis em uma infinidade de produtos, em suas diversas possibilidades de expressão: impressas em algum tipo de suporte (como as paredes de um museu), ou projetadas nos variados tipos de telas.

Figura 11 – Paleta de cores criada a partir das esculturas dos Passos

Segundo a descrição de Sardá, os membros de sua equipe de designer entraram nas capelas dos Passos e, com a escala Pantone à mão, que corresponde a esse sistema de cores identificadas por um número, fizeram essa “tradução” das tintas empregadas nas obras para os registros de cores do catálogo.



Fonte: Manual de Identidade Visual (2017).

As duas estratégias formuladas na criação da identidade visual do equipamento foram utilizadas posteriormente para a própria montagem da exposição, que conta com uma grande quantidade de recursos expográficos textuais por meio de plotagens e telas digitais. Ainda que Sardá seja adepto ao uso das tecnologias nos museus, desde que adequada às demandas da

expografia, a orientação que ele teria recebido de Jurema foi, nas palavras dele: *“eu não quero um museu de fogos de artifício, muita tecnologia, eu não quero nada disso não. Eu quero um lugar de reflexão, intimista”*.

Depois de superados os desafios quanto ao território e ao acervo, a questão era a de ocupação do espaço disponível. Adaptações e improvisos foram feitos, com algumas soluções que, entretanto, provocaram quebras no percurso e são, assim, criticadas pelos próprios curadores e educadores que atualmente atuam no Museu. Entretanto, nas falas de alguns dos envolvidos no projeto, como Jurema Machado, Luís Sardá, Sérgio Rodrigo e Gustavo Penna, a afirmação é a de que o que se construiu foi um dos módulos de um projeto maior, com possibilidades de expansão. Na entrada do Museu, existe uma maquete representativa da construção atual ao lado da Basílica. Na reserva técnica, encontra-se uma outra parte desta maquete, com a parte do salão de missas e outros elementos não construídos. Assim como um acervo temporariamente guardado, que espera pacientemente por uma nova organização expográfica, os módulos potenciais aguardam novas soluções para os conflitos adormecidos.

Ocupação

Esta ideia de módulos presente no projeto arquitetônico de Gustavo Penna para o “Museu de Congonhas” dialoga com um movimento mundial, iniciado com a recepção das ideias modernistas pelos projetos arquitetônicos para museus.

Como recupera Flávio Kiefer, os projetos modernistas para museus emergem da crítica aos museus nacionais e se materializam no Museu Sem Fim, projeto de Le Corbusier idealizado em 1931 destinado a um “Museu de Arte Moderna” para Paris, em forma de uma espiral quadrada que podia crescer indefinidamente, “expansível à vontade” (BOESIGER apud KIEFER, 1998p. 23) – que jamais foi construído. Em 1943, Frank Lloyd Wright apresenta também um projeto de espiral, desta vez curva e ascendente, para o “Museu Guggenheim” em Nova York, sustentando a ideia de extensão e continuidade. Outros projetos nascem das “ambições da arquitetura da época: transparência, continuidade espacial entre salas e circulações” (KIEFER, 1998, p.25) e da integração entre circulação e salas de exposição em um “continuum espacial” (KIEFER, 1998, p.26). Juntamente com a forma, argumenta Kiefer, estava em jogo uma mudança no uso do espaço museal, que passa a ser compreendido como um local de fruição para além da sua função expográfica, abrindo

espaços diversos – como parques, teatro de arena, jardins – e outros tipos de serviços, como restaurantes/cafés e lojas.

O projeto arquitetônico do “Museu de Congonhas” encaixa-se nessa perspectiva: possibilidade de extensão, circulação interna mais fluida e uso multifuncional. Assim está previsto na descrição de sua composição pelo escritório responsável:

Ocupando 3.500 m² de área construída, o museu é dividido em três andares: no nível principal estão a recepção e a sala de exposição permanente, composta por quatro espaços: a sala introdutória, o corredor expositivo, o salão de exposição e ainda uma loja e um café. No nível inferior há um hall e o acesso à área de exposição permanente e temporária, à área de biblioteca e documentação (que consolidará o Museu como um centro de referência do barroco brasileiro) e ao setor administrativo, além de um anfiteatro a céu aberto. Finalmente, no nível subsolo está o Centro de Referência do Barroco, um ateliê para o desenvolvimento de trabalhos com pedra. (GPA&A, 2015)

Com essa estrutura, no seu cotidiano, existem duas entradas para o “Museu de Congonhas”. A primeira é pelo piso superior, e antes mesmo da porta que leva à recepção do Museu, está a entrada para um bistrô. Existe, porém, uma outra entrada possível, mas que em geral não está aberta ao público. É a entrada pela garagem, por onde entram os funcionários e funcionárias e, em alguns casos de eventos realizados em um anfiteatro ali improvisado, entram também o público participante de cursos, simpósios, encontros e apresentações artísticas. Especialmente o bistrô e os anfiteatros (o oficial, do lado externo, construído como um teatro de arena que consiste em uma adaptação do projeto original; e o improvisado, na garagem, que garante a realização de eventos externos em dias de chuva) recebem públicos específicos, que não necessariamente são os frequentadores das exposições. Essa situação tem sido discutida nas reflexões teóricas sobre os museus – teorias que, ao mesmo tempo, conformam e são conformadas pelas políticas institucionais sobre essas instituições. Na teoria, a diversificação da função do espaço museal está imbricada com a ampliação do conceito de público do museu. Esta ampliação é adotada na perspectiva do Plano Museológico do “Museu de Congonhas”:

A noção de público se refere ao conjunto de usuários – visitantes a quem os serviços do museu se destinam, mas também abrange o conjunto da população sobre o qual atua a instituição. Assim compreendida, a ideia de público se estende inclusive para aqueles que podem, mas não se utilizam ou beneficiam dos serviços do museu. (JULIÃO, 2016, p.33)

Letícia Julião, que também é autora do Plano Museológico do Museu de Congonhas,

se baseia na concepção de Luis Alonso Fernández de que haveria três tipos de públicos que recorrem aos serviços dos museus: “o espectador (visitante passivo) e o público ator (visitante ativo), mas também um terceiro, o público não visitante do museu” (FERNANDÉZ apud JULIÃO, 2016, p.33).

Na prática, a distinção de um público do museu e um público de um centro cultural é percebida como problemática. Lucas atuou por alguns anos como mediador do Museu e, em anos recentes, passou a ocupar a coordenação de comunicação. Músico, historiador e um amigo dos tempos do colégio, Lucas compreende o Museu como um espaço dual. Ele pensa o Museu “*como duas coisas diferentes. Tá no mesmo espaço, mas não é a mesma coisa*”. Existiria, segundo ele, *um público de show*, que não é o público do Museu. “*E que vai lá todo show*” e “*nunca passou pela exposição*”. Ou que “*passou como passagem*”. Essa passagem, porém, não era espontânea. Fez parte de uma política intencional criada na primeira gestão do Museu, conduzida por Sérgio Rodrigo e seguida na gestão posterior, que estabeleceu um percurso para se chegar ao anfiteatro que passasse obrigatoriamente pela exposição, fazendo com que o tal *público de show*, necessariamente, entrasse pela porta principal do Museu e caminhasse por toda a exposição até chegar ao local da apresentação. Para Sara, historiadora que iniciou no Museu como mediadora e passou longo tempo na coordenação do Educativo, atravessando as duas únicas gestões do Museu até o fechamento da pesquisa – a do Sérgio Rodrigo e a da Lourdes Maria – esta era uma estratégia de formação de público. Para Lucas, porém, essa passagem compulsória era um *desrespeito com a exposição*. Existe, portanto, na gestão desse Museu, uma ideia de que há um público do Museu e outro que não é; e de que há uma possibilidade de *formar esse público do Museu*. Essa *formação de público*, porém, tem muitos caminhos possíveis, e a depender da perspectiva colocada em prática, esta pode ser mais ou menos coercitiva.

Se a dúvida sobre a porta de entrada e o percurso determinado gera possibilidades distintas de uso do Museu, a própria fachada impõe desafios a essa formação ou ampliação do seu público. A discricção, o equilíbrio, a reverência ao entorno, descritos pelos idealizadores e criadores do projeto arquitetônico, encontram pontos de inflexão, entretanto, naqueles que frequentam a instituição. Em conversas com membros do Setor Educativo do Museu, que reúne os e as agentes da instituição que estão em contato direto com o público, aparece outra percepção: “*o Museu, como eu disse, ele tem uma arquitetura, entre aspas, opressora, que afasta um pouco a pessoa. Não é raro a gente ouvir assim: pô, eu não vou no museu porque eu acho que eu não tenho roupa para ir no museu*”, me contou Miguel, historiador com mais

experiência na docência nas escolas públicas do município. Ele também me disse:

a gente tem um projeto aqui também que chama “MCO com você” que a gente convida setores da sociedade civil, alguns públicos, para poderem fazer visitas. Então, o pessoal da limpeza urbana já foi convidado [...]. Tem um relato que me marcou muito nessa visita que a moça falou assim, que não sei quantos anos, não sei quanto tempo, que ela limpava na frente do museu e nunca tinha entrado aqui. Então assim às vezes até por isso né, o pessoal olha, vê aquela coisa gigante, branca, e pensa: pô, aquilo ali não é para mim.”

Algo repetido por outro informante, Davi, irmão de Lucas e que atuou principalmente na produção audiovisual da instituição, se dedicando de maneira persistente e, inicialmente, sem apoio oficial, ao registro de depoimentos dos romeiros e romeiras que visitam a cidade durante o Jubileu. É desses depoimentos que ele chega à seguinte conclusão:

Eu acho que o Museu, apesar da sua imponência, acaba afastando né. Talvez muitos dos romeiros não tem visitado outros museus, possivelmente vários desses romeiros. Então o Museu ele oprime um pouquinho né? A fachada. Acho que isso é um problema do Brasil né? Acho que, por exemplo, em Belo Horizonte é o Palácio das Artes. A primeira vez que eu fui entrar no Palácio das Artes, eu achei que não podia entrar de bermuda, sabe? Eu acho que o museu tem isso ainda, tem esse caráter.

Além dos desafios da fachada, o próprio conceito aplicado ao uso dos materiais de construção e às soluções arquitetônicas ainda são fontes de questionamento. No “Museu de Congonhas”, foi adotado o telhado verde, uma técnica que consiste em aplicar solo e vegetação na cobertura de edifícios, aumentando assim a área verde dos territórios urbanos e trazendo algumas vantagens para o entorno e para o próprio edifício, como: redução dos efeitos das “ilhas de calor”; potencial de retenção e captação de água da chuva; filtragem do ar; redução da propagação de ruído; melhor associação entre edificação e meio ambiente; restauro da biodiversidade¹⁷. Entretanto, Sérgio Rodrigo relata o fato de que, recentemente, um funcionário do “Departamento de Patrimônio” da cidade estaria indicando a necessidade de colocar um telhado colonial no Museu. O que Sérgio considera uma grande incompreensão da proposta executada:

¹⁷ Mencionado no artigo “Telhado verde: Um passo para uma cidade sustentável”, publicado pelo Programa de Educação Tutorial (PET) do curso de Engenharia Sanitária e Ambiental da UFBA. Disponível em <https://petesa.eng.ufba.br/blog/telhado-verde-um-passo-para-uma-cidade-sustentavel>.

A ignorância, ela é uma tristeza. O Departamento de Patrimônio da cidade, tinha um cara lá que cismou que o Museu tinha que ter telhado, telhado colonial. [...] Ele começou a envolver lá o pessoal que tinha que botar telhado no Museu. Fazer um pastiche. Fazer como se fosse uma coisa colonial porque lá é moderno, para combinar. Ele não entendeu que quando o Gustavo Penna criou o Museu, primeiro, ele não quis o pastiche. Ele não quis copiar um negócio que não existe. Segundo, o que que ele fez, brilhantemente, ele foi no Santuário, aquele Santuário que tá ali, e ele buscou as referências construtivas que foi foram usadas lá para poder fazer o próprio Museu. Se você perceber, as linhas são parecidas, o branco é parecido, a pedra sabão é parecida, ele usou os elementos construtivos só que com a linguagem contemporânea. Óbvio.

A nova musealização

Porém, pelos inúmeros conflitos mapeados desde a inauguração até sua existência atual, nada no processo deste “museu vivo”, como o nomeia Sardá, se mostra óbvio. A disputa pelo território, as controvérsias sobre a narrativa privilegiada (da História da Arte, da Religião ou do Patrimônio), as tecnologias mobilizadas, a concepção sobre o público, são questões que surgem pela própria maneira que os museus se inserem contemporaneamente na trama urbana. Aqui, entraria uma nova noção de musealização, que não estaria relacionada a ideia de criação de “lugares de memória” (NORA, 1993) ou com os ímpetos de monumentalidade que ocasionam a “inflação” e o esvaziamento da memória (HUYSSSEN, 2000). A nova concepção de musealização, conforme os pensadores do próprio Plano Museológico do Museu de Congonhas, estaria associada a ideia de “ressonância”.

A musealização seria a operação que permite potencializar a ressonância do patrimônio. Como lembra Greenblatt (1991), a ideia de ressonância pressupõe compreender as circunstâncias históricas nas quais as obras foram produzidas e consumidas, assim como também relacioná-las às próprias circunstâncias do presente. (JULIÃO, 2016, p.10)

A musealização assim desejada pelos formuladores do “Museu de Congonhas” teria duas funções principais: 1) abarcar e apresentar a polissemia do Santuário, com atenção aos múltiplos sentidos e funções que o espaço apresenta ao longo de sua biografia e a partir dos seus diferentes usuários (o que está relacionado aos eixos criados pela expografia); 2) responder aos desafios da preservação colocados no presente, o que, no caso de Congonhas, são impostos principalmente pela pelos diversos impactos causados pela extração de minério de ferro no município. O tipo e a escala da atividade mineratória ali realizada – método de lavra a céu aberto realizado em escala industrial, crescentemente intensificada – afetam significativamente a paisagem e a cultura local. A circulação de veículos pesados no centro da

cidade, o avanço das atividades mineradoras em direção à região habitada, a convivência cotidiana com nuvens de poeira que cobrem de vermelho o céu, as casas e tudo ao redor, o crescimento populacional e urbano desordenado que advém do grande fluxo de trabalhadores na região, além dos recentes tremores de terras e riscos de rompimento das barragens de rejeitos das mineradoras, impuseram também aos técnicos do patrimônio a tarefa de pensar e elaborar planos de ação ultrapasassem as medidas usuais de proteção do Santuário.

O histórico de exploração das riquezas minerais fortemente relacionado ao crescimento urbano desordenado, somado ainda a ausência de identificação da cidade enquanto exemplar da cultura colonial mineira e da falta de uma política de turismo forte, teriam deixado Congonhas em um lugar periférico quando comparado a outros conjuntos urbanos. Segundo Rafael Winter Ribeiro em *Paisagem cultural e patrimônio* (2007),

Diferentemente de Diamantina, São João Del Rei, Tiradentes, Serro, Mariana e Ouro Preto, inscritas em 1938 apenas no Livro de Belas Artes (esta última em 1986 foi inscrita também no Livro Histórico e no Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico), Congonhas foi inscrita apenas no Livro Paisagístico. Alguns fatores podem explicar essa inscrição diferenciada. Naquela época, Congonhas era ainda distrito de Ouro Preto e talvez o conjunto da cidade não tenha sido considerado bom o suficiente para inscrição no Livro de Belas Artes, segundo as exigências do Livro, não apresentando quantitativa e qualitativa densidade formal. Isso poderia explicar também a demora no tombamento da cidade em relação às demais, que foram inscritas no Livro do Tombo já em 1938. Na atualidade, entre as cidades mineiras tombadas nessa época, Congonhas é aquela que mais sofre com a descaracterização de seu conjunto, tendo a atuação do IPHAN se voltado privilegiadamente para o Santuário. (RIBEIRO, 2007, p.78)

O “Museu de Congonhas” se insere como uma política que busca corrigir erros da própria gestão do patrimônio. Jurema Machado me conta, em nossa conversa, que isto era um ponto discutido a partir do próprio IPHAN de Minas Gerais. Ela afirma que

A gente sofria uma crítica na época também que era a seguinte: Congonhas foi uma cidade muito maltratada pelo patrimônio, uma cidade que o patrimônio não controlou, que o IPHAN não controlou. Que teve um crescimento muito desordenado por causa da mineração. [...] A gente achava que ter um museu era uma forma de levantar a bola, no sentido de valorizar mais esse lado da cidade que virou, que é vista assim pelo censo comum, como uma cidade industrial, e que aí uma vez por ano tem uma festa lá religiosa importante e tem um acervo importante.

A inserção do “Museu de Congonhas” nesse espaço urbano, que tem como objetivos promover a valorização de uma cidade que se tornou ao longo dos anos, “uma cidade feia”, como sintetiza Jurema Machado, é também parte de um movimento mundial. Segundo estudo de Gabrielle da Costa Moreira (2021) sobre o “Museu da Imagem e do Som do Rio de

Janeiro”, esta nova articulação com as cidades caracteriza uma política mundial dos “novos museus” a partir do que se convencionou chamar de “efeito Bilbao”. O nome se refere à criação do “Museu Guggenheim” na cidade de Bilbao, Espanha, que teria impulsionado a vida e a economia da cidade que, até então, passava por sérios problemas, como altos níveis de desemprego e pobreza e desqualificação urbana devido a seu passado industrial baseado na construção naval e siderúrgica. Com arquitetura considerada excêntrica e icônica, assinada pelo renomado arquiteto Frank Gehry, o Museu inaugurado em 1997 teria mudado a vida da cidade:

O Museu Guggenheim foi imaginado como parte de um projeto mais amplo de reestruturação da cidade, articulado a obras urbanas. O acionamento de um projeto arquitetônico elaborado por uma espécie de star system da área reforçava a ideia de criar referências urbanas com o objetivo de transformar a cidade em polo turístico, focado em serviços e entretenimento. O efeito Bilbao, que inclui obrigatoriamente um prédio referencial assinado por renomado arquiteto internacional, serviu de inspiração para diversas outras cidades ao redor do mundo, inclusive o Rio de Janeiro. (MOREIRA, 2021, n.p.)

Segundo Gabrielle Moreira, este foi o caso para o projeto de construção de uma nova sede para o “Museu da Imagem e do Som no Rio de Janeiro”, o MIS, anunciada em 2008 – mas não concluída. Em seu estudo, Moreira demonstra como o anúncio da construção do novo MIS foi uma estratégia que relacionava os interesses políticos locais a um propício cenário nacional, com a chegada de Luís Inácio Lula da Silva à presidência do país e a disponibilidade dos *royalties* do petróleo para o Estado do Rio de Janeiro. Com um contexto político, econômico e ideológico propícios, a estratégia de construção do novo MIS se desdobrava “em três eixos: o local da construção da nova sede, a estrutura arquitetônica da construção e o próprio projeto de exposição de um museu interativo e tecnológico.” (MOREIRA, 2021, p. 10).

Há aí algumas semelhanças com a situação de Congonhas e seu Museu: a criação de um equipamento que requalificasse o núcleo urbano, com promessas de impulsionamento da vida econômica e cultural da cidade; a presença de recursos semelhantes aos *royalties* do petróleo, mas que na cidade mineira vinham da mineração, e que foram fundamentais na concretização do projeto por meio de lei de incentivo e de patrocínio direto de duas mineradoras – Vale e CSN; a chegada ao poder local e federal de governantes do campo da esquerda, que impulsionaram o projeto dentro de programas públicos de cultura e patrimônio; e a materialização do equipamento em um formato que fosse considerado mais moderno, com

a assinatura de um arquiteto reconhecido no país, Gustavo Penna, e com a produção de uma expografia fortemente amparada nos recursos tecnológicos. Relacionando o local ao global, o “Museu de Congonhas” expressa em materialidade uma forma específica de solucionar os conflitos: provisória e adaptada, a sua própria edificação materializa uma maneira técnica e política de responder a situações de tensionamentos e impasses com os diversos agentes envolvidos.

Capítulo 2 – Devoção e paisagem

Romarias

Antes de iniciar uma visita ao “Museu de Congonhas”, em geral, os mediadores que integram o setor Educativo informam aos visitantes sobre a especificidade do que encontrarão no local em relação ao conceito da instituição enquanto um *museu de sítio*. É como um “aviso aos navegantes”, que antecipa as paisagens a serem contempladas e direciona os modos de agir e de se orientar nessa travessia. Um dos exemplos é a mediação que assisti com o educador Elias, que também tem formação em História e que, assim como Lucas, passou de mediador a coordenador recentemente. Ele informa ao grupo de jovens:

Isso é um museu de sítio. Isso significa que o que está aqui não necessariamente é um acervo de época. Um museu de sítio, ele tá localizado do lado do acervo, do verdadeiro acervo que é a igreja do Bom Jesus de Congonhas. Então, tudo o que tá aqui, a razão de ser do museu, é para ajudar a entender o que que é aquela igreja, ajudar a preservá-la e lidar com todas as discussões que envolvem esse sítio enorme que é de grande importância para a humanidade. Em todos os seus aspectos: religioso, histórico, material, imaterial, artístico.

É assim que a tradução do debate e do conceito sobre o conceito de *museu de sítio* é realizada na mediação, enfatizando a importância do “acervo operacional” – o *verdadeiro acervo* – bem como da instituição, responsável pela salvaguarda e interpretação do que está fora dela. A visita ao interior do “Museu de Congonhas” é iniciada antes mesmo da travessia das suas catracas. Situadas bem acima destas, encontram-se três pequenas telas que mostram um trecho em *looping*, com algumas pessoas em fila, caminhando, carregando uma cruz. Em um trabalho de mediação mais amplo, destes que pegam o visitante de uma ponta a outra do Museu, a apresentação da história começa ali: “é a romaria de Carmópolis”, Lucas me informa. Eu, que presenciei ao longo da infância a existência de romarias diversas e bem antigas, pergunto: “por que Carmópolis?” Lucas me conta que ela é a mais antiga que se mantém, e que a que vem, em caminhada, de mais longe. São quase 120 quilômetros percorridos a pé. A apresentação dos romeiros de Carmópolis, ali, não se alonga. Observando a dinâmica de visitação, aliás, são poucos os visitantes que olham para cima, para assistir o pequeno vídeo.

É bem diferente, porém, da vivência da chegada da romaria de Carmópolis no Jubileu de Congonhas. Em campo, enquanto aguardava a chegada dessa caravana na região da

Basílica, perguntei a Davi, que também aguardava a romaria para fazer o seu registro audiovisual para o Museu, como saberíamos que eles se aproximavam. Ele me conta que é fácil, pois a chegada dos romeiros é precedida por um silêncio repentino, um cessar do intenso ruído costumeiro da festa, e um esvaziamento da rua por onde ela irá passar, geralmente ocupada de gente que circula entre as barracas, saindo da missa, olhando e comprando os produtos à venda no Jubileu. Alguns minutos depois, presenciamos a chegada do grande grupo, que vem caminhando em passos rápidos, cantando em voz alta o hino daquela romaria, com uma grande cruz de madeira carregada por alguns dos participantes e um cartaz com a frase: *romeiros na pista*. O grupo caminha até a Sala de Confissões, e depois de cada membro se confessar, se reúne novamente em procissão, em direção à Sala dos Milagres, onde a cruz de madeira é depositada e o líder da romaria daquele ano, Giovanni, faz a prece. Naquele ano, a prece, porém, foi interrompida por uma visita inesperada. O cônego da Basílica, Nedson Pereira, novo na cidade, entrou na “Sala dos Milagres” no momento da oração guiada, e recebeu pessoalmente a romaria, agradecendo o testemunho, perguntando sobre a composição do grupo (formado por 140 pessoas, sendo a pessoa mais idosa um senhor de 71 anos), enaltecendo o sacrifício da caminhada (que durou três dias) e dando sua bênção. Como disse o cônego naquela recepção, a romaria de Carmópolis é *um acontecimento*.

Figura 12: Chegada da Romaria de Carmópolis à Sala dos Milagres durante o Jubileu.



Fonte: Foto da autora (Congonhas, 2023).

A abertura da exposição do Museu com as imagens da romaria de Carmópolis sinaliza essa relevância, mas somente em anos recentes ela recebeu esse outro *status*, o de *acontecimento*. Há dois anos atrás, os irmãos Davi e Lucas decidiram acompanhar a chegada do grupo nos seus quilômetros finais, do Alto do Maranhão, distrito de Congonhas, até à chegada da Basílica de Congonhas, realizando o seu registro audiovisual, que foi exibido no ano seguinte para os romeiros, no Museu. O documentário foi recebido com emoção pelo grupo e teve um grande efeito enquanto registro de histórias e memórias de anônimos. Naquele ano, o grupo tinha perdido um dos seus fundadores, que faleceu, mas seu rosto e sua voz estavam ali, registradas nas imagens capturadas por Davi.

Abaixo dos vídeos exibidos pelo Museu, e com maior destaque, o visitante se vê diante de uma parede espelhada e adesivada com fotografias de figuras humanas em tamanho real. Os personagens adesivados estão em uma fila, que segue por um corredor em formação de procissão, como sugere o som ambiente: uma polifonia de vozes, rezas, cantos, sinos e barulhos das tradicionais *matracas*, instrumento de madeira e ferro usado nas Semana Santa de Congonhas que anunciam a proximidade da procissão e exigem o silêncio dos observadores.

A parede mencionada ganhou os recursos de foto e som ao longo de sua existência. O Museu foi inaugurado em dezembro de 2015, e em setembro de 2016, viveu seu primeiro funcionamento durante o Jubileu de Congonhas. Como relatam as pessoas que atuam na mediação do Museu, aquele evento foi um marco na biografia da instituição: pela primeira vez, o *objeto* do Museu entraria nele, como dizem. Segundo Davi, aliás, no contexto do Jubileu, “*é quando o museu brilha mesmo, de verdade, é o melhor momento que o museu tem, essa relação do objeto de pesquisa do museu vivo, né... andando pelos corredores, se vendo*”. Naquele momento inicial, segundo Davi, o Museu recebia, durante o Jubileu, cerca de três a quatro mil visitantes por dia. Segundo Sérgio Rodrigo, então diretor da instituição, “*a gente estabeleceu uma tecnologia disso, de quantas pessoas caberiam no Museu, e aí entrava uma, saía a outra, aquela história*”. As fotografias que compõem o corredor espelhado são, assim, de visitantes do Museu em seu primeiro Jubileu, tiradas em setembro de 2016 e instaladas posteriormente. A estratégia veio atender uma função, a princípio, de ordem técnica. Aquela parede é móvel, é possível abri-la, deixando à vista parte da serra que circunda a cidade. Porém, ela está voltada para o poente, o que significa que, do meio da tarde em diante, o sol bate diretamente nela – a parede voltada para o oeste mencionada por Luís Sardá, no primeiro

capítulo. A luz direta incidindo sobre a expografia poderia degradá-la rapidamente. Segundo Letícia Julião, uma das coordenadoras da equipe de curadoria do Museu e autora do seu Plano Museológico, quando ela e sua equipe foram convidadas pela UNESCO para trabalhar no projeto expográfico da instituição,

A gente teve uma reunião com o arquiteto, mas assim, já tava pronto. Ele expôs o conceito dele, a gente falou um pouco do conceito da exposição, mas não houve... Tanto é que a gente, na parede que tem insolação. Foi a solução que a gente deu. A sorte é que como não tem acervo. [...]. Mas é uma insolação ruim para qualquer coisa, até para recurso expositivo.

Para proteger o material interno, era necessário deixar as paredes móveis sempre fechadas e usar um tipo de insulfilm, que suavizasse essa entrada de luz. Sobre a parede escurecida, vieram então a alternativa das fotos. A inserção das fotos foi, assim, uma das diversas outras *mediações*, segundo Sérgio, utilizadas durante o Jubileu, como uma forma de realizar a conexão entre o museu e, digamos, seu objeto. Enquanto seguimos por esse corredor, lado a lado à fila em procissão, somos acompanhados dos sons de uma ladainha – uma forma de oração do culto católico que consiste em invocações curtas feitas por um solista, com uma resposta dada em grupo, que sempre se repete.

Segundo Jurema Machado, no “Museu de Congonhas”, a “trilha sonora baseou-se na tradição de música sacra da região, que tem na cidade vizinha de Mariana, sede da Arquidiocese na qual se localiza Congonhas, um dos mais ricos e organizados acervos de compositores sacros brasileiros” (MACHADO, 2017, p.70). Apesar da referência ao trabalho de arquivo, a inserção de música ambiente em museus é uma invenção recente e altamente especializada. Um único profissional – músico, diretor musical e técnico – foi o responsável pela recente inserção de ambientação sonora em cinco instituições mineiras: o “Museu da Inconfidência” (Ouro Preto), o “Museu da Liturgia” (Tiradentes), o “Museu de Artes e Ofícios” e o “Espaço Interativo Ciências da Vida”, conhecido como “Museu do Corpo Humano” (ambos em Belo Horizonte), e o “Museu de Congonhas”. Para este, uma música foi composta especialmente, com pequena orquestra de cordas, reproduzindo, contemporaneamente, o estilo da música colonial. Além da música, foram produzidos para este Museu sons de sinos, as ladainhas e, em outro ambiente, sons de ferramentas antigas usadas pelos construtores do Santuário. A produção profissional da sonoridade do acontecimento que é a prática religiosa em Congonhas, entretanto, produziu um ruído na escuta de Sérgio, que ocupava a direção da Fundação Municipal de Cultura no processo final de construção do Museu:

Quando você entra no museu que tem aquela música que te envolve incidental, eles fizeram aquela música no estúdio, gravado por umas pessoas aqui, sei lá de onde que eles contrataram, então não tinha nada a ver com a gente. Eu falei, gente, essa trilha não tem nada a ver com a gente. Aí comecei a ver qual que era meu incômodo. Meu incômodo era que a ladainha estava sendo entoada por gente que não tem fê, que não é da gente, que não parece com a realidade que a gente vê. Mas só quem é dali que percebe isso. A gente regravou aquela ladainha, eu recolhi na cidade quais são as pessoas mais milagreiras, quais são as pessoas que tem mais fê na cidade para poder levá-las pro estúdio e gravar a ladainha. Ninguém sabe disso. Então nós pegamos as senhorinhas mais milagrosas da cidade, as mais beatas de todas, recolhemos, levamos pro estúdio, aí elas gravaram e aí a gente conseguiu perceber essa conexão.

Este *nível de cuidado*, nas palavras de Sérgio, indica que, nesse Museu, o som é mais que “trilha sonora”, pois extrapola o lugar de contextualização ou ambientação. Somado ao próprio tipo de suporte que configura grande parte da expografia deste Museu, feita desses sons e ruídos, mas também de luzes, projeções, cópias, telas, textos, podemos também reconhecer o som como parte das coisas. Esta percepção tornou-se evidente, para mim, a partir de dois pontos: do trabalho de campo realizado durante as semanas santas de Congonhas e o Jubileu; e do contato com as reflexões de Maria Luísa Lucas sobre o retorno de fotos e filmes que se encontram depositados no “*Musée du Quai Branly*” (MQB) aos Bora. Explico.

As fotografias dos romeiros foram produzidas individualmente. A montagem em fila e o recurso sonoro é que formam a procissão/romaria. Na ocasião de um dos jubileus, como narrei, o silêncio rompe com a confusa circulação de sonoridades e pessoas entre barracas, dando lugar ao grupo que caminha junto e que entra na região do Santuário cantando.

Na Semana Santa, a caminhada também é conjunta e com marcadores diversos do trajeto. A pintura do calçamento com cal, a instalação de lâmpadas que percorrem as ladeiras como uma costura, realizam uma demarcação física que liga os dois extremos da cidade, no qual se situam suas principais igrejas: “Matriz de Nossa Senhora da Conceição” e “Basílica do Senhor Bom Jesus de Matozinhos”. Durante a Semana Santa de Congonhas, as procissões se caracterizam por um ir e vir diário, nos quais essas duas principais igrejas, do ponto de vista dos elementos históricos e artísticos¹⁸, e do ponto de vista das referências comunitárias mais antigas, se revezam enquanto locais de chegada e de partida de esculturas sacras (as

¹⁸Assim como percebido por Edilson Pereira em seu estudo sobre a Semana Santa de Ouro Preto, em Congonhas, esta festa coloca em relação os conteúdos da religião e os do patrimônio: a inclusão das ruas, igrejas e capelas (e acrescento, o casario colonial) como cenário da via-crúcis convertem a cidade em um “amplo espaço cênico-ritual” (cf. PEREIRA, 2015, pp.12-13).

“imagens”), membros da igreja, “figuras” (habitantes da cidade que encenam personagens bíblicos) e devotos em geral. Em anos recentes, foi incentivada a retomada de uma tradição, conhecida em outras cidades mineiras e históricas, de colocar mantos (especialmente nas cores: roxo, vermelho escuro e branco) bordados com motivos religiosos; imagens de santos; flores e vasos de manjerição nas janelas das casas por onde passa a procissão. A retomada do costume funciona como uma forma de adicionar à fachada elementos que tornam a rua um espaço sagrado, criando uma ambiência que confere sentido total ao evento, como uma distribuição do sagrado da igreja e das imagens em circulação para o restante da cidade. Na Sexta-feira Santa, o trajeto também é marcado pelos pontos nos quais Verônica faz suas pausas. Verônica é a personagem bíblica que carrega em seu nome o sentido do milagre por meio dela operado: ao limpar o sangue do rosto de Jesus no trajeto rumo à sua crucificação, Verônica retém em suas mãos um manto no qual foi transposta a imagem da face de Cristo. Na Semana Santa de Congonhas, como em outras cidades do interior do Brasil (cf. PEREIRA, 2015), Verônica é interpretada por uma cantora da comunidade local que, em determinados pontos da procissão do Enterro, entoia o cântico “*O Vos Omnes*”. No “Sábado de Aleluia”, véspera do “Domingo de Páscoa”, o mesmo trajeto é marcado com os também tradicionais tapetes de serragem, que formam motivos religiosos sobre o chão. Esses elementos exercem funções de marcação, mas também de ligação entre diferentes temporalidades, materialidades e espacialidades: os tapetes de serragem cobrem, como um manto comum, o calçamento de pedra e o de asfalto; o “centro histórico” e o comercial, igualando-os naquele tempo especial.

Retomo essa série de elementos para aproximar a análise dos “objetos” do Museu ou seu “acervo operacional” e da própria apresentação destes no interior da instituição, das considerações sobre materialidade e imaterialidade de Maria Luísa Lucas (2020). A partir da experiência do retorno de fotos, filmes e registros sonoros que compunham uma coleção do MQB aos povos Boro¹⁹, penso ser frutífero reter aqui o caminho sugerido por ela, para escapar tanto da predileção dos artefatos em detrimento das imagens, quanto do ofuscamento da materialidade das imagens:

Quando, ao contrário, seguimos as indicações autóctones e encaramos fotos, filmes

¹⁹O retorno das imagens produzidas da coleção de Wavrin do MQB aos povos Boro tinha como uma das intenções buscar informações mais precisas sobre o material para orientar as ações do museu, como por exemplo, restaurações de peças desgastadas pela ação do tempo. Além disso, segundo Maria Luísa Lucas, “tais imagens poderiam ser usadas para dialogar com os Bora sobre as práticas rituais e suas transformações”. (LUCAS, 2020, p.16)

ou registros sonoros como imagem-objetos capazes de acionar e modificar relações, torna-se mais descomplicado reconhecer possíveis torções e deslizamentos das ideias que euroamericanos constroem sobre imagens, objetos e outros arquivos armazenados nos museus. (LUCAS, 2020, p.6)

No caso estudado por Maria Luísa Lucas, o encontro de membros da comunidade Boro com as fotografias de máscaras rituais indicavam que os objetos observados por eles estavam “incompletos”, não pela ausência de alguma parte do material, mas sim pelo fato de que só seria possível identificar cada uma das máscaras pelas canções, comportamentos e coreografias a elas associadas, o que implicava na associação entre diferentes tipos de suportes materiais envolvidos – fotos, vídeos e áudios. Além disso, do ponto de vista dos grafismos, era fundamental saber quem os desenhou, indicando que o caminho da transmissão comprovava sua autenticidade.

A aproximação que quero enfatizar aqui é dessa conjugação que ocorre na instituição “Museu de Congonhas”, onde as fotografias dos romeiros, seu posicionamento e os recursos sonoros irão compor o sentido do objeto expográfico, bem como do seu acervo extramuros. Nessa conjugação de suportes e sentidos, é significativo como a parede espelhada com as figuras enfileiradas tornou-se também uma cena, com a qual as pessoas interagem quando posam entre uma e outra pessoa, como se fizesse parte da fila, para serem também elas fotografadas. No contexto do Jubileu, a fotografia na parede é visitada pelo romeiro fotografado, tal qual um objeto ex-voto depositado por ele na Sala dos Milagres. Nesses momentos, quando um dos membros do Setor Educativo do “Museu de Congonhas” identifica o visitante que visita sua própria imagem no Museu, uma nova fotografia é feita. E assim tem se criado essa espécie de nova tradição, a da fotografia do romeiro ao lado da sua imagem fotografada.

Figura 13 – Série de fotografias dos romeiros ao lado de suas fotos instaladas no Museu.



Fonte: Instagram do Museu de Congonhas (2022).

Figuras 14 e 15 – Pose na fila da parede adesivada e fila de visitantes, formada ao lado da fila de adesivos



Fotos da autora (Congonhas, 2023).

A procissão espelhada segue por um corredor, que dá início então à expografia instalada na instituição desde sua abertura, em 2015. Grande parte dela formada por elementos gráficos e textuais em painéis e pranchas de MDF, o que explica a afirmação de Sara, educadora que teve também atuação importante na coordenação do Setor Educativo do Museu: *“nossa forma de contemplar o Santuário é na parede”*.

O santuário como ex-voto

O primeiro eixo da exposição recupera o processo de construção do Santuário do ponto de vista religioso e burocrático, caracterizando-o como um ex-voto, ou seja, um objeto apresentado como gratidão e representação de uma graça alcançada. É interessante notar como a palavra ex-voto não é comumente usada pela população local, nem pelos romeiros que os depositam na Sala dos Milagres, fazendo parte, portanto, de um vocabulário especializado, usado em geral por colecionadores, técnicos e acadêmicos. Tomo aqui dois exemplos nos quais o conceito aparece relacionado a Congonhas, conferido por pesquisadoras que tiveram suas biografias relacionadas aos processos de “artificalização” do Santuário e suas ramificações. O termo “artificalização” de Shapiro e Heinich (2003) é utilizado aqui para enfatizar dois pontos sobre a história do Santuário de Congonhas: a ação e o processo. Conforme Shapiro e Heinich, as coisas podem ser gradativamente definidas como obras de arte a partir de uma

solução que é

simbólica, material e contextual ao mesmo tempo. A arte surge no decorrer do tempo como a soma total de atividades institucionais, interações cotidianas, implementações técnicas e atribuições de significado. A artificação é um processo dinâmico de mudança social, por meio do qual surgem novos objetos e novas práticas e por meio do qual relações e instituições são transformadas. (SHAPIRO E HEINICH, 2003, p.15).

Os exemplos ajudam a compreender o uso do termo do ponto de vista do colecionamento, da história da arte e da gestão do patrimônio.

O primeiro exemplo é o do uso do termo pela colecionadora Márcia de Moura de Castro, que teve parte de sua coleção de ex-votos adquirida pelo IPHAN e doada ao “Museu de Congonhas”. No texto *“As Tábuas votivas no ciclo do ouro”*, Márcia sistematiza em poucas linhas uma longa e universal história de criação, transformação e transmissão do costume de fabricação dos ex-votos, que resumo ainda mais a seguir.

Márcia remonta à Grécia antiga a prática de oferecer lápides e pequenas esculturas em agradecimento pelas curas milagrosas, em uma mistura de religião e medicina. O reconhecimento do cristianismo como religião oficial teria vindo acompanhado da assimilação sincrética de costumes pagãos, sendo o oferecimento de ex-votos aos santos um deles. Com a queda do Império Romano e dominação dos povos nórdicos, o mundo ocidental teria substituído as manifestações individuais pelas coletivas, mais grandiosas, como cruzadas, peregrinações e construção de catedrais. Com o Renascimento e seu respectivo domínio pelos povos latinos, surge uma nova arte individualista, com o progressivo aparecimento do ofertante nas pinturas, ao lado do santo de devoção. No Concílio de Trento (1536), que teve como objetivo principal a contenção do Protestantismo, a crença nos milagres e o agradecimento público foram estimulados. No século XVII, os ex-votos se popularizam na Europa meridional e central, em especial sob a forma das tábuas votivas. No XVIII, o costume se concentra em países como Portugal, e sob a forma de arte popular, chega ao Brasil (CASTRO, 1994, pp.9-11). Com essa reconstrução, Márcia conecta os singelos objetos encontrados pelos cantos do Brasil a uma ampla história de desenvolvimento e circulação da cultura. Como apontarei adiante, ao abordar a Sala Márcia de Moura Castro no Museu, o gesto colecionador de Márcia, a sua formulação sobre os motivos das aquisições e a apresentação dos objetos na sala abordam os ex-votos a partir de diferentes perspectivas: “como expressão da arte popular, como fato histórico e como fenômeno religioso” (CASTRO, 1994, p.9).

O segundo exemplo de uso do termo ex-voto do ponto de vista especializado é o

apresentado por Jurema Machado, arquiteta e urbanista que, como mencionado no primeiro capítulo, durante as fases de implementação do “Museu de Congonhas”, ocupou uma das coordenações da UNESCO no Brasil e a presidência do IPHAN. Em sua atuação na direção do IPHAN, conforme detalha em “*Ex-votos em Congonhas*”, Jurema Machado defendeu a política de aquisição de ex-votos iniciada por Aloíso Magalhães como exemplo de valorização do patrimônio sob uma nova atitude: “buscar na tradição e nos elementos de coesão das comunidades o ponto de partida e de sustentação das medidas de preservação do patrimônio” (MACHADO, 2012, p.9). Os ex-votos são concebidos aqui como autênticas manifestações populares, e que além de tradição local, se configura como prática “quase universal” (MACHADO, 2012, p.11) de “agradecer pelas graças alcançadas por meio de objetos que as representam – um desenho, uma pintura, um texto ou uma escultura, quase sempre simbolizando as partes do corpo que são objetos do socorro divino” (MACHADO, 2017, p.25).

O eixo, portanto, do Santuário como um *ex-voto*, parte da concepção dessa categoria de objeto enquanto fenômeno religioso, histórico e artístico; que tem vínculos com a tradição local, ao mesmo tempo que se conecta com manifestações culturais globais; e que pode assumir diversas dimensões, materialidades e magnitudes, que vai de uma pequena tábua de madeira pintada à mão até a construção monumental de templos.

O caminho da exposição segue esta linha de pensamento. A exposição é iniciada com a imagem de um homem de cabelos longos, chapéu e capa, com o rosto encoberto, segurando um oratório em suas mãos, que ele abre e fecha, lentamente – partindo, portanto, da condição individualizada do seu ofertante – Feliciano Mendes. Em seguida, os textos apresentam a perspectiva desse ofertante, com relato em primeira pessoa, e situam o seu processo biográfico de início de uma empreitada que irá desembocar na construção monumental:

“Em o Mês de Fevereiro do ano de 1757, principei a trabalhar para o Senhor Bom Jesus, a tempo que estava com ânimo deliberado de retirar-me das Minas, por me achar com moléstias graves, e não poder mais trabalhar; e estava com o projeto de ver se melhorava no Reino para entrar em alguma Religião e cuidar somente de minha salvação; foi o mesmo Senhor servido, estando eu neste Arraial das Congonhas, lembrar-me de lhe por eu a Cruz no alto do Morro do Maranhão e na beira da Estrada que vem para o arraial com sua Santa Imagem, para que os passageiros a venerassem (...).” Termo de Abertura do Primeiro Livro de *Assentamento* de Esmolas, escrito a pedido de Feliciano Mendes que, não sabendo ler nem escrever, carimbou com seu sinete em forma de uma cruz. Congonhas, 1º de junho de 1758.

Nascido nas proximidades da cidade de Guimarães, no norte de Portugal, Feliciano Mendes migrou para o Brasil e ocupou-se da mineração. Acometido de grave

doença, fez uma promessa, rogando por sua cura. Ao se restabelecer, dedicou-se ao pagamento dessa promessa, com a construção de uma igreja consagrada ao Bom Jesus de Matosinhos, devoção comum em sua região natal.

Em 1757, fez um oratório com a imagem do crucifixo e assentou uma cruz no alto do Morro do Maranhão, próximo ao Arraial de Congonhas do Campo. No mesmo ano, obteve as autorizações eclesiástica e régia para construir um templo dedicado ao culto do Bom Jesus de Matosinhos, com recursos provenientes de esmolas. (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015).

Figura 16: Cena da expografia do “Museu de Congonhas” com ator interpretando Feliciano Mendes



Fonte: Foto da autora (Congonhas, 2019).

Não há referência textual direta, mas os mediadores com quem conversei durante a pesquisa me informam que o oratório do vídeo que abre a exposição é o original, feito em 1757. Segundo um dos coordenadores do Setor Educativo, Lucas, o “Museu de Congonhas” foi o primeiro a exibir publicamente o oratório, que “permanece há mais de 250 anos sob a guarda da igreja”, segundo publicação nas redes sociais do Museu. Ele foi exposto nos corredores da instituição em setembro de 2016, no primeiro Jubileu com o Museu em funcionamento. Na mesma postagem que se encontra nas redes sociais do Museu, há uma cena do curta “Congonhas do Campo”, de Humberto Mauro (MG, 1957), em que um devoto se aproxima desse oratório preso à cruz e abre suas portas, revelando seu interior. O oratório de 30 centímetros, esculpido em madeira e contendo uma imagem do Bom Jesus de Matosinhos em seu interior, é um objeto que desperta a curiosidade e o interesse da população. Em um dos simpósios anuais realizados pelo Museu, achei notável a declaração de Luiz, guia turístico e dono de uma pousada na cidade, de que ver o oratório original era seu sonho. No último Jubileu que pude presenciar, em 2023, o oratório foi exibido ao público, mas agora, na

Basílica – gerando neste momento, inclusive, uma disputa da narrativa de sua exibição pioneira pelo Museu. Para que ele fosse visto, o trajeto para circulação no interior da igreja foi alterado. Nos anos anteriores, a saída dos romeiros era por uma porta lateral à esquerda do altar; naquele ano, essa porta ficou fechada, forçando a passagem por uma porta do lado direito que levava à sacristia – sala que fica nos fundos da igreja, atrás do retábulo do altar, para guarda de objetos litúrgicos; um local que, em geral, não tem circulação de fiéis.

A exibição do oratório foi um dos feitos que exemplificam um processo de mudança na administração da Basílica, a partir da saída de Padre Rocha, conhecido por sua posição bastante austera em diversas questões referentes ao Santuário, como as restrições impostas para o aluguel das casas que ficam ao lado das capelas dos Passos e que são utilizadas para o comércio, no chamado “Beco dos Canudos”; e algumas restrições e desconfianças no início do processo de restauração da Basílica, como me contou a técnica responsável pelo trabalho em uma visita à obra de restauro. Uma das primeiras mudanças significativas após sua saída, durante a administração ainda provisória pelo pároco da “Matriz de Nossa Senhora da Conceição”, Padre Paulinho, foi a retomada das missas no interior da Basílica, depois de mais de 40 anos de transferência das celebrações para um salão paroquial construído nas proximidades da igreja. A chegada do cônego Nedson, atual Reitor da Basílica, estabelece novos parâmetros que pude presenciar, como a exibição do oratório, a recepção um tanto inédita aos romeiros de Carmópolis na Sala dos Milagres, já mencionada, e a criação de um perfil de Instagram da Basílica (administrado por um casal de artistas, ex-funcionários do Museu, e que realizam o serviço como permuta para ajudar no pagamento do aluguel de uma das lojas do Beco). Enquanto as demais lojas do Beco são voltadas para a venda de artesanato local, principalmente de pedra sabão, a loja de Maria e Davi se relaciona ao trabalho de fotografia e produção audiovisual realizado pelos dois.

Durante sua exibição na sacristia, no Jubileu, o oratório foi disposto com a legenda que situava o uso desse objeto dentro dos propósitos de Feliciano Mendes:

Ciente da necessidade de aprovação eclesiástica, Feliciano Mendes dirigiu-se ao primeiro Bispo de Mariana, Dom Frei Manuel da Cruz. Inteirado dos seus bons propósitos, o senhor bispo não teve dúvida em conceder-lhe a competente licença, expedindo a provisão de 21 de junho de 1757, entre as estipulações figurava o compromisso de construir o devoto, dentro de três anos, mercê de esmolas, condigna ermida, a fim de dar abrigo seguro ao culto divino.

Em 06 de outubro de 1757, Feliciano Mendes comprara um jovem de nome Sebastião, para ajudá-lo a propagar a veneração ao Senhor de Matosinhos.

Munido das permissões em questão, tomou hábito e bordão, pendurou a caixinha ao pescoço, e saiu a pedir com tal fervor, que bem depressa alcançou fundos suficientes

para os gastos imprescindíveis à edificação da capela.
Faleceu Feliciano aos 23 de setembro de 1765, na Vila de Antônio Pereira sem ser acabada a obra tão sonhada por ele.

As considerações clássicas de Marcel Mauss sobre uma “teoria da esmola” são úteis para pensar a narrativa historiográfica e, por extensão, museológica, sobre o ato de Feliciano Mendes, que configura um mito de origem da devoção ao Bom Jesus em Congonhas e, assim, do próprio Jubileu. “A esmola é fruto de uma noção moral da dádiva e da fortuna, de um lado, e de uma noção do sacrifício, de outro.” (MAUSS, 2017, p. 216). A doutrina da caridade e da esmola que embasou também o cristianismo teria origem nesse princípio presente nas sociedades chamadas “arcaicas” por Mauss, no qual os deuses vingam os pobres “pelo excesso de felicidade e riqueza de alguns homens que devem desfazer-se delas; é a velha moral da dádiva transformada em princípio de justiça” (MAUSS, 2017, p.216). Assim é narrada a biografia de Feliciano, um minerador português que é curado de uma enfermidade grave, reunindo, assim, em sua trajetória, a felicidade e a riqueza, e se desfaz então de sua fortuna, dedicando-a, assim como o restante da sua vida, à construção do templo. Vale notar que, enquanto o texto expográfico do Museu não tensiona a narrativa veiculada oficialmente pela Igreja, os documentos historiográficos que o embasam e os mediadores que lá atuam, o fazem. A historiadora da arte Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, especialista no estudo do Santuário de Congonhas e uma das principais referências de pesquisa sobre o tema, registra que o começo do financiamento da obra se dá com a “doação de toda a sua fortuna pessoal para a construção de uma ermida no mesmo local, onde passou a residir como ermitão”, especificando a fortuna “como equivalente a “seiscentos mil réis” em barras de ouro, descontado o que gastara na compra de um moleque de nome Sebastião para ajudá-lo no trabalho do Bom Jesus” (OLIVEIRA, 2011, p.25). Em uma das conversas com Sara, ela apontou para o fato de Feliciano Mendes ser um homem de posses, proprietários de terras, mas ser retratado de forma geral, e inclusive pelo Museu, como um “ermitão, pedidor de esmolas”, o que, para ela, seria uma incoerência. Outro questionamento que também me foi apresentado por Davi foi sobre a proibição do pedido de esmolas pelos romeiros, durante o Jubileu. Ele me contou, com indignação, sobre a repressão sofrida por duas mulheres pobres durante a festa, que foram proibidas de esmolar por um agente de segurança particular, não identificado, contratado para atuar durante o Jubileu em 2023. A violência, para Dani, retrata o modo injusto e carregado de preconceito pelo qual são tratados aqueles que dão sentido ao Santuário, desde sua origem – ligada, justamente, à esmola. O que está implícito nos estudos

de Oliveira (2011) e na fala de Sara é a relação entre o poder econômico gerado pela mineração do ouro e o poder político exercido por meio da religião. Sara também considera que o Museu reproduz uma historiografia positivista ao dar ênfase ao personagem: “*é a história dos Grandes Homens, a gente começa com Feliciano Mendes. É a primeira figura que a gente vê*”. Nesta conversa, Sara apontou também para a ausência de menção à origem de Aleijadinho como filho de uma escravizada; pode-se pensar na mesma ausência de menção ao trabalho escravizado utilizado tanto na coleta de doações, como registra a compra de Sebastião por Feliciano nos textos acima, quanto na construção do templo e oficinas de artífices. Este é um ponto que aparecerá em outras conversas com os mediadores do Museu, sinalizando pontos de tensionamento entre projeto e processo, na medida em que o Museu avança em sua biografia e passa cada vez mais para a gestão local de seus conteúdos narrativos.

O “pedido de esmolos” feito por Feliciano é apresentado, na narrativa do Museu, como um costume de época, como indicam duas réplicas de ilustrações de Debret presentes na expografia, com homens e mulheres de pele branca, um com traje religioso, os demais de fidalgos, com uma das personagens portando um oratório, outra tendo à frente uma criança preta, provavelmente uma escravizada, fazendo o pedido no lugar do seu dono. Em uma das visitas, ouvi de um visitante a pergunta: “*Debret esteve em Congonhas?*” A pergunta ficou suspensa, nas ilustrações há somente o nome das telas, chamadas “*Primeiras ocupações da manhã*” e “*Voto de uma missa pedida como esmola*”, de 1826. São os *recursos expográficos*, que se diferem do *acervo* e que, neste caso, estavam previstos na “*Proposta de Roteiro Expográfico do Museu de Congonhas*”, que me foi concedida por uma das suas formuladoras principais, Leticia Julião. Na proposta, a exposição deveria indicar a forma e o modo como eram realizadas as “antigas práticas devocionais – tais como esmola, indulgência, promessa e peregrinação”, indicando a utilização de “recursos variados”, como a exposição do oratório de esmolar (original ou imagens) e de “desenhos antigos que representam a forma como se usava esses oratórios ou como eram compostas as romarias (Miguelzinho Dutra, Carlos Julião, Debret, Burns; Chamberlain).” Na obra de Myriam Oliveira, uma das primeiras consultoras da expografia do Museu, explicita-se o uso das imagens e o enquadramento da ação de Feliciano com um “costume de época”:

O recolhimento de esmolos com um oratório portátil era praxe usual na época, tendo sido registrado nas gravuras de Debret relativas ao Rio de Janeiro. Até mesmo de Portugal vinham esmoleres deste tipo, como atesta a autorização concedida em 1719 ao ermitão João Álvares de Carvalho para “passar ao districto das Minas a pedir

esmolas com uma caixinha ou oratório, para a Igreja do Bom Jesus de Matosinhos em Portugal”. Após três anos de andanças, o esmoler remeteu a Portugal o total de 1.213.063 reis, o que comprova a eficácia do sistema. Cf. LAGO, Isabel. *Opus cit.*, p. 69 e 76. (OLIVEIRA, 2011, p.11)

A exposição segue apresentando outros recursos textuais, como a reprodução da petição de Feliciano Mendes ao bispo de Mariana solicitando a autorização para “esmolar e reunir fundos para construção do templo”, o que indica a própria legitimidade da prática conferida pelas autoridades eclesásticas, seguido de documentos de autorizações da Igreja e da Coroa portuguesa para a construção da igreja.

O tema da esmola é sucedido na expografia pelo tema do *ex-voto*, com a exibição de alguns desses tipos de objetos, ressaltando a variedade de formas e materiais que este pode tomar, com alguns exemplares em exibição na vitrine “Tipologia de ex-votos”. A vitrine contém peças da colecionadora Márcia de Moura Castro, nome que aparecerá em uma sala mais adiante na expografia, e contém: duas tábuas votivas (pequenas peças em madeira, pintadas com a cena do milagre), uma de São Miguel e Almas (século XVIII) e uma com o Senhor de Matosinhos (1772); duas medalhas de prata do século XIX, de Portugal, representando um abdômen e uma perna; esculturas em madeira produzidas no século XX na região Nordeste do Brasil, representando um ventre, uma cabeça, um pé, um seio, uma mão e uma pata de cavalo. Além disso, a exposição apresenta uma cópia de uma “*Tabela de Comutações de Promessas feitas ao Senhor Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas*”, com atribuição do preço relativo a cada parte do corpo humano relacionada ao pedido. Este tipo de tabela, que no caso do Museu se refere ao século XX, ainda hoje pode ser encontrada na Secretaria do Jubileu, na época da festa, e se constitui como uma das fontes de arrecadação da Basílica.

Figura 17: Vitrine Tipologia de ex-votos (Museu de Congonhas)



Fonte: Foto da autora (Congonhas, 2019).

Nos dois casos, portanto, na esmola e no ex-voto, o Museu explicita, por meio do oratório e do conjunto de objetos junto à tabela de preços, um entrelaçamento entre os campos econômico e religioso, demonstrando como esses dois diferentes domínios da realidade, dos quais seus próprios agentes buscam se distanciar, se articulam. Tais continuidades são operadas pela materialização das relações por meio de objetos bastante específicos. O oratório carregado por Feliciano Mendes, que se tornou um tipo de “reliquia” exibida em situação e espaços especiais, e ex-votos que contém vínculos formais diretamente relacionados aos seus contextos de cura e salvação, são capazes de fazer com que temas, valores e vocabulários relacionados ao domínio econômico sejam “eclipsados” (STRATHERN, 2006)²⁰.

²⁰ Retomo o termo recorrentemente usado por Marilyn Strathern em “*O gênero da dádiva*” por considerar a riqueza de seu sentido na abordagem sobre as diferenças entre os sistemas de mercadoria e de dádivas. Cito um dos trechos exemplares: “A troca de mercadorias envolve um processo, para citar novamente Godelier (1977), pelo qual a essência do valor da mercadoria ‘desaparece em seu modo de aparecimento’. Seu valor, trabalho humano social e portanto abstrato, ‘só pode ser expresso numa forma, a ‘forma equivalente’, que o oculta, fazendo com que pareça uma característica natural das coisas’. A economia de dádivas, por contraste, envolve um processo em que o valor humano é tornado aparente. As relações sociais são alternadamente eclipsadas e reveladas, mas a ocultação parcial resultante faz um drama de sua visibilidade potencial. Se esse processo de

Como lembra Lilian Alves Gomes (2017) em sua tese sobre a circulação de imagens de santos, ex-votos e outros objetos de devoção, o dinheiro é um elemento evitado na circulação de imagens religiosas. Em trechos citados por ela, de Luís Câmara Cascudo, a autora ressalta como o ofício de esculpir santos mantinha sua dignidade, entre outros fatores, pelos termos usados na sua negociação – os santos eram “trocados”, pois era desrespeitoso falar em “compra” – e pelos modos de sua oferta – na ocasião de festas, os santeiros expunham suas obras, “nunca oferecendo de porta em porta porque seria desrespeito aos santos, equiparados a farinha e feijão” (CASCUDO apud GOMES, p. 173). No caso de Congonhas, fica claro que há uma maneira de eclipsar os termos econômicos de determinadas relações, como em outros estudos envolvendo o domínio religioso, tal como percebido por Gomes:

Etnografias recentes realizadas em contextos devocionais de comércio de objetos religiosos (GOMES, 2011; LIMA, 2014) mostram que a interdição de tratar a oferta e a aquisição de mercadorias em termos de compra e venda não significa necessariamente que as transações não envolvam dinheiro, mas sim que a alusão ao elemento pecuniário deve ser preterida por meio de jogos de linguagem. (GOMES, 2017, p.172)

No caso de Congonhas, esse processo acontece com mais força na narrativa religiosa, mas também se aplica à historiográfica e à museológica, em que palavras como dinheiro, valor, custo, renda dão lugar ao uso dos termos associados à doação – da fortuna e da própria vida de Feliciano, que poderia ser lido como mecenas ou financiador, mas que se configura nos três campos narrativos (pela Igreja, pela História e pelo Museu) mencionados como o *ermitão* e o *devoto*.

O texto expográfico que acompanha o tema afirma a ligação entre a trajetória do objeto e a vida íntima do devoto e situa a origem latina do termo:

ex significa de, “por causa de”, assim, *ex-voto* significa “por causa de um voto”. *Ex* também sugere a ideia de “movimento para fora”, ou “o que é de fora”, a exemplo de *exterior* e *extroversão*. Assim, o *ex-voto* é o objeto que externa uma promessa ou um milagre, e que leva a gratidão pela graça alcançada ao conhecimento de todos. (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015)

Este é o mote para, segundo o texto da expografia, pensar o Santuário como uma exteriorização da fé, situando a origem portuguesa da devoção ao Bom Jesus de Matosinhos e

eclipse e revelação oculta e, assim, mistifica algo, trata-se das convenções de reificação”. (STRATHERN, 2006, p. 257)

alcançando uma “religiosidade mineira”, demonstrada nos espaços públicos por meio de procissões, romarias, peregrinações, músicas, cultos e ex-votos”, expressando um “sentimento de identidade comum” (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015).

As imagens utilizadas como recurso expográfico para esse tema são reproduções de fotografias de Marcel Gautherot, cujos originais pertencem ao acervo do Instituto Moreira Sales (IMS) desde 1999, quando foi adquirido pela instituição. Em relação ao contexto de produção dessas fotografias, Gautherot se estabelece no Rio de Janeiro nos anos 1940 e lá, cria relações de amizade e trabalho com o grupo que buscava uma renovação dos parâmetros da arte e da arquitetura brasileiras, renovação que se faria sentir na paisagem urbana. Gautherot então apresenta-se ao recém-criado SPHAN, onde aproxima-se do diretor da instituição, Rodrigo Melo Franco de Andrade, e do arquiteto Lucio Costa. Seu primeiro trabalho seria o registro fotográfico com fins de documentação de peças do Museu das Missões.

A partir do trabalho no Museu das Missões, que realizou a partir de convite de Lúcio Costa, Gautherot tornou-se um colaborador permanente do Sphan e dedicou-se em especial à documentação do barroco mineiro. Dentre essas séries destaca-se o registro minucioso da obra de Aleijadinho, em Congonhas, onde estão suas esculturas mais marcantes: os profetas do santuário de Bom Jesus de Matosinhos. (IMS, 2017)

As fotos escolhidas como recursos expográficos do “Museu de Congonhas” demonstram o viés afirmado por uma das autoras da curadoria da exposição, Letícia Julião: a ênfase no santuário como um lugar, sobretudo, de devoção – que somente em um movimento posterior é apropriado pela História da Arte, é patrimonializado e, por fim, tornado objeto de consumo cultural. Também estão em consonância com o que Sérgio destaca como o caráter de excepcionalidade do Santuário, relacionado à conexão entre arte e religião. Na História da Arte, são conhecidas as fotografias de Gautherot sobre os 12 profetas, cujo resultado formal ultrapassaria a função de documentação. “Tais imagens contribuíram diretamente para a escrita do passado que estava então em curso, que fundava na época colonial as origens da arte que conduziram ao telos da produção moderna — nas artes e mais especificamente na arquitetura” (MANNARINO, 2020, p. 34).

Em exposição sobre o fotógrafo realizada no primeiro ano de funcionamento do “Museu de Congonhas”, torna-se evidente que o que a instituição pretende destacar é como Gautherot, tal qual um objeto fotográfico, foi capturado pela ocupação do Santuário durante o

Jubileu:

A manifestação de fé popular e a arquitetura histórica daqueles tempos, o levou a realizar um dos maiores ensaios fotográficos da carreira: são cerca de 1 mil fotos que registram, em rara beleza estética e sensibilidade, este momento especial quando Congonhas recebe milhares de pessoas em busca de uma aproximação do universo sagrado. (MUSEU DE CONGONHAS, 2016)

O que se destaca nas fotos em preto e branco de Gautherot expostas no “Museu de Congonhas” é o uso do santuário pelos fiéis, que se misturam à estatuária e à arquitetura em registros de um Jubileu dos anos 1950²¹. Como destaca Mauricio Lissovsky, Gautherot, “apesar de arquiteto, havia sido treinado pelos etnógrafos do Museu do Homem, em Paris”, produzindo e realizando um tipo de “peregrinação coletiva cujos personagens se confundem com as figuras do Aleijadinho, em particular os profetas. Vemos os mendigos e as beatas, os padres e os agentes públicos, os velhos e as crianças” (LISSOVSKY, 2019, p.9). As três imagens em exibição no Museu apresentam: 1) três adultos ajoelhados diante da porta da Basílica, que está fechada; 2) uma fila de pessoas em pé e um homem ajoelhado, no adro da Basílica, com o portal em pedra sabão de autoria de Aleijadinho ao fundo; 3) uma fila de homens e mulheres ao lado de um muro branco. Os personagens, adultos, apresentam-se, em sua simplicidade, bem vestidos, com terno, chapéu, saias longas, camisas de botão (algo que é destacado em uma conversa com o educador do Museu, Davi, que afirma a diferença do vestuário dos romeiros do passado e do presente, resultando em distintas produções imagéticas sobre a festa, do seu ponto de vista), e ocupam o Santuário em uma relação de proximidade e interação com a arquitetura e a estatuária que, hoje, apresenta-se de maneira menos orgânica, mais controlada (por cordas que guiam o percurso a ser feito do jardim à igreja) e mais vigiada (por guardas municipais).

²¹Apesar da legenda das fotografias do Museu de Congonhas indicarem a data de 1941 para o registro dos romeiros, a comparação com as fotografias publicas pelo IMS no livro “Paisagem moral: Marcel Gautherot” me leva a crer que os registros do Jubileu pelo fotógrafo foram realizadas entre os anos de 1947 à 1950, enquanto as imagens produzidas entre os anos 1942 e 1944 tiveram como objetos paisagens da cidade (ruas, casas, moradores, igreja) e fotos individualizadas dos profetas.

Figuras 18,19 e 20: Fotografias de Gautherot que possuem reproduções no “Museu de Congonhas”



Fonte: Instituto Moreira Sales.

Devoção, imagem e monumento

Assim como, para a História da Arte, Aleijadinho estaria transformando “as referências artísticas da metrópole em uma produção distinta e singular” (MARINNO, 2020, p.34), os fiéis que vão à Congonhas estariam transformando e atualizando, naquela pequena cidade de Minas, uma devoção portuguesa – uma das mais antigas, aliás:

É contado que Nicodemos, discípulo de Jesus, para se proteger das perseguições aos cristãos realizadas por romanos e judeus, teria esculpido diversas imagens do Cristo Crucificado e, em seguida, lançando-as ao mar. Uma dessas imagens alcançou a costa portuguesa e foi resgatada pela população da Praia do Espinheiro, em um lugar chamado Matosinhos, em 3 de maio do ano 124.

A imagem, desprovida de um braço, foi recolhida ao Mosteiro de Bouças. Em vão, tentou-se repor o membro superior, mas nenhum dos braços que foram feitos se encaixava no corpo da imagem. Cinquenta anos mais tarde, uma mulher, após recolher lenha na praia, observou que uma peça de madeira não queimava, e saltava fora sempre que era lançada ao fogo. Tratava-se do braço que faltava à imagem do Senhor de Bouças, fato anunciado milagrosamente pela filha da mulher, que era surda-muda. (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015)

A antiga lenda contada pelo Museu é atualizada no discurso dos romeiros de hoje, trazida para o tempo presente e para o local. Davi me conta que em uma das entrevistas com romeiros realizada por ele, para o Museu, em 2023, “*teve um que contou uma história, que é basicamente a lenda lá de Portugal...do braço que não fazia lenha... só que aqui, aconteceu aqui! A pessoa jogava na fogueira, o braço pulava, e aí era o braço do Bom Jesus daqui. Então vai se adaptando*”.

Neste ponto da exposição, que aborda a devoção ao Bom Jesus de Matosinhos, está colocada uma grande cruz de madeira. O objeto está ali sem nenhuma referência textual que o

situe enquanto um objeto expográfico. Se, no decorrer das visitas ordinárias – como as mediações guiadas para grupos escolares ou a visita de turistas mais concentradas nos finais de semana – o objeto se apresenta como um recurso vago, quase ilustrativo, para associar a narrativa ao cristianismo, transforma-se, porém, em objeto de culto religioso no contexto da visita de romeiros ao Museu durante o Jubileu. Diante da cruz, que está situada no corredor, portanto um lugar mais de passagem do que de pausa, os visitantes param, contemplam, alguns tocam, alguns se ajoelham diante dela. Para além das questões da tecnologia da visita mencionada por Sérgio, há, portanto, uma correlata mudança nas formas de visita de acordo com seus contextos sociais e temporais, como fica explícito na relação com a cruz e em outros objetos. Como observa Miguel, coordenador do museu,

A fé tem isso, do toque também. Do tocar, do ver, do sentir, do parar, do observar... do esquecer o que que está ao seu redor às vezes, concentrar ali naquele momento, que você tá observando a cruz, que você tá observando a imagem do Bom Jesus, mesmo que for uma réplica, mesmo que não seja a que está lá dentro da igreja.

A cruz original mencionada por Miguel é a que fora colocada por Feliciano Mendes em 1757, marcando o local e o início da construção do Santuário. Atualmente, ela está instalada também em um corredor, mas da capela-mor da Basílica, tendo recebido um trabalho de restauração em 2018, ano em que comecei a pesquisa do Doutorado. Analisando os relatórios fotográficos produzidos pela “Oficina de Restauro”, empresa responsável pela restauração da Basílica, verifiquei que o trabalho realizado na cruz passou pela “remoção da inscrição mais recente na Cruz, com removedor pastoso, deixando visível resquícios da inscrição mais antiga” (RELATÓRIO FOTOGRÁFICO, 2017). As escolhas técnicas do restauro convergem para um tipo de intervenção no objeto que o aproxime do contexto “original” de fabricação e uso. Também foram retiradas camadas de pintura e de verniz de um Cristo pintado na cruz, e aplicação de um novo verniz na madeira. Em uma visita técnica guiada pela restauradora e sócia-fundadora da empresa de restauração, Rosângela, ela me mostrou o trabalho feito por uma restauração anterior, na qual foram colocados pedaços de madeira para tampar as talhas produzidas por devotos, que levavam consigo partes da relíquia. “Eu adoraria deixar ela toda com os pedaços talhados, só que aqui, para encaixar, eles recortaram, então eu perdi. Onde tem, a gente manteve; aqui, a gente manteve a linha de perda”, me conta Rosângela, mostrando o tipo de intervenção realizada naquele momento – a de manter as perdas para destacar o uso do objeto.

O trabalho realizado na cruz originalmente utilizada por Feliciano explicita a concepção de restauração realizada naquele momento, teoricamente embasada nas formulações do arquiteto italiano Cesare Brandi (2004) e nas suas noções de “reversibilidade” e “intervenção mínima”. Mas, em conversa com Rosângela, ela demonstra também diálogos com abordagens mais recentes, como a do espanhol Salvador Muñoz Vina, autor de *“Teoría Contemporánea de la Restauración”*, publicado em 2004. Rosângela cita Muñoz em certo momento de nossa conversa – realizada enquanto percorríamos a finalização da obra de restauro da Basílica – para mencionar a importância de se pensar na função que o objeto cumpre para a comunidade e no uso que esta faz. A sua atitude de restauradora em relação a diversas peças, como foi o caso da cruz e suas talhas, é a de que *“não existe o original”*. A busca estaria em reconstituir, em cada peça, *“o original com a história dela, o mais próximo da proposta conceitual, de projeto, de decoração, que foi elaborado para cá, e com algumas interferências importantíssimas que não dá para apagar”*. Ao final da obra, a cruz entregue à igreja mantém visíveis algumas interferências antigas, como pedaços retirados e palavras riscadas na madeira, e deixa o objeto exposto, até mesmo a novas intervenções (ainda que atualmente o objeto seja mais vigiado). Entretanto, poucos anos após a entrega da obra, foi recolocada uma proteção de vidro sobre a cruz – que havia sido retirada no trabalho guiado por Rosângela.

De todo modo, seja na réplica exposta no Museu, seja na relíquia mantida na Basílica, a cruz é o objeto que faz a conexão entre a esfera bastante localizada e íntima da devoção, com foco nos processos individuais – do pagador de promessas, do testemunho do milagre – para a manifestação coletiva dos fenômenos sociais relacionados à existência do Santuário, em um entrelaçamento agora um pouco mais explícito entre o fato econômico da mineração (do ouro) e o caminho do culto:

Especialmente popular no norte de Portugal, o Bom Jesus de Matosinhos e seu culto foram transportados para o Brasil, no século XVIII, por imigrantes atraídos pelas possibilidades de enriquecimento na mineração. O culto tornou-se comum na região das Minas, sendo o Bom Jesus de Matosinhos padroeiro de vários templos, além de topônimo de cidades e povoados. (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015).

No âmbito simbólico, o culto se materializa em uma iconografia específica e em um modelo de santuário. Quanto a iconografia, vejamos o que diz o Museu sobre a imagem de Bom Jesus de Matosinhos, também denominado Santo Crucificado de Bouças ou Senhor Bom Jesus de Bouças –fazendo referência ao Mosteiro de Bouças, onde a imagem encontrada no

mar teria sido recolhida:

A imagem é caracterizada pelos pés fixados separadamente na cruz. O perizonium, tecido que envolve a cintura de Cristo, alonga-se por sua perna esquerda. Os olhos apresentam-se em posição divergente, característica fundamental do Bom Jesus de Matosinhos. Simbolizando a natureza divina e humana de Cristo, um olho se dirige para o céu, e o outro se volta para baixo, para atender aos homens no momento da redenção. (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015)

Segundo Myriam de Oliveira, os pés separados desse Cristo crucificado explicam-se pela origem românica da imagem de Bouças: “a fixação do Cristo na cruz com 3 ou 4 cravos foi uma controvérsia que atravessou toda a Idade Média, sendo com 4 cravos as representações mais antigas da época românica” (OLIVEIRA, 2014, p.24). Quanto ao tecido mais alongado que cobre o Cristo nesta imagem, a historiadora conta:

um texto publicado em Lisboa em 1737 informa que segundo as revelações de Santa Brígida, uma pessoa presente à Crucificação lançara ao Cristo (nu) uma toalha que, por não estar atada, caíra casualmente “quase um palmo” acima do seu pé esquerdo, detalhe visto por Nicodemos, que o incluiu na imagem que esculpiu. (OLIVEIRA, 2014, p.24)

Esse mesmo texto citado por Myriam Oliveira explicaria o olhar divergente e, segundo a autora, algumas esculturas setecentistas em Minas reproduziriam com fidelidade todas essas características do Cristo de Matosinhos: “as das igrejas de Itabirito, Serro, Santo Antônio de Pirapetinga e a que foi executada pelo Aleijadinho para a Capela do Bom Jesus em Ouro Preto, atualmente no Museu de Antônio Dias.” (OLIVEIRA, 2014, p.25). Este, porém, não foi o caso de Congonhas: “na imagem primitiva do Santuário de Congonhas, o olhar divergente foi ‘corrigido’ numa repintura de meados do século passado que não compreendeu o sentido original da imagem” (OLIVEIRA, 2014, p.25). No texto expográfico do Museu, a descaracterização também é mencionada, como o produto de uma “provável restauração inapropriada” (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015).

A imagem representativa do Cristo de Matosinhos que se encontra em Congonhas foi a primeira a ser colocada no altar da Basílica, e somente ela foi vista por Feliciano Mendes. Segundo Oliveira, no inventário feito por ocasião da morte de Feliciano, constava ainda uma outra imagem “por colocar”, que teria sido encomendada de Portugal e paga por um devoto. Com a chegada da nova imagem, de evidente “superioridade formal” segundo Oliveira, e sua entronização, ou seja, sua instalação no altar-mor, a “imagem primitiva” é deslocada para o sarcófago do altar-mor. Apesar da qualidade estética superior e da origem europeia da segunda imagem instalada na Basílica, fatos ressaltados pela historiadora da arte, “a devoção

popular sempre se identificou com a primitiva, sobre a qual não há informações precisas, sendo provável que tenha sido confeccionada localmente a partir de um registro ou gravura da imagem medieval de Matosinhos” (OLIVEIRA, 2014, p.28). É para esta “imagem primitiva” que se forma, no Jubileu, a famosa fila do beijo, na qual milhares de devotos caminham até o sarcófago desse Cristo Crucificado transformado então em outra imagem iconográfica, a do Senhor Morto (o Cristo retirado da cruz, deitado, com os braços esticados rente ao corpo e marcas da flagelação), para beijar-lhe a fita colocada rente ao tronco. Segundo Oliveira, os braços articulados e orifícios para os pregos nas mãos e pés confirma sua origem, a de ter sido o Cristo Crucificado – sendo que a produção de imagens articuladas que funcionam com este duplo papel é comum, sendo utilizadas nas encenações da crucificação de Cristo na Paixão e saindo em procissão em seguida, deitada no esquife, o que é feito na própria Semana Santa de Congonhas.

As controvérsias em torno das imagens dos Cristos de Congonhas colocam em evidência diferentes abordagens sobre imagens: a hagiografia do santo (os escritos sobre a sua vida); os estudos da História da Arte; o uso pelos devotos em situações tradicionais, como a Semana Santa, e populares, como o Jubileu; a intervenção de restauradores. Essas diversas formas de relação com os Cristos realçam camadas de apropriação criativa em torno da iconografia²².

A devoção popular ao Cristo de Congonhas entra neste âmbito, conjugando os elementos estéticos associados à confecção e caracterização iconográfica das imagens – voltadas à provocar, no devoto, a compaixão, por meio da exposição dos elementos da flagelação, como as marcas de pregos e o sangue na região da testa, fazendo menção à coroa de espinhos – com elementos relacionados ao uso popular, que atualizam e reconfiguram, inclusive formalmente, a origem e a função da imagem em suas vidas – como é o caso da restauração/intervenção equivocada já citada. A imagem do Cristo de Matosinhos aparece reproduzida em diversas tábuas votivas, dispostas tanto na Sala dos Milagres quanto na Sala Márcia Moura Castro, no interior do Museu, associando, por meio da disposição pictórica, a

²² Tal reflexão aponta para o debate sobre a antropologia das imagens, como identificado por Gomes (2017) em suas reflexões quanto aos santeiros populares. Para a autora, “Com efeito, a necessidade de uma antropologia das imagens tem sido postulada no âmbito do debate historiográfico em torno da iconografia religiosa e contrapõe-se aos procedimentos analíticos consagrados pela História da Arte. Assim, para além da estética, produção, evolução e estilo, estes autores conduzem suas reflexões em direção à função, aos usos, à recepção, enfim, às interações com as imagens, de modo a explorar o potencial delas de produzir efeitos nas pessoas em diferentes contextos e períodos.” (GOMES, 2017, p.32)

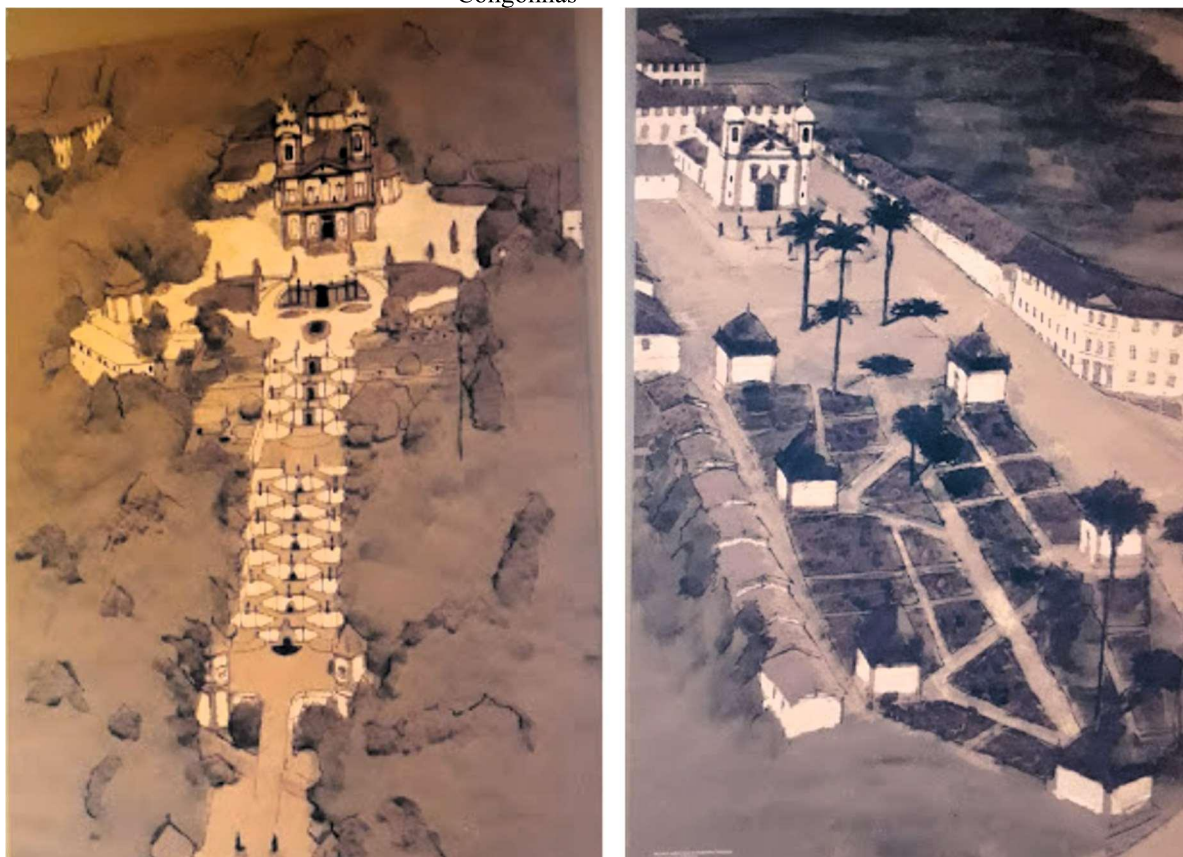
vida do devoto ao Cristo. A mesma função de ex-voto que associa o humano ao sagrado de maneira íntima no caso da tábua com pintura popular, opera no âmbito da produção do monumental, o Santuário: ambas simbolizações convencionalizadas (WAGNER, 2017) no sentido de serem manifestações coletivizadas, importadas e espalhadas pelos cantos de Minas.

A devoção ao Bom Jesus, assim, é trazida materialmente por meio da importação e produção de imagens com um modelo iconográfico de referência, do mesmo modo que importa-se um modelo de templo.

Os Santuários de Matosinhos e de Braga, no norte de Portugal, guardam vínculos estreitos com o de Congonhas. De Matosinhos, situado na periferia da cidade do Porto, veio a devoção que dá nome ao santuário mineiro. O Santuário de Braga certamente serviu de inspiração para a arquitetura do Conjunto e para a representação escultural dos Passos de Congonhas. (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015)

O Santuário de Braga fica no alto de um monte, possui 17 capelas representativas dos Passos e é precedido por um adro de escadas que tem como elementos decorativos estátuas de reis e profetas do Antigo Testamento – referências que indicariam profundas semelhanças com o Santuário de Congonhas. Essa relação entre os santuários de Braga e o de Congonhas, no Museu, é explicitada na exposição de uma reedição do original de “Via-Sacra ou Modo Prático de Visitar as Capellas e a Igreja Principal do Insigne Santuário do Senhor Bom Jesus do Monte”, um guia de visita do Santuário de Braga, escrito em 1783. Também é evidenciada pela plotagem de uma arte gráfica dos dois monumentos, de uma forma estilizada que aproxima, no tipo de traço e nas cores, os dois sítios.

Figura 21: Plotagem no “Museu de Congonhas” representando o Santuário de Braga e o Santuário de Congonhas



Fonte: Foto da autora (Congonhas, 2019).

Acompanham as artes o texto que indica as semelhanças e diferenças entre os Santuários:

Ambos têm seus templos principais construídos no topo de um sacromonte, nos caminhos de acesso localizam-se capelas com esculturas em madeira que narram os passos da Jesus e nos escadórios do templo estão dispostas esculturas em pedra. Uma diferença entre os dois sítios é que em Congonhas são apenas seis Capelas e em Braga dezessete, representando cenas da Paixão e da Ressurreição. (Texto Expográfico, 2015)

No campo das semelhanças, reforçando a possibilidade de inspiração do Santuário de Congonhas no modelo português, a historiografia ressalta que tanto Feliciano Mendes quanto artífices que atuaram diretamente na construção do Santuário em Congonhas seriam da região de Braga. Além disso, levanta-se a hipótese de que um importante documento que descreve o Santuário do Bom Jesus do Monte da cidade de Braga, publicado em Lisboa em 1793, pode ter sido conhecido por Aleijadinho, que chegaria à Congonhas três anos depois (cf. OLIVEIRA, 2014, p.18). Tais santuários, erguidos em diversas outras partes do mundo,

conectariam Congonhas, Minas, Portugal e o planeta por meio de uma forma cultural tomada como universal da peregrinação.

A palavra peregrinação vem do latim *per agros*, que significa “pelos campos”. Consiste em um caminho, uma viagem ou uma jornada com o objetivo de se alcançar regiões, lugares ou objetos considerados sagrados. Podendo ser realizada de forma individual ou coletiva, a peregrinação tem seu percurso considerado como condição essencial para o desenvolvimento espiritual do peregrino. É uma prática milenar, presente em diversas culturas, religiões e crenças.

Na tradição cristã, muitas peregrinações estão vinculadas a santuários e sacromontes. Situados em sítios elevados, os sacromontes simbolizam o Monte Calvário, e sua subida pelos devotos evoca a Paixão de Cristo.

Alguns desses lugares, como o Santuário do Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas, resultaram de uma “peregrinação de substituição”: impossibilitados de visitar a Terra Santa, os devotos peregrinam em sua própria terra, em locais criados especialmente para esse fim. (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015)

Os elementos locais inicialmente apresentados na primeira parte da exposição – a procissão de romeiros, o oratório de Feliciano, os objetos votivos, a imagem do Cristo e os santuários – reforçam a fabricação de uma identidade tradicional de Congonhas enquanto lócus da peregrinação, tornada possível pela presença do Santuário na cidade. O uso de novas linguagens e materialidades como recursos expográficos para abordar um acervo situado extramuros, não impede que o “Museu de Congonhas” reproduza a lógica dos primeiros processos de musealização do então SPHAN. Processo no qual monumentos e objetos, isolados em construções próprias e com regras especiais, ganhavam um novo *status*, deixando a esfera do privado e sendo incluídos como “parte integrante da cultura tradicional da nação – monumentos de uma história ancestral”, no intuito de preservar “tudo aquilo que se mostrasse autêntico, genuíno e representativo do ser nacional” (CHUVA, 2017, p.185), encontrando aí uma unidade nacional na diversidade regional. A afirmação desta identidade regional se dá de maneira relacional, na medida em que a situa em um circuito internacional de certo tipo específico de “manifestação da fé”, diretamente ligado ao espaço no qual ele acontece. Segundo o texto expográfico do painel que recebe este nome, em Minas, a fé extrapola o universo subjetivo e individual, se expressando coletivamente nos espaços públicos das procissões, romarias, peregrinações, músicas, cultos, ex-votos, gerando e fortalecendo, dessa maneira, “o sentimento de identidade comum” (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015). Mas para além de algo regional, o “Museu de Congonhas” insere a cidade em um mapa mundial de lugares santos, na medida em que reúne duas características em comum: “Peregrinações e Sacromontes”, nome dado para a parte da exposição que apresenta como um dos recursos um

mapa-múndi marcado com lugares e seus respectivos monumentos, representativos de diversas religiões mundiais.

Também por este motivo, o Museu reproduz objetivos muito semelhantes à política dos anos iniciais do SPHAN, ao privilegiar a patrimonialização de bens culturais do período colonial brasileiro, em especial as igrejas barrocas, com uma forma de, ao mesmo tempo, identificar e afirmar uma suposta identidade nacional e, por outro, inserir o país em um circuito mundial – diga-se, europeu – que incluiria o Brasil em um processo civilizatório comum, e não menor, em relação ao “Ocidente” (cf. GONÇALVES, 2002).

Vale notar como este processo de reforço ou invenção de identidades a partir de bens culturais, materiais ou imateriais, fazem parte de um esforço para a continuidade, resgate ou reinvenção de certa “memória coletiva”, um “recordar em comum” através de uma comunidade de pensamentos e de sentimentos socialmente partilhados, como quer Maurice Halbwachs (2003) – quer seja ela comunicada aos turistas, que estariam identificados com uma comunidade maior, nacional ou mesmo internacional, quer seja esta comunicada ao povo congonhense. Uma forma de “*levantar a bola*” da cidade, como afirmou Jurema Machado, no sentido de ressignificar a cidade e sua experiência com algo que ofereça um contraponto à identidade industrial construída pela mineração. É a comunidade, ampla ou restrita, que se encontra simbolizada na procissão de entrada: na diversidade de tipos físicos, de idade, cor e gênero diversos, encontra-se a unidade na manifestação coletiva da fé.

A construção da imagem da cidade enquanto lócus desta experiência específica produz a memória de hábitos quase desaparecidos dos grandes centros urbanos ou outras cidades (incluindo parte de Congonhas), nos quais a vida religiosa toma, cada vez mais, um lugar secundário enquanto princípio organizativo da vida social – no caso de Congonhas, podemos mencionar como a vida religiosa católica vai convivendo com outras formas religiosas, em especial, a evangélica, crescente na cidade. A reminiscência provocada pela experiência simulada da procissão no Museu “salva” o visitante cosmopolita e secularizado de um certo tipo de esquecimento. “Esquecer um período da vida é perder o contato com os que então nos rodeavam” (HALBWACHS, 2003, p.37). A mensagem inicial do Museu é a de que estar em Congonhas, a cidade da Peregrinação, é reviver uma experiência coletiva – mesmo que ela jamais tenha sido experimentada na existência concreta do sujeito visitante mais jovem, ou do não-devoto.

Cumprase, aqui, a função do “lugar de memória”, onde a memória esfacelada se encarna novamente, “se cristaliza e se refugia” (NORA, 1993, p.7), oferecendo ao espectador

aquilo que sua experiência na vida cotidiana não oferece mais – ou oferece de forma apenas residual ou, ainda, mediatizada. Os recursos audiovisuais, maquetes e modelos, sendo alguns interativos, ocupam aqui uma centralidade, e são eles que oferecem os “sinais de reconhecimento e de pertencimento de um grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos. (NORA, 1993, p.13). Entretanto, ao contrário da análise de Nora, na qual o lugar de memória valoriza “por natureza, mais o novo do que o antigo, mais o jovem do que o velho, mais o futuro do que o passado”, o novo tipo de museu parece fazer com que seus novos modos de apresentação do antigo ajam como uma extensão da experiência do antigo (aqui, as obras concretas/originais a alguns metros do Museu), seja como reforço, como atualização, como uma mirada sobre seus processos ou como uma pedagogia do olhar – uma nova versão dos antigos guias de visitação, que acrescem ao sentido religioso do Santuário outros elementos culturais envolvidos em sua biografia, tais como os elementos construtivos e artísticos – eixos seguintes da exposi o do Museu.

A constru o do Santuário

Neste segundo eixo da exposi o, fica evidente o trabalho humano dispendido na constru o do Santuário e os recursos envolvidos na fabrica o daquele ex-voto monumental, os quais podemos dividir em dois tipos: o tempo e a técnica. A demarca o cronológica de cada etapa do processo de constru o   exibida de duas maneiras: de forma bidimensional, em plotagem na parede, com uma linha do tempo marcada com textos e imagens que situam, nos respectivos anos, a etapa realizada; e de forma tridimensional, em um vídeo que reproduz cada parte do que podemos agora nomear como projetos de engenharia, arquitetônico e decorativo. Os recursos, assim, tentam cobrir o longo período de constru o do Santuário, desde a implanta o da cruz por Feliciano Mendes no alto do Morro do Maranhão, nas proximidades do sítio, e início de constru o de uma capela, em 1757, até a última etapa da constru o, que foi a conclusão das capelas dos Passos em 1872, em um trabalho que envolveu diversos trabalhadores:

O Conjunto Artístico e Arquitetônico foi fruto do trabalho coletivo de escravos, oficiais de artífices e artistas. Durante mais de um século, inúmeros arquitetos, pedreiros, carpinteiros, entalhadores, pintores e escultores se reuniram para criar o Santuário, entre os quais se destacam os nomes de Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho –, Francisco Vieira Servas e Manoel da Costa Ataíde. (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015)

O longo processo, portanto, detalha cada passo necessário para se fazer erguer o monumento: construção da capela; encomenda da planta; construção da nave; entalhamento de retábulos e púlpitos; construção da fachada; carpintaria; talha de imagens de santos e anjos; pintura dos forros e laterais; confecção das 64 esculturas em madeira para os Passos e dos 12 profetas em pedra para o adro; construção das capelas dos Passos. Cada uma dessas etapas é acompanhada dos nomes dos trabalhadores responsáveis, e na menção a contratação de “Aleijadinho e sua oficina”, que é feita primeiramente em 1796, são informados valores do último contrato: “1800 – Aleijadinho inicia as obras dos profetas recebendo durante cinco anos, juntamente de seus auxiliares, 376 oitavas de ouro, três quartos e sete vinténs.” (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015). O destaque para o tempo prolongado de duração da obra completa, envolvendo um grande número de construtores, entalhadores, pintores citados na linha do tempo, além dos inúmeros “oficiais”, aprendizes e escravizados que atuaram na obra, é uma intenção dos elaboradores conceituais da exposição como pude identificar na conversa com Letícia, que apostam em olhar para o sítio como o produto de um trabalho humano, um espaço de devoção fabricado por muitas mãos. É o contrário, porém, da narrativa dos romeiros, que identificam a construção do Santuário com o nome de Aleijadinho e que percebem a construção como um milagre, realizado em um curto período de tempo. Com me conta Davi, na sua experiência de gravar entrevistas com romeiros durante o Jubileu, a narrativa é sempre esta: “*É sempre que uma pessoa que construiu meio que a igreja sozinho, muito rápido e é aquela coisa maravilhosa ali. Falam muito que é muito bonito e tal... Mas é isso, Aleijadinho construiu a igreja e foi rapidinho. Você viu ela falando? Foi poucos dias*”. Um exemplo foi a entrevista com o devoto Antonio, de 83 anos, que teve seu depoimento registrado pelo Setor Educativo do Museu em 2023, e que diz o seguinte sobre Aleijadinho:

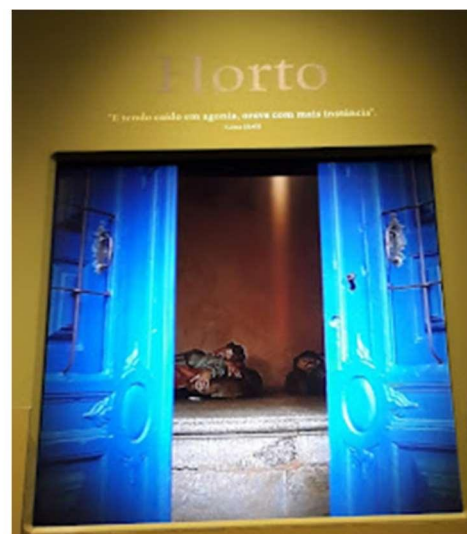
Só sei que diz que ele era um pedreiro, né. Construiu esse negócio a braço. Eu não acreditei como que um homem bota umas pedra desse tamanho numa obra, ou num paredão, igual tem aqui, tem lá em Sabará. Sabará tem uma igreja lá que ele não conseguiu nem acabar ela não, ele morreu e não acabou ela não. Mas cada mundo de pedra! Mas diz que ele pegava aquele trem, não sei como é que arrumava aquelas pedra ali não. Lá em Nova Lima tem outra que ele fez também. Começou né. Não é purinha pedra lá não. Tem outra bonita também lá em Caeté²³.

Exageros à parte, segundo a pesquisa realizada para a implementação do Museu, “sete recibos datados e assinados atestam a autoria de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho,

²³ Entrevista gravada pelo setor Educativo do “Museu de Congonhas” em setembro de 2019, em Congonhas.

para o conjunto das 72 imagens em pedra sabão e madeira (cedro rosa)” (OLIVEIRA in CORSINO, 2010, p. 23). São essas imagens os próximos itens a serem abordados nos recursos expográficos seguintes à linha do tempo construtiva. Primeiramente, são apresentados seis monitores de vídeo, uma para cada capela dos Passos, que guardam em seu interior as estátuas de madeira. A visão aproximada sobre a obra de arte, uma espécie de *zoom* artificialmente produzido, insere o visitante do Museu em uma distância, ângulo e posição impossíveis na experiência corriqueira da visita aos Passos. A apresentação em vídeos de cada uma das capelas é sempre iniciada com a abertura dos portões, simulando a possibilidade de ultrapassar um espaço de interdição: na realidade concreta, os visitantes são proibidos de entrar nas capelas, tendo acesso somente a uma visão parcial, de fora para dentro, a partir de ângulos restritos e com visibilidade parcial: das frestas de janelas e portas. As telas, em certo sentido, cumprem uma função característica das modernas formas de reprodução técnica, ressaltadas por Walter Benjamin (1980): a de aproximação.

Figuras 22 e 23: Vista do portão do Passo da Ceia e corte de vídeo da expografia, com abertura dos portões do Passo do Horto



Fonte: Fotos da autora (Congonhas, 2019).

Cada tela do Museu revela o nome que se dá ao Passo, relativo à cena da Paixão ali representada. São sete cenas, distribuídas em seis capelas, e a disposição das telas na parede buscam indicar, de maneira horizontal, o caminho a ser seguido pelo devoto para compreensão ordenada da história, ou do “teatro”, como argumenta Mauricio Lissovskyi, que descreve o lugar ocupado pelas cenas dos Passos para a narrativa da redenção:

Sobe-se a colina frequentando as cenas evangélicas da Paixão, até chegarmos ao adro do Santuário, onde estão dispostos os profetas do Antigo Testamento. Esse é o roteiro que seguem os romeiros que o visitam rumo ao interior da Igreja onde, sob o altar, repousa o Cristo jacente, aguardando o momento de sua ressurreição. Seguem do colorido do cedro pintado d’Os Passos ao cinzento esverdeado da pedra-sabão dos Profetas. O contraste, acredita-se, não seria gratuito: “Antes de rasgar, por entre as pedras dilacerantes e as línguas de fogo da condição terrena, um caminho para o céu, é preciso rememorar o preço terrível que o próprio Deus deveu pagar para indicá-lo aos homens (MACHADO, 1960, p. 47)”. (LISSOVSKYI, 2019, p.9).

O caminho realizado no jardim do Santuário é feito de baixo para cima e em zigue-zague, o que é transposto, na parede do Museu, no sentido da esquerda para a direita, perdendo-se, portanto, a noção espacial de um caminho para o céu, mas mantendo a sequência dos acontecimentos da vida de Cristo destacados: 1) Ceia; 2) Horto; 3) Prisão; 4) Flagelação e Coroação de Espinhos; 5) Cruz-às-Costas; 6) Crucificação. O trajeto, como demonstra Lissovskiyi, não é óbvio. Em seu estudo sobre a visita de Horácio Coppola ao Santuário, por exemplo, o autor realça a possibilidade escolhida pelo fotógrafo argentino em dar “preferência pela cronologia bíblica em detrimento da inversão que a topografia do Bom Jesus elabora”, com a visita começando nos profetas, que ficam no alto da colina, no adro da Basílica. “A mesma inversão parece ocorrer em *Ocaso*, de Oswald de Andrade, que contempla do alto colina onde estão os profetas as cúpulas brancas dos Passos” (LISSOVSKYI, 2019, p.9). No Museu, portanto, a ordem nas telas forma um tipo de guia de visita, tão antigos nos processos de catequização, mas ressignificados aqui na função cumprida pelo *museu de sítio*.

No Museu, cada tela/Passo é acompanhada de um texto/legenda, que informa sobre a cena retratada no interior da capela, no âmbito religioso – separado, assim, do artístico, que virá num outro eixo da exposição. Exemplo:

Primeiro Passo da Via Crucis, a Ceia representa o momento da Eucaristia. Sentado à mesa com seus apóstolos, Cristo segura o pão com a mão esquerda e, com a direita, faz o gesto da bênção. Porém, outro episódio da Ceia também está representado neste Passo. A gesticulação e as feições de surpresa e interrogação dos apóstolos sugerem o momento em que Cristo anuncia que um entre eles o trairá. Judas está sentado na extremidade direita da mesa, com uma bolsa de moedas e a cabeça abaixada, enquanto é observado pelo apóstolo à sua direita. (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015)

O mesmo recurso é utilizado em uma parede próxima para a apresentação dos profetas. São 12 monitores de vídeo que reproduzem imagens em movimento das estátuas em pedra sabão, mostrando-as em detalhes, reproduzindo também os textos esculpidos em seus pergaminhos, conferindo, portanto, informações sobre a obra, neste eixo, de caráter estritamente religioso. A disposição das telas tenta traduzir em forma bidimensional a disposição das imagens no adro:

Os Profetas integram o Conjunto do Santuário e representam aqueles homens que, capazes de predizer o futuro, tiveram a missão de preparar a vinda de Cristo. Associados aos Passos da Paixão, eles simbolizam a ligação harmoniosa entre o Antigo e o Novo Testamentos. Em número de 12 (doze), distribuem-se em três planos no adro, seguindo a ordenação do cânone bíblico. (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015)

Passa-se então para abordagem da igreja, igualmente, nos elementos religiosos da decoração. Assim como na relação entre jardim e adro do Santuário, segundo o Museu, “a Igreja do Bom Jesus de Matosinhos abre-se para os fiéis como um livro ou um teatro, que narra um tema central para o dogma cristão: a redenção do Homem, pelo Cristo morto, associando o Velho e o Novo Testamentos” (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015).

Os recursos expográficos se repetem – tela e plotagens na parede – realçando detalhes e fragmentando a obra em suas partes, quais sejam: a portada com símbolos da Irmandade; as pinturas dos forros e laterais; os quadros e as imagens dos Cristos – a do retábulo e a do sarcófago. O texto faz menção apenas à história bíblica contada.

Paisagem

Para representar a disposição tridimensional do conjunto composto por igreja, adro e capelas, usa-se o recurso de uma maquete interativa, produzida em material plástico, totalmente branca, segundo informações do texto expográfico, confeccionada em “MDF, acrílico, poliestireno, resinas, chassi de metalon, compensado de madeira, sarrafos de madeira e gesso”. Cada edifício representado na maquete pode ser acionado por um botão, e a cada toque, o objeto escolhido tem sua luz acesa e uma imagem de sua referência no real projetada. Esta representação mostra outras edificações no entorno do Santuário, como as casas que compõem o Beco dos Canudos, à esquerda, e o Hotel Colonial (o *hotelzinho* que quase foi demolido), posicionado à direita; e dialogam com outras duas maquetes, trazendo outras construções históricas da cidade, como a Romaria (construção do século XIX que, como explica Elias em sua mediação, “foi utilizada nesse formato de ser esse hotel, digamos assim, para os romeiros de baixa renda entre a década de 1930 e 1960; depois ela foi demolida e reconstruída na década de 1990 e hoje ela é centro cultural”); o próprio “Museu de Congonhas”, ambos situados nas proximidades do sítio; e também as igrejas Matriz de Nossa Senhora da Conceição e a Matriz de São José, que ficam um pouco mais distantes do Santuário. Trata-se, segundo o texto expográfico, de uma abordagem daquele na sua relação com a paisagem. Entretanto, a paisagem escolhida tem um recorte bastante restrito da cidade,

pois há uma intenção nessa representação, como deixa evidente a mediação de Elias: “*Aqui a gente tá no mapa da cidade da década de 40, que tá tentando demonstrar que nessas vilas e arraiais, o centro, o núcleo social daquele período era a igreja, e a cidade ia se construindo a partir da igreja.*” O mapa é um traçado que está no chão do Museu e que faz a ligação entre as maquetes do núcleo urbano tombado e as outras duas igrejas históricas da cidade – São José e Matriz.

Para caracterizar esta paisagem, são trazidas citações da obra “*Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*”, de 1869, escrito pelo viajante Richard Burton, realçando um encantamento com a geografia, ao mesmo tempo que destaca a decadência econômica do período:

“A localidade se situa na parte meridional de um lindo vale, em oval, cujo longo diâmetro, de nordeste para noroeste, é formado pelo Rio Maranhão. [...] Cortes e entalhes de argila branca, vermelha e amarela na parte superior do leito são os únicos vestígios das minas de ouro, outrora ricas. Para o norte fica uma vasta e fragosa serra, reta e semelhante a um paredão”. Sir Richard Burton. *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*. 1869. (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015)

O segundo texto exposto nesse recurso sobre o conteúdo espacial do sítio é de João do Rio, pseudônimo do jornalista Paulo Barreto, que publicou uma série de crônicas sobre o Jubileu de Congonhas a partir de sua cobertura da festa em 1907. Os textos publicados na Gazeta de Notícias foram incorporados, anos mais tarde, em um livro publicado somente em Portugal, em 1912:

“Quantas ruas há? Quantos caminhos? Quantos espaços entre habitações? Guiam-se apenas pelos templos, o do Rosário, ao longe, o da Matriz lá ao fundo, o de São José bem na entrada principal e lá no alto, sede de todas as formações do povoado, Meca de todos os ideais, o do Bom Jesus de Matosinhos”. João do Rio. *Dias de milagre*. 1912. (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015).

Os textos expostos traçam uma paisagem, que é geográfica (narrativa de Burton) e é cultural (João do Rio), e sintetizam as origens e desenvolvimentos da cidade tomando como base a mineração e os templos. A paisagem cultural de Congonhas é, ela própria, o resultado ou a expressão formal de dois mitos de origem da cidade, quais sejam, a corrida do ouro e a peregrinação religiosa. A organização espacial da cidade, que coloca em oposição geográfica e valorativa dois morros cortados pelo rio Maranhão, como mencionado por Burton, disputam a narrativa do pioneirismo e da antiguidade da ocupação, materializados em seus templos inaugurais: Matriz de Nossa Senhora da Conceição (a Matriz da citação de João do Rio) e Basílica+Santuário (a Meca, segundo o jornalista). É importante dizer que, conforme narra o

mediador do Museu, Elias, Congonhas tem seis igrejas coloniais, mas somente três estão ali representadas. O pano de fundo desta paisagem é a Serra Casa de Pedra, elemento que é restituído, em tempos recentes, ao mito de origem da construção do Santuário, mas na qual se realiza hoje a maior atividade de extração do minério de ferro (e, portanto, está bem menos “vasta e fragosa” do que quando foi vista pelo viajante inglês).

Em conversas cotidianas, nas prosas contadas pelos guias turísticos, em álbuns e livretos vendidos nas lojas de artesanato locais, nos textos, guias e cartilhas produzidas por narradores nativos e nos canais institucionais de informação e educação, em especial os museus da cidade (“Museu de Congonhas” e o “Museu da Imagem e Memória”), a cidade parece ter sempre um duplo nascimento. Esta identidade dupla, que situa como mote criador da cidade, lado a lado, o processo mineratório e a expressão da fé, foi forjada pelo projeto civilizacional colonial, que atrelou economia e religião, e permanece, no presente, como partes indissociáveis de uma mesma narrativa, no pensamento popular de seus habitantes. Em Congonhas, os dois “mitos de origem” que ora concorrem, ora se complementam, expressam, na série de categorias empíricas de que dispõem – tais como ouro e minério, pedra e poeira, arte e mineração – uma “lógica do sensível”, presente na vida e no pensamento congonghenses, além de noções definidoras do presente e do destino da cidade, na medida em que tais mitos se encontram “encarnados na tradição” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p.37).

A Igreja do Rosário, citada por João do Rio, a mais antiga da cidade, mais simples em ornamentos e destituída de tombamento, sintetiza a ambiguidade dessa narrativa de origem. A cidade teria sido ocupada, primeiramente, em uma das margens do Rio Maranhão, onde foi construída essa primeira igreja, a do Rosário, feita por escravizados em fins do século XVII. Segundo Fábio França (2015, p.344), seu estilo arquitetônico é despojado, característico da época anterior ao barroco e à exploração do ouro, descoberto por volta de 1690. E uma das razões de sua construção seria a proibição de escravizados frequentarem cultos oficiais feitos nas igrejas matrizes. Outras fontes de pesquisa indicam, porém, que a construção do Rosário teria se dado justamente pela descoberta do ouro naquela região, e que segundo o costume, uma capela era erguida onde o ouro fosse descoberto. “O critério de validade não se prende, portanto, aos elementos da história”, como ressalta Lévi-Strauss (2004, p.32). A mineração e a religião aparecem aqui compondo as diferentes versões que nos permitem entrever os códigos e noções relevantes na tradução de um para outro.

A despeito da sua antiguidade, e refletindo as hierarquias de poder dos processos de patrimonialização, a igreja do Rosário não é uma edificação tombada. Segundo o historiador

André Candreva – mencionado pelos educadores como um grande colaborador do Museu e como um tipo de “*enciclopédia ambulante*” sobre a cidade – em 1784, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Congonhas do Campo teria contratado o famoso pintor João Nepomuceno Correa de Castro para pintura do teto da capela e outras obras da igreja – provavelmente aproveitando a presença do artista na cidade, responsável por pinturas na famosa Basílica, construída anos mais tarde.

Ainda que a igreja do Rosário seja mencionada por João do Rio no texto exposto, o educador Miguel ressalta a ausência de sua representação na expografia do Museu, o que só poderia ser parcialmente compensado pela mediação criada pelo próprio Setor Educativo:

Aqui no “Museu de Congonhas” não é representado em sua expografia nenhuma maquete ou qualquer coisa nesse sentido [...] sobre a igreja de Nossa Senhora do Rosário. Mas no discurso do Educativo, na concepção narrativa que a gente constrói, nas mediações que a gente faz, é sempre orientado para os mediadores falar sobre a igreja de Nossa Senhora do Rosário. Então o Educativo tem um papel aqui que eu considero como sendo um papel para dizer o que o Museu não diz.

[...]

As mediações que eu faço, pelo menos, eu faço questão, e já vi também alguns mediadores fazendo, de falar sobre a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, que não está representada, mas a gente fala. Pelo menos busca falar: olha, não está aqui representada, mas naquele espaço deveria estar à igreja de Nossa Senhora do Rosário, que é a primeira igreja de Congonhas, apesar de não ser considerada igreja oficial, a Matriz.

Presenciei, tempos depois, uma mediação em que o educador Elias mencionava para os visitantes a falha do discurso hegemônico e indicava a ausência de menção ao Rosário, deixando a reflexão em aberto:

A primeira igreja oficialmente falando, pela igreja católica, é a Nossa Senhora da Conceição. E é oficialmente, como eu disse, a primeira igreja da cidade. Por que eu digo oficialmente? Porque tem uma outra igreja, que é a Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, que seria naquele último quadradinho ali na frente. Infelizmente ela não está sendo representada aqui. A gente pode se fazer várias perguntas do porquê ela não estar sendo representada.

A Matriz de Nossa Senhora da Conceição, mencionada por João do Rio e representada em uma maquete no Museu, seria erguida anos mais tarde, a alguns metros da Igreja do Rosário. Com obra concluída em 1735, à revelia da Coroa Portuguesa, a Matriz, como é chamada pela população, possui uma das naves mais espaçosas de Minas, segundo dados de seu tombamento. Este, aliás, foi relativamente tardio, em comparação com outros tombamentos na própria cidade: foi realizado em 1950, e a julgar pela época e pela descrição

de suas características no registro de seu tombamento – que ressalta elementos de estilos diferentes e com pinturas sem autoria comprovada – a importância histórica da edificação foi preponderante neste processo de reconhecimento. Sua inscrição em um livro que evidencia, entretanto, aspectos estéticos, como é o de Belas Artes, demonstra uma mentalidade, já em voga entre os profissionais do patrimônio, que entende a construção no tempo, e que considerou não os critérios mais consagrados institucionalmente, de autenticidade e integralidade do bem, que legitimariam sua classificação naquele tipo de registro, mas evidenciou elementos como “equilíbrio”, “sobriedade” e “harmonia”, características mencionadas em seu relatório de tombamento. Em torno dessa igreja, cresceu uma comunidade fortemente ligada a ela, com a produção de outros elementos comunitários, como um seminário e uma escola de samba.

Entre a Matriz e a Basílica, do lado oposto do rio e no meio da ladeira, está localizada a igreja de São José, a última do período colonial, que, como explica Elias na mediação: “já vai começar a mudar um pouco seu estilo artístico e arquitetônico com as torres arredondadas – e normalmente o barroco tem as torres quadradas. Aqui já começa a ter uma transição neoclássica”.

O alto do morro oposto ao da Matriz teve seu povoamento estimulado pela construção, em 1757, da Basílica e do Santuário, e também nessa região se funda sua comunidade em torno de uma igreja, de uma escola e de uma escola de samba. No alto deste morro, em oposição à Matriz, permanecerão mais preservados das alterações arquitetônicas e urbanísticas o casario e as ruas, apesar da fragmentária política de preservação dessa área – e a despeito da Basílica e do Santuário, os quais receberam maior atenção dos órgãos de proteção.

Em 1939, o Santuário é tombado, com inscrição no Livro de Belas Artes. Em 1985, o Santuário é erigido Patrimônio Mundial pela Unesco. Segundo a pesquisadora Bárbara Monteiro Silva, que trabalhou como responsável do escritório técnico do IPHAN em Congonhas, “[n]a ocasião, não houve uma demarcação da área inscrita; o que veio a acontecer apenas em 2013, através do delineamento definido em duas áreas: a propriedade do patrimônio mundial e sua zona de amortecimento” (SILVA, 2019, p.27).

O levantamento de documentos realizado por Silva deixa evidente que, desde o tombamento do núcleo urbano em 1941, as casas e ruas no entorno do Santuário (como da cidade em geral) não tem limitações espaciais e caracterização precisas documentadas. A dissertação de mestrado em arquitetura desta autora nativa revela que esta necessidade de

delimitação só foi atendida nos anos 1980, a partir de demandas dos moradores e moradoras da região e por solicitação da prefeitura da cidade ao IPHAN.

Neste estudo realizado pelo IPHAN com a Fundação Pró-Memória, aparece a delimitação de uma “poligonal de proteção”, que considerava quatro categorias de bens a serem preservados: conjuntos arquitetônicos e paisagísticos, bens tombados isoladamente, bens identificados e áreas de estudo ambiental. Neste primeiro momento, haveria uma inicial “leitura do conjunto enquanto unidade, no qual as partes se comunicam a partir de uma continuidade determinada pelas vias do início da ocupação que ligam as quatro igrejas católicas centenárias do município” (SILVA, 2019, p.32). Além disso, o estudo incluía vias, adjacências e construções dispersas, mas integrantes do patrimônio edificado da cidade. Entretanto, a ideia de uma cidade como um todo interligado perdeu fôlego com o passar dos anos de pesquisa. Segundo Bárbara Silva, tal concepção é abandonada nos documentos, mapas e regulamentações seguintes, que irão dividir a cidade em diferentes áreas de proteção e suas ambiências, com pequena comunicação entre as manchas, o que implicará em uma visão segmentada da cidade, em oposição a uma visão de totalidade inicialmente conferida.

Apesar desta visão segmentada, e de uma política patrimonial igualmente fragmentada, o trabalho de Bárbara Silva mostra, porém, que os moradores e moradoras daquela margem do rio, em especial ocupantes da Ladeira que liga o Santuário ao Centro da cidade, se identificam profundamente com este passado chancelado pelas políticas patrimoniais, compartilhando identidades alimentadas pelo vínculo a um mesmo contexto histórico que é materialmente explicitado, continuamente narrado e eventualmente atualizado – traduzido por Silva como “referência cultural”. A maquete do Museu, com pontos específicos do patrimônio tombado em destaque, sobreposta a um traçado do sítio urbano tal como este se apresentava na década de 1940, materializa essa percepção localizada sobre a paisagem, construída em uma complexa conjugação entre os processos oficiais de diversas ordens (políticos, econômicos, religiosos) e os processos espontâneos e identitários, ou de apropriação pela diversidade da população.

Parte da paisagem principal de Congonhas – um vale cortado por um rio que coloca templos e ladeiras em uma posição simultânea de espelhamento e de diferenciação – traduz uma compreensão que é própria desta cidade. Congonhas apresenta-se como um compósito de conjuntos e fragmentos que se juntam no tempo enquanto uma série de dualidades historicamente constituídas e constitutivas. As diversas dualidades – Matriz e Basílica, religião e mineração, minério e ouro, sagrado e profano, passado e presente, tradição e

progresso, preservação e destruição, etc. – bebem sua fonte na própria formação da localidade, na sua distribuição no espaço conforme seus templos inaugurais representados na maquete e seus grupos comunitários, e seguem sendo experimentadas, fabricadas, atualizadas e narradas no presente. Tais dualidades se desdobram em diferentes temporalidades, ora como confronto, ora como complementaridade. Como na metáfora retomada por Tim Ingold (2015, p.41), “não fosse o fluxo do rio não haveria margens, e nenhuma relação entre elas”. Tudo em Congonhas é oposição e relação, e tudo se separa e se junta em uma concepção de tempo própria, como na coleção.

Figuras 24 e 25: Maquetes “O Santuário como Paisagem”



Fontes: Foto de Leo Lara para Base Maquetes (2018) e foto da autora (Congonhas, 2019).

Capítulo 3 – O Santuário como obra de arte

A passagem do olhar devocional para o artístico na exposição de longa duração do “Museu de Congonhas” é marcada por mudanças de vocabulário e de argumentos mobilizados, materializadas por uma organização cromática do fundo dos painéis da sala, agora apresentados sob o azul. A passagem é de alguma maneira sutil: o visitante permanece na mesma sala de exposição das temáticas anteriores: o corredor de fundo ocre avermelhado que comporta o eixo “O santuário como ex-voto” conduz ao espaço de fundo verde intitulado “O santuário como lugar do sagrado”, que traz a linha do tempo construtiva e a paisagem geográfica e cultural da cidade. No eixo artístico, os recursos expográficos são semelhantes aos anteriormente usados, com textos e imagens plotadas. Duas novidades, porém, quebram a aparente monotonia expográfica: uma grande estrutura de móvel com ferramentas antigas, em formato circular, cercada por um balcão de vidro que demarca, no chão, o objeto em suspensão; e uma grande tela com exibição de uma arte digital em movimento relativa a um dos profetas de pedra sabão.

Para compreender, porém, o Santuário do ponto vista artístico, a primeira informação disponibilizada pela expografia tem caráter didático, de forma a situar o visitante em um ambiente de aprendizagem e produção artísticas bastante distinto do conhecido no presente.

Entre os séculos XVI e XVIII, a noção de arte e o sistema de sua produção eram muito distintos dos atuais. Os ofícios executados manualmente ou com o uso de máquinas, que tinham finalidade mais prática do que estética, eram chamados de *artes mecânicas* em diferenciação às *artes liberais*, que tinham natureza intelectual. A pintura, a escultura e o desenho integraram as artes mecânicas, até século XV, quando artistas começaram a defender a condição de seu ofício como *arte liberal*. As artes mecânicas eram vistas como menos qualificadas e honrosas, razão pela qual poucos artistas e artífices chegaram a ter reconhecimento e seu nome perpetuado.

Não há registro da existência de escolas de arte em Minas Gerais, no século XVIII. A formação dos artífices ocorria nas oficinas de artistas, ou diretamente nos canteiros de obras. Em suas oficinas, a maioria dos artífices provavelmente contava com o auxílio de outros oficiais, aprendizes e escravos. Daí, vem a ideia de que a produção artística era resultado do esforço coletivo, e não individual. (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015)

Para os formuladores do conceito da exposição de longa duração do “Museu de Congonhas”, esse olhar artístico sobre o Santuário está, na historiografia, bastante consagrado. Assim, a opção foi mencionar este aspecto importante da biografia do Santuário, não como o eixo central da abordagem. O aspecto artístico, para a curadora Letícia Julião,

seria o que mais se distanciaria do uso do lugar pela comunidade local e de devotos em geral, no passado e no presente. Segundo Leticia Julião,

Esse lugar não é uma obra de arte só para ser apreciada como se tivesse numa redoma, mas é um lugar apropriado cotidianamente pelos devotos. [...] Foi uma discussão que a gente fez: olha, tudo bem, acho que já está muito consagrada essa perspectiva da obra de arte, acho que a gente deve permitir uma leitura sim, desses objetos do sítio como uma obra de arte, mas entender o conjunto como um lugar de devoção. E de entender que ele surge também em função de uma devoção, de um ex-voto, enfim. Isso é uma forma de tentar aproximar esse patrimônio da população local e da população que vai à Congonhas para o Jubileu. Era preciso dar um outro olhar para aquilo ali que não fosse exclusivamente sob o ponto de vista estético. É claro que o caráter estético é excepcional, ele vai chamar atenção sempre, tá posto ali. Mas até ele foi questionado durante uma época, ele é uma condição histórica.

A partir, então, dessa localização bastante específica do eixo artístico, situado sócio-historicamente, é que o tema chega na exposição. Muda-se, então, o conteúdo textual e os elementos escolhidos para a apresentação da igreja, das capelas e dos profetas, que nos eixos anteriores, da devoção e do aspecto construtivo, privilegiavam o conteúdo religioso. Isso é o que ocorre, primeiramente, em relação à Igreja do Bom Jesus de Matosinhos, que tem na exposição seus elementos divididos, assim, em três: nos aspectos construtivos, dissecados na linha do tempo; nos termos religiosos, nos quais as partes da igreja são ornamentadas de forma a contar histórias (do Antigo e do Novo Testamento); e, no eixo agora analisado, nos elementos consagrados pela História da Arte. A primeira apresentação da igreja neste eixo objetiva situá-la dentro de um “estilo” e recorre a nomes de artistas consagrados na literatura, o que anuncia a discussão sobre a autoria e individualização da produção:

A Igreja do Bom Jesus de Matosinhos é um marco do surgimento do rococó que, a partir de 1760, sucedeu à produção barroca em Minas. Nela, predominam os traços daquele estilo, introduzidos por artistas portugueses da região de Braga, como Jerônimo Félix Teixeira e Francisco Vieira Servas. As soluções arquitetônicas e decorativas experimentadas em Congonhas foram transportadas para outros templos, perpetuando-se como elementos característicos do rococó mineiro. Ainda que tenha sido obra de vários artistas e oficinas, a decoração da Igreja se apresenta como raro exemplo de unidade de estilo. (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015)

Destaco aqui o argumento da exemplaridade da igreja de Congonhas em relação ao rococó mineiro, um ponto que foi defendido ao longo de anos pela historiadora da arte Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Segundo a autora, no contexto de valorização do barroco mineiro pelos modernistas, nos anos 1920, o rococó não havia sido teorizado e considerado um estilo independente na historiografia da arte internacional. Até então, o

rococó era considerado apenas um “estilo decorativo”, correspondente ao denominado “estilo Luís XV”, na França, e só receberia um novo *status* após a publicação, em 1942, de “*The creation of the Rococo*”, fruto dos estudos do historiador da arte americano Fiske Kimball. Somente nos anos 1960, porém, é que o rococó passa a ser analisado, na Europa, diferenciado do barroco. A publicação em 1966, na França, do livro “*Esthetique du Rococo*”, de Philippe Minguet, que consagra esta perspectiva na Europa, coincide com o período em que a historiadora brasileira estava no país finalizando seus estudos em História da Arte em Louvain, como ela conta em uma palestra²⁴.

Nessa época eu pude contar com esse suporte teórico que antes não existia. E imediatamente pensei: poxa, em Minas Gerais então nós temos basicamente é rococó, quer dizer, não é barroco. O que os modernistas identificaram como barroco diferente, é outro estilo. É rococó. Em Minas tem barroco também, no período anterior. Tudo o que vai de 1700 até 1750 é o barroco. Daí pra frente, de 1770 pra frente, já é esse outro estilo. Isso explica também que até Germain Bazin [...], referência fundamental para os estudos de arquitetura religiosa barroca no Brasil, não tenha dado esse destaque ao rococó, porque a edição original desse livro é 1956, justamente nesse momento de transição. Então, vocês vejam a minha sorte. Chego numa grande universidade europeia, com um curso de História da Arte autônomo, num momento em que essa revisão crítica é feita, e com esse suporte teórico, que antes não existia, não foi muito difícil elaborar depois essa tese. O difícil foi convencer as pessoas. (OLIVEIRA, 2009)

A princípio, a tese desenvolvida por Myriam Oliveira versava sobre o rococó religioso em Minas Gerais e, segundo ela, “por sorte”, ela não foi publicada naquele momento. Quando a pesquisadora foi transferida para o IPHAN do Rio de Janeiro, no início dos anos 1990, ela identifica a presença do rococó nas igrejas de lá e aprofunda seus estudos sobre o estilo no país. Segundo suas pesquisas, diferentemente do barroco, o rococó se desenvolve no Brasil – e no mundo – de forma regional, sem modelos fixos, resultando em nosso país na distinção de três diferentes “escolas”, relacionadas aos seus locais de desenvolvimento: Minas Gerais, Rio de Janeiro, Pernambuco. Ela argumenta que a peculiaridade do estilo em Minas em relação às cidades do litoral seria uma proximidade com o barroco, devido à força deste na região, o que resultaria, entre outras coisas, em um tom menos festivo, quando comparado às igrejas do Rio de Janeiro e Pernambuco, cujas produções estavam bastante distanciadas do estilo anterior.

Considerada também especialista no Santuário de Congonhas, Myriam Andrade Oliveira foi uma das primeiras consultadoras da Unesco no projeto inicial do “Museu de

²⁴ Trata-se da palestra intitulada “Barroco e Rococó nas igrejas”, do Ciclo de Palestras “Arte em Dez Tempos” realizado na Casa Fiat de Cultura BH. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=A8wKg2KTW0U>.

Congonhas”, quando ainda era chamado de “Memorial de Congonhas”, como mencionado no capítulo 1. No texto da consultoria encomendado pela instituição, Myriam destaca a presença das características do rococó nos elementos decorativos e arquitetônicos encontradas na Basílica de Congonhas, e a participação de artistas introdutores do estilo em sua construção:

Entre 1765 e 1775 foi completada a talha dos retábulos, em gracioso e requintado rococó, estilo que também caracteriza a pintura dos tetos abobadados da nave e capela-mor, concluídos em 1787. Estas obras estiveram a cargo dos melhores artistas que trabalhavam na região no momento, entre as quais sobressaem os nomes de Jerônimo Félix Teixeira e João Antunes de Carvalho para a talha e Bernardo Pires da Silva e João Nepomuceno Correia e Castro para a pintura. (OLIVEIRA in CORSINO, 2020, p.22)

A expografia também ressalta o então inovador uso do estilo rococó em Minas Gerais, em vários espaços e elementos ornamentais, dentro e fora da Igreja de Congonhas:

Adro

O uso sutil das curvas, ausente na arquitetura da Igreja, aparece no adro, em um jogo harmonioso de elementos côncavos e convexos. Esse pátio monumental é considerado uma obra de excelência do rococó mineiro.

Portada

Feita em pedra-sabão, a portada da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos é, provavelmente, o primeiro exemplar mineiro desenhado em estilo rococó. Suas características inovadoras foram repetidas em outras portadas mineiras, consolidando assim uma tradição. [...] Emolduram o conjunto as rocalhas–elementos decorativos em forma de concha estilizada, típicos do estilo rococó. Pilastras sinuosas aparecem decoradas com cabecinhas de anjos e motivos vegetais. Acredita-se que a portada tenha sido obra de Jerônimo Félix Teixeira, realizada entre 1765 e 1769. (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015)

O mesmo ocorre na mediação, como mostra a apresentação dessa parte da exposição pelo educador Elias:

Aqui vocês podem perceber que esse estilo artístico dos tetos e dos quadros de João Nepomuceno que eu comentei com vocês que estão dentro da igreja, são 33 ou 36, não me lembro muito bem, dois estilos artísticos diferentes, que é o rococó e o barroco. Ambos estão presentes na nossa Igreja, ela é uma Igreja muito transicional, num período que se usava muito o barroco e começou-se a usar o rococó, no Brasil. Na Europa já tava usando outras coisas. Aqui a gente consegue diferenciar pelas cores utilizadas. São cores muito mais suaves no rococó, no barroco muito mais pesadas. A própria cena, ela representa cenas muito mais tristes, de sofrimento, de dor do que o rococó. O rococó tem muito mais presença de anjos, de rocalhas, que são essas conchinhas aqui.

As rocalhas mencionadas na mediação e presentes na portada são tidas como responsáveis pela nomeação do estilo rococó na Europa, que viria do francês, “*rocaille*”,

concha, também derivada do termo “roc”, pedra. O termo vem assim da decoração de jardins no século XVIII com pedras e conchas (OLIVEIRA, 2019). Essas rocalhas mostradas por Elias, assim como o caráter transicional da Basílica, são características destacadas também no Dossiê apresentado à Unesco na candidatura Santuário de Congonhas à patrimônio da humanidade:

A portada realizada um pouco mais tarde inclui elementos de rocalha inexistentes no frontão. Ela segue o padrão habitual das portadas ornamentadas em esteatita, típica da região de mineração na época do rococó. [...]

A ornamentação interna da igreja, inteiramente em estilo rococó, é uma das mais notáveis de toda a região mineradora. As talhas e pinturas de primeira ordem se unem em uma síntese harmoniosa e fazem do interior dessa igreja, onde os dourados se destacam sobre os tons suaves do azul, do verde e do rosa, uma verdadeira sinfonia de luz e de cor. (DOSSIÊ, 1984, p.6)

As cores tornaram-se os principais sinais de unidade e totalidade do projeto da igreja, características exaltadas para caracterizar a beleza e singularidade da Basílica de Congonhas, e isso em diversos âmbitos do discurso: no da História da Arte, na argumentação técnica para o reconhecimento internacional, no setor educativo do Museu e, ainda, no da restauração. Neste último caso, em visita a obra de restauro da Basílica e nos relatórios que analisei sobre essa intervenção, tornaram-se evidentes para mim como o argumento da unidade serve como um guia para as difíceis escolhas que surgem no decorrer do processo de restauração, onde as decisões sobre a intervenção são condicionadas a muitos fatores: aos recursos técnicos disponíveis a época; aos recursos financeiros para realização da ação; à concepção vigente na teoria da restauração a época; à concepção defendida na prática pelos restauradores diretamente envolvidos no trabalho; à receptividade dos representantes do poder envolvidos diretamente no projeto – como, neste caso, o Padre Rocha, representando a igreja, e o diretor do patrimônio do município, Luciomar de Jesus, que visitavam a obra com frequência e inicial desconfiança, segundo me contou Rosângela Reis, responsável pela obra de restauro. Assim, entre deixar a ruína à mostra, restituir a um possível original ou refazer completamente uma peça perdida, usou-se, em diversas situações do processo, a noção de unidade para se tomar uma decisão importante e não consensual, ainda que esta fosse momentânea – sendo as cores, em geral, o índice dessa unidade.

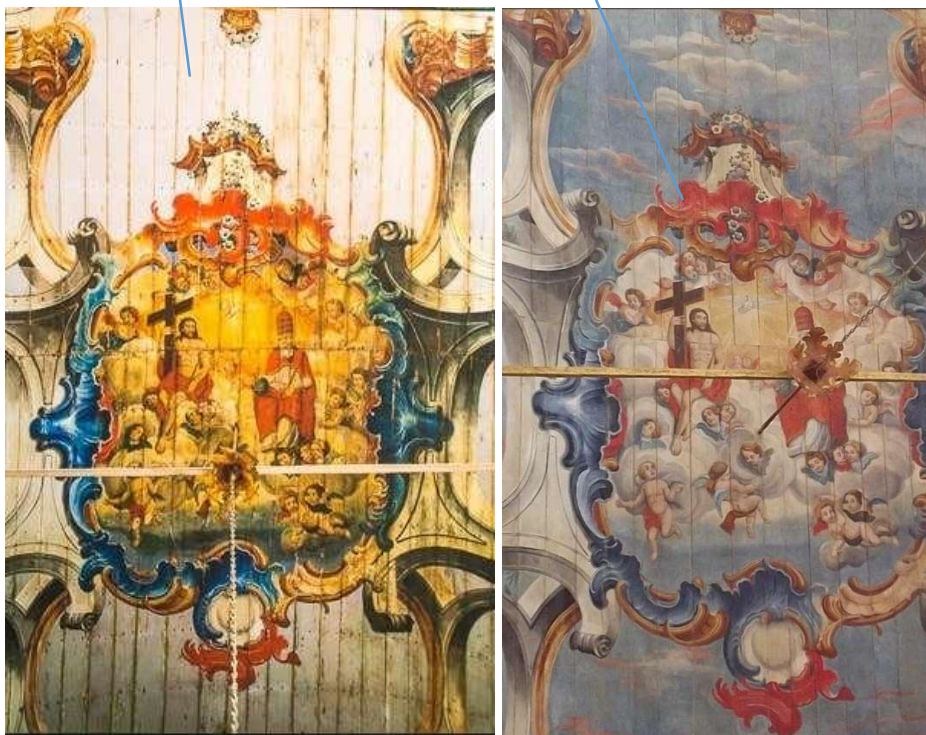
As tonalidades em azul e rosa, uma das mencionadas no Dossiê como um dos grandes indicativos da unidade do projeto e do estilo rococó, foram encontradas no principal ganho da

restauração de 2015-2018. No forro da nave da Basílica, há uma pintura da Santíssima Trindade em perspectiva rococó, de autoria de João Nepomuceno Correia e Castro, executada entre os anos de 1777 e 1787. Um fundo de ricas tonalidades formando um céu azul com nuvens rosadas estava encoberto por um cinza liso. Rosângela destaca a grande descoberta da restauração conduzida por sua empresa, a “Oficina de Restauro”: *“Imagina um céu tão elaborado virar um cinza chapado. Agora, o valor da composição todo retoma-se, a profundidade, não existia! Ai ficava um buraco para o céu na verdade. Agora não. É um céu com vazados. Um céu visto por vazados, de estrutura arquitetônica.”* O rosa e o azul das nuvens de Nepomuceno serão encontrados em cada canto desta restauração. Em uma das páginas do relatório produzido pela empresa e entregue ao IPHAN, a fotografia apresenta uma técnica contratada realizando a “retirada de camada pictórica ao fundo do camarim”, deixando à mostra um forte azul, com a legenda complementando: “percebe-se a mesma tonalidade encontrada nas paredes laterais e teto” (RELATÓRIO, ficha M207). O azul do forro é encontrado em diversos outros espaços da Basílica, dando sentido à ideia de conjunto que permeia tanto a interpretação corrente sobre o monumento quanto a perspectiva de intervenção adotada. Em descrição sobre esta edificação, Jurema Machado afirma que a “notável unidade de estilo, entre pintura, imaginária e retábulos” (MACHADO, 2017, p.17) registra a passagem de conhecidos gênios do barroco e do rococó pela Basílica. Rosângela, por sua vez, afirma que “quando você conceitua uma intervenção, uma restauração você pensa harmonicamente, no conjunto.”

Figuras 26 e 27: Forro da Basílica antes e depois da restauração de 2018.

Foto da plotagem do Museu de Congonhas que aborda o forro. Nessa representação, o medalhão está sobre um fundo liso, *chapado*, como diz

Foto tirada diretamente na Basílica, depois da restauração. O medalhão agora encontra-se sobre o céu azul com as nuvens em branco e rosa, em tonalidades que supostamente seriam as do poente vista do alto do morro da cidade mineira e que estariam distribuídas em diversos elementos da igreja.



Fontes: Cassemiro (2021) e foto da autora (Congonhas,2020).

O “Museu de Congonhas” foi inaugurado antes que fosse concluída a restauração que revelou o céu de Nepomuceno. Portanto, a reprodução do forro da nave exposta no Museu, assim como as demais fotos referentes à Basílica, não corresponde ao estado atual da Igreja. Assim são apresentadas as pinturas dos forros no texto expográfico, com respectivas imagens:

Pinturas

As pinturas em perspectiva dos forros da Igreja do Santuário são representativas dos primeiros momentos do rococó mineiro. Nelas, predomina a leveza na representação da falsa arquitetura, tendo ao centro um medalhão – chamado visão do céu – emoldurado por rocalhas e volutas. As figuras, pintadas em tons claros, são valorizadas pelos espaços vazios. Por suas características, essas pinturas contrastam com os forros em estilo barroco, que as antecederam em Minas Gerais, os quais apresentavam composições pesadas, cores sombrias e espaços totalmente preenchidos.

A pintura do teto da Capela-mor (1773-1774) é de autoria de Bernardo Pires da Silva, e a do forro da nave (1778-1787) é de João Nepomuceno Correia e Castro, mesmo artista a quem são atribuídas as telas que ornam o templo. (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015)

Na visita guiada, ao abordar as técnicas utilizadas nos elementos decorativos da Basílica, Elias chama a atenção para o referido teto restaurado, o de Nepomuceno, exaltado como o maior ganho da restauração recente:

Vocês já foram na Igreja? Prestem bastante atenção no teto. São esses dois que estão ali. Porém esta foto foi tirada antes da última restauração daquele teto. Então o teto está muito mais bonito do que está aparecendo aqui. Principalmente o teto de baixo, que é o da nave. E eles foram pintados com essa técnica aqui que chama spolvero. Ou seja, eles pintavam primeiro nesse pano que era desenhado primeiro com carvão queimado, osso de animal queimado, fazia o desenho, fazia uns furinhos para contornar esse desenho, colava no teto, pintava somente esses furinhos, tirava o pano e já tinha demarcado o desenho que eles queriam. E aí os pintores pintavam o teto dessa forma.

A pintura assim é um dos mais fortes indícios mobilizados por diferentes âmbitos do “patrimônio autorizado” (SMITH, 2021) e suas formas disciplinares e acadêmicas (na História da Arte e na Museologia) para conferir à Basílica de Congonhas seu *status* de exemplaridade e originalidade, atributos que a elegem como obra de arte. A valorização de tais qualidades, no presente, é também atribuída aos agentes do passado. A apresentação, nos recursos expográficos, de reproduções de contratos e de recibos de pagamento a determinados artistas servem para indicar esta valorização medida pelos recursos financeiros destinados pela Igreja à contratação de pintores, entalhadores, arquitetos e demais artistas envolvidos no projeto, além de atestarem a autoria das produções. Myriam de Oliveira ressalta a importância do documento contratual para o estudo dos Passos de Congonhas, por dois motivos. Um deles seria a possibilidade de acessar, por meio desse tipo de documento, a relação entre o método de pintura utilizado e seu valor econômico. No contrato firmado para os Passos

Duas técnicas diferentes são previstas: a encarnação a óleo para a pintura das carnações e o estofamento a têmpera para os cabelos, barbas e vestes. As imagens **nuas**, o que significa vestidas apenas do clássico *perizonium*, como o Anjo do Horto e os Cristos da Flagelação e Crucificação, eram evidentemente mais caras, tendo maior superfície a ser encarnada a óleo, técnica mais dispendiosa do que a do estofamento. As de **meio corpo** (apóstolos da Ceia que se encontram atrás da mesa) custariam apenas a metade das demais, **inteiras** e **vestidas**, que seriam pagas à razão de doze oitavas cada uma. (OLIVEIRA, 2011, p.46 – grifos originais)

Arte e ofício: técnica e trabalho

O segundo ponto que atesta a importância de contratos, recibos e outros tipos de

documentos para o estudo de obras de arte é a possibilidade de identificação de autoria das peças. O contrato mencionado por Oliveira e destacado no Museu seria o único documento que precisa o número de esculturas executadas pela oficina de Aleijadinho, e atesta que a pintura das peças foi executada por dois outros artistas: Xavier Carneiro e Manoel da Costa Ataíde. Entretanto, tanto o valor de originalidade quanto a noção de autoria são tomados, na expografia e na narrativa dos educadores, como circunscritos ao contexto cultural do período. No caso da originalidade, a relativização ocorre com a apresentação da discussão sobre o uso de “modelos” pelos artistas da época:

Muitos dos arquitetos, escultores e pintores mineiros do século XVIII jamais saíram da região. O conhecimento dos elementos decorativos e da rígida iconografia religiosa da época chegava a eles por meio de gravuras ou desenhos, importados da Europa, que circulavam avulsas ou em livros, como bíblias e missais. Os desenhos e as gravuras eram copiados com poucas adaptações ou sofriam muitas transformações, de acordo com o tratamento dado pelo artista. Em alguns casos, os artistas usavam uma combinação de elementos de mais de uma gravura ou desenho. Em geral, os artistas e artífices não ocultavam suas referências, o que mostra que o uso de modelos não era um fato estranho à produção artística da época. (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015)

A temática sobre o uso de modelos apresentada pelo “Museu de Congonhas” está vinculada a abordagem de pesquisas no campo da História da Arte, que tem se debruçado em mapear as fontes europeias impressas das imagens pintadas pelos artistas mineiros. A principal referência citada pelo próprio texto expográfico do “Museu de Congonhas” e por pesquisas mais recentes apontam como artigo inaugural para o argumento o texto da alemã Hanna Levy, “*Modelos europeus na pintura colonial*”, publicado originalmente em 1944 na revista do SPHAN, órgão no qual a autora atuou como colaboradora, ministrando cursos para funcionários da instituição entre 1940 e 1947 (cf. NAKAMUTA, 2010, p. 29). Neste texto de Levy, assim como nas pesquisas mais recentes inspiradas nele, são reveladas as gravuras – presentes em bíblias e missais que circulavam em Minas Gerais no período colonial vindas de países como Portugal, Alemanha e Bélgica – que teriam orientado contratantes e contratados nas produções locais.

Nas transposições da gravura impressa para a pintura em telas e tetos, semelhanças e diferenças entre o original e a reprodução são destacadas por Levy e pesquisas posteriores, levando-se em conta as adaptações e imprecisões inerentes à mudança do suporte material das imagens. Aqui, temos as possibilidades e restrições impostas pelos processos de impressão, como o uso da madeira ou do cobre como matriz para a reprodução de imagens, do papel ou tecido para sua transposição na prensa, da adaptação ou cópia em telas com tinta a óleo ou nos

forros das igrejas, feitos em tábuas de madeira, como foi citado na técnica do spolvero – esta dependente ainda do uso de tecido, carvão, etc. Mudanças de dimensões, de sentido (horizontal ou vertical), posição e perspectiva, entre outros fatores, também entram em jogo no processo de transposição. Como exemplo, está a análise que Levy faz da pintura de seis painéis para a Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, feitas por Mestre Ataíde. Em comparação com a edição ilustrada da Bíblia que Levy comprova a referência, Ataíde teria transposto as cenas simplificando os planos de fundos (paisagem ou arquitetura) e reduzindo figuras ou cenas, aproveitando apenas os grupos principais. Segundo a autora, esta redução teria sido motivada pelas dimensões de que dispunha Ataíde na igreja de Ouro Preto.

Há ainda um outro conjunto de fatores, que não estão relacionados ao suporte material, mas às narrativas autorizadas no contexto da transposição. No quadro da Natividade de Nepomuceno, situado na Basílica de Congonhas, pesquisas apontam a escolha de gravuras de referência que privilegiaram a centralidade da Adoração ao Menino em detrimento do protagonismo da Virgem convalescente no parto, uma opção iconográfica ocidental que teve ainda, a partir do século XV, a inserção da Adoração dos Pastores, configurando uma Natividade reformada que contrastava com uma sugestão de abandono da família sagrada (SANTIAGO, 2009, p.255). Outro ponto ressaltado nas pesquisas, no mesmo quadro de Nepomuceno, é a supressão de alguns elementos em comparação com a gravura – em especial, um cachorro que se encontrava aos pés de um dos pastores. Segundo Hudson Martins (2013), o animal pode ter sido retirado por orientação religiosa de membros ligados ao Santuário, pois o Concílio de Trento teria repugnado a representação do boi e do asno na Natividade, “tanto por remeterem-se a escritos apócrifos, como os de Pseudo-Matheus, como por abalarem a nobreza e o decoro exigidos na visualização da Santa Noite” (SANTIAGO, 2009, p. 255).

Uma última ordem de fatores que implicaria em diferenças entre a gravura europeia e a transposição em Minas estaria relacionada às escolhas do artista, condicionadas ao estilo do período e ao que Levy aponta como “características gerais” da obra de determinados artistas – uma espécie de assinatura de cada pintor, que diferenciaria o “copista inteiramente passivo e mecânico” daquele “que pensa e age com personalidade” (LEVY, 2007, p.153). O esforço para identificar os modelos de referência não tem a intenção, portanto, de colocar em questão a habilidade e criatividade do pintor, mas, pelo contrário, servem como pista para a identificação de uma assinatura comum a obras espalhadas em diferentes igrejas de Minas Gerais e também do Rio de Janeiro e do interior de São Paulo. Segundo Hanna Levy, que

inaugurou este tipo de estudo no Brasil, “somente artistas nacionais de real talento conseguiram transformar os modelos copiados, mesmo quando medíocres, em algo de pessoal e em obras que tenham unidade de estilo” (LEVY, 2007, p.154). No caso do painel representativo da Natividade de autoria de Nepomuceno para o Santuário de Congonhas, Martins (2013) destaca, entre outras mudanças em relação ao modelo europeu, a inserção de uma paisagem de fundo “com muitas plantas e montanhas, além da feliz escolha das cores para o céu, que dá a impressão de um belo entardecer em Minas Gerais” (MARTINS, 2013, p.45). Voltamos, aqui, ao ponto das cores da igreja, que são associadas, no presente, às cores da paisagem vista por seus autores do passado.

Nesse debate sobre o uso de modelos pelos artistas de Minas, identificamos, portanto, uma rede de agentes, que circulam entre instituições de pesquisa acadêmica e órgãos de proteção, formação e divulgação (como IPHAN e “Museu de Congonhas”), que atribuem ao ambiente e seus atores dos séculos XVIII e XIX valores e intencionalidades do presente. Relativizam, entretanto, a forma como se dá essa produção, associando-a ao seu local de execução: o canteiro de obras ou as oficinas. Esses espaços propiciariam a convivência entre atores vindos de diferentes lugares, com origens e condições sociais distintas, em um contato cotidiano e próximo entre mestres e aprendizes – homens livres, libertos ou escravizados –, o que permitiria a produção coletiva da arte.

Lourival Gomes Machado, que registrou uma das maiores restaurações do Santuário, ao refutar o argumento de que as peças de Congonhas, em especial as “figuras caricaturais” presentes na representação dos Passos da Paixão, fossem obra de “trabalho de mão escrava, desinformada e desconduzida”, argumenta que a humilde “mão escrava, ou melhor, mão africana, de sangue puro ou já mestiçado, ainda cativa ou já forra”, trabalhava de forma “regrada, dirigida, mantida num plano de arte culta, dominada por um conceito comum e por uma vontade condutora” (MACHADO, 1960, p.60). As “figuras caricaturais”, como alguns dos soldados romanos presentes nos Passos de Congonhas, e que na maior parte das capelas estão dispostas de forma recuada em relação ao grupo principal (formado sobretudo por Cristo, mas também por apóstolos e anjos), seriam visivelmente obra de um “obscuro auxiliar, presumivelmente ignorante, porque sua lavra é mais simples e mais fácil, porém reconheça-se que ele trabalhou sob as regras e, sobretudo, integrado na visão do mestre” (MACHADO, 1960, p. 60). E esse encontro entre auxiliar ignorante e mestre habilidoso e o conhecimento produzido nesse contato só é possível no ambiente da oficina.

“Aqui a gente tá entrando na oficina dos artistas.” Esse chamado para entrar em um

espaço especial, feito pelo educador Elias em um dado momento da visita, provoca o olhar dos visitantes, convidando-os a assumir um novo ponto de vista. Nessa outra forma de olhar para a produção artística da época a partir do presente, dá-se a aproximação entre dois campos de agências que foram, em algum momento, diferenciados: o mundo da arte e o mundo do trabalho. Ou, nos termos da expografia, das “Artes e Ofícios”. A oficina a que somos convidados a entrar é a de Aleijadinho, que Elias apresenta da seguinte forma:

Vocês vão ver em detalhe as 64 esculturas que ficam dentro das capelas que Aleijadinho e a oficina dele esculpiu; vai ver os recibos – isso é um elemento muito importante que a gente tem da nossa cidade, que é a comprovação, escrita à mão pelo Aleijadinho, de que ele de fato esculpiu essas imagens. O Aleijadinho, quando começa a ficar muito famoso, as cidades que tinham peças deles começam a ter problemas, principalmente por causa de roubos. Então as pessoas, boa parte das vezes, destruíam a prova de que aquela peça era do Aleijadinho para dificultar o roubo dela. Então tem muitas cidades em que as igrejas já não têm mais como comprovar que aquela peça, de fato, foi esculpida por Aleijadinho. Aqui a gente tem o livro de dispensa da igreja, que vai colocar todos os profissionais com quem a igreja gastou principalmente da metade do século XVIII até a metade do século XIX. E aí dentro desse livro de dispensa tem lá os dois recibos que o Aleijadinho assinou pela feitura desses dois conjuntos de obras que é os profetas de pedra sabão e as imagens de madeira de cedro rosa.

Os recibos são assim considerados documentos de grande relevância na comprovação da autoria, algo que se torna relevante a partir do momento em que o trabalho realizado ali passa a ser considerado obra de arte. E, ainda, quando a então nomeada arte passa a ser disputada como a forma materializada de certa genialidade e inventividade autenticamente nacional, como foram consideradas as produções brasileiras do barroco, em especial, o mineiro, nos anos iniciais do serviço de patrimônio nacional. A caracterização da oficina como um espaço de criação, aprendizado e disseminação de conhecimentos e estilos sustenta a aparente anacronia e incompatibilidade entre a ideia de autoria e a produção coletiva da arte:

A concepção contemporânea de autoria, como expressão singular do estilo de um artista, não era própria do século XVIII e de princípios do XIX. Mestres como Aleijadinho e Ataíde, ainda que fossem reconhecidos por sua criatividade e habilidades técnicas, produziam suas obras, em geral, de maneira coletiva. A criação das obras se dava no interior de oficinas, e envolvia o trabalho de vários oficiais, aprendizes e escravos. Em Congonhas, como atestam documentos, como recibos de pagamentos, diversas oficinas foram responsáveis pela produção das obras presentes no Santuário. Assim, uma obra atribuída a algum desses mestres traz consigo as marcas do labor de vários homens. (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015)

A aproximação entre os mundos da arte e do trabalho no “Museu de Congonhas” se materializa na apresentação das ferramentas e técnicas. Uma estrutura circular com

ferramentas antigas, presas por fios quase invisíveis, expõe ao público o tipo de objeto utilizado pelos artistas e artífices da época e demonstra, didaticamente, as técnicas de construção, escultura e pintura aplicadas na construção do Santuário. As ferramentas que descem dos fios têm, abaixo delas, uma vitrine com vários compartimentos, e em um deles há um monitor de vídeo com recurso de *touchscreen*, na qual o visitante pode selecionar a foto de determinada ferramenta pendurada, acessando, assim, sua apresentação bidimensional em detalhe e seu nome.

Figura 28: Expositor “Artes e Ofícios” no “Museu de Congonhas”



Móvil que desce do teto com ferramentas presas aos fios.

Vitrine com amostras de madeira, pedras e tecidos, e textos explicativos sobre técnicas usadas para esculpir e pintar.

Monitor de vídeo com recurso em *touchscreen* para acessar informações de cada ferramenta.

Fonte: Leo Lara in MACHADO (2017).

Na mediação, Elias faz a diferenciação entre o recurso expográfico e um acervo original: “Essas ferramentas são ferramentas utilizadas no período, não necessariamente pelas pessoas que estiveram aqui, mas são ferramentas do século XVIII e XIX principalmente. E normalmente eram utilizadas por essas oficinas de arte.” Em conversa com o designer do

projeto expográfico, o espanhol Luís Sardá, soube que as ferramentas expostas foram adquiridas de um colecionador residente em Ouro Preto, compradas pelo IPHAN a pedido dos curadores para compor o recurso expográfico. O objetivo do recurso, segundo a curadora Letícia Julião, é situar o Santuário como “produto de um trabalho, de pessoas que estiveram ali envolvidas e que são pessoas anônimas. Tirando o Aleijadinho, todo o resto são pessoas que construíram ali de uma forma anônima.”

É notável como todos os esses fatores conjugam para um tipo de interação dos visitantes com o recurso que se torna, durante o Jubileu, muito diferenciada. Nesse móbil das ferramentas, há maior concentração de visitantes, que ali permanecem por mais tempo olhando, identificando seus tipos e nomes, simulando, com as mãos vazias e suspensas no ar, o seu uso na prática cotidiana. A conversa entre a visitante da cidade de Santa Luzia (MG), Maria da Cruz, de 75 anos, com o neto Gabriel, de 15 anos, diante das ferramentas, chamou a atenção dos educadores do Museu, que a abordaram sobre o tema na entrevista gravada por eles durante o Jubileu de 2023:

Eu tava explicando pra ele o que que é as ferramentas, porque ele não entende esses negócios. Porque nós lá no interior, você sabia, quando ia fazer uma construção, tinha de montar tudo ali na porta pra fazer, né. Ali tinha de cortar madeira, tinha de serrar a madeira, tinha de lavar a madeira. Então tinha ali as peça, tem o enxó, tem a pua, que ele não conhece. Não sabia nem o que que era. E a gente nasceu vendo e fazendo aquilo. Fazer o adobro. Porque hoje nem vocês devem saber o que que é o adobro. Adobro é o tijolo que vai ter que pôr... Primeiro a casa era de barro. Depois o adobro era feito assim. Na época, no fundo da minha horta mesmo fazia. Fazia um lago. Puxava uma água que corria porque tinha bica d'água pra tudo quanto é lado. Aí puxava aquela água e fazia tipo de um poço. Ali pegava o barro [...], um barro bom que grudasse bem. [...] Aí depois que aquele barro tivesse massado, aí, tinha uns caixotinhos assim, aí ia carcano aquele barro dentro do caixote, depois tirava, deixava ali uns vinte dias pro tijolo secar pra poder fazer a parede. E isso que eu tava explicando pra ele. Que tinha a serra, que um pegava de um lado, o outro pegava do outro para serrar. Tem as madeira que depois tinha que cortar, depois lavar, com enxó, que eles cortava. Isso que eu tava ensinando pra ele, o que que é a pua pra furar a madeira. A madeira quando fazia tinha que por um pendão para poder marcar a parede. E hoje as pessoas não sabe mais essas história.²⁵

Uma das coordenadoras do educativo, Sara, aponta para o fato de que o móbil das ferramentas é praticamente o único lugar de identificação da classe trabalhadora com o Museu. No Jubileu, isso fica mais evidente, quando a maior parte dos visitantes são pessoas cujos ofícios estão ligados às experiências, no passado ou no presente, de trabalho rural e manual.

²⁵ Entrevista gravada pelo setor Educativo do “Museu de Congonhas” em setembro de 2019, em Congonhas.

É notável também a opção expográfica pela estrutura circular para a apresentação das ferramentas. Este formato se contrapõe a uma apresentação linear, indicadora de um caminho de sucessão de técnicas e objetos no tempo. Se nos apropriarmos do debate antropológico a respeito dos arranjos de coleções etnográficas (GONÇALVES, 2007), é possível pensar que cada tipo de arranjo move o olhar do visitante para uma organização, que tem uma correlata construção mental sobre a cultura. No modelo linear, a organização tipológica dos artefatos se dá em um enfileiramento da esquerda para a direita (oferecendo um modo de olhar e pensar análogo ao da leitura de um texto), e dos mais simples aos mais complexos. A interpretação oferecida ao espectador é a de que há estágios em uma evolução sequencial e universal da cultura, a partir da variação progressiva das formas dos artefatos²⁶. Em contrapartida, um arranjo contextualizado e evocador do significado do artefato, e no caso do móvel do “Museu de Congonhas”, do seu uso e função, pressupõe um outro modo de ver, de “tornar o visível o invisível” (GONÇALVES, 2007, p. 54). O arranjo circular aqui colocado deixa a ordem, o tempo e o espaço em suspensão.

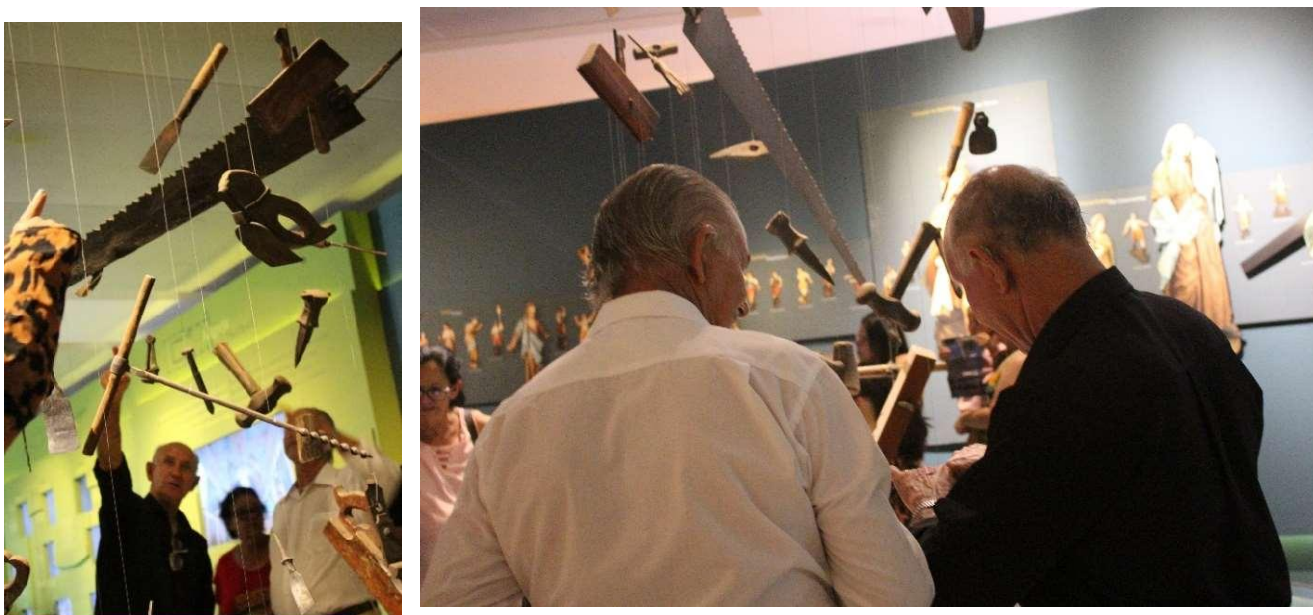
As ferramentas de trabalho são acionadas, entre os visitantes do Jubileu e em outras ocasiões de grupos semelhantes, pelas memórias concretas de seus usos. Ao olharem, apontarem e mostrarem como eram usadas, os visitantes se narram como se, de fato, estivessem novamente dentro das oficinas – que não são, porém, as artísticas, mas do trabalho na roça; falam sobre o peso da ferramenta, a força despendida no seu uso, a pressão que os instrumentos faziam sobre seus corpos ao apoiá-las sobre algum membro, as ocasiões em que se machucavam usando-as. Lembram do aprendizado que tiveram nos ambientes de trabalho, e ensinam aos mais jovens, trazendo na memória e reproduzindo na experiência de visitaçao do Museu, a produção de conhecimento típica das oficinas.

Novamente, é possível aqui identificar diferentes formas de simbolização em funcionamento, como discute Roy Wagner (2017). Na vitrine do Museu, vemos operar um processo de convencionalização desses usos individualizantes e contextualizados das ferramentas e técnicas de trabalho narrados pelos trabalhadores e trabalhadoras. Na estrutura pendular, as ferramentas adquiridas de um colecionador – que já realizou por meio do colecionamento um processo de circulação contextos dos objetos – as ferramentas ganham sentido por meio de novas posições, classificações e associações. Os recursos de exposição

²⁶Tais considerações sobre o arranjo das coleções está ancorada nas reflexões de Nélia Dias a partir da abordagem de Reginaldo Gonçalves em “*Coleções, Museus e Teorias Antropológicas: reflexões sobre conhecimento etnográfico e visualidade*”. Cf. GONÇALVES, 2007.

transformam “valor de uso” em “valor de exposição” (BENJAMIN, 1980), no sentido de tornar as ferramentas como exemplares. Por sua vez, na relação dos trabalhadores e trabalhadoras com as ferramentas, um processo de simbolização diferenciante continua a operar, com o modo como os visitantes interagem com o recurso expográfico, dando ao objeto expográfico qualidades biográficas.

Figuras 29 e 30: Romeiros diante do recurso expográfico “Artes e Ofícios”



Fonte: Foto da autora (Congonhas, 2023).

Os fios que sustentam cada ferramenta descem do teto à vitrine, que aborda as técnicas de escultura e pintura, em uma estrutura também circular, fazendo, portanto, uma espécie de moldura, no chão, para o móvel suspenso, num caminho que vai da ferramenta ao seu uso. A vitrine está dividida nas seguintes seções, que descrevem técnicas em formato de texto e exibem amostras materiais: esculturas e entalhes de madeira; etapas do processo escultórico em madeira (com amostra de entalhe em madeira de cedro); etapas de douramento (amostra de madeira entalhada e folheada a ouro); técnicas de decorações pictóricas da imaginária barroca; pintura de forro; amostras dos pigmentos usados na época, com listas de materiais do Mestre Manoel da Costa Ataíde; amostras do processo escultórico na pedra-sabão. Na mediação, o educador Elias relaciona as técnicas da vitrine aos processos coletivos nas oficinas, ressaltando a transmissão de mestre para aprendizes, assim como a diferenciação

entre estes – diferenciação que caracteriza, portanto, a autoria da obra, feita por aquele capaz de conduzir a mão do aprendiz. Veja sua apresentação:

Aqui nós vamos ter três processos: o da pedra sabão que é o mais visualmente simples de entender. A pedra era tirada das margens do rio, depois parte da oficina ia esculpindo a peça até se aproximar do que o mestre queria. Normalmente o mestre ou o melhor aluno da oficina finalizava ela da forma que o mestre queria, da forma como foi encomendada. [...]

Essa paleta de cores é a paleta do Mestre Ataíde, que é o que pintou as três primeiras capelas: a Santa Ceia, o Horto e a Prisão – que a gente tem como comprovar que foi Mestre Ataíde que pintou. As capelas demoraram, fizeram as três primeiras, depois de 46 anos fizeram as três últimas. E aí nesse hiato que teve, nessa pausa, todos os artistas que tinham passado por aqui já tinham falecido. Então a gente não consegue afirmar com certeza quem pintou as três últimas, porque elas foram feitas 46 anos depois das três primeiras. O Aleijadinho esculpiu tudo de uma vez só e deixou guardado num lugar aqui na cidade que a gente não sabe qual foi. [...]

Aqui a gente tem o entalhe e o douramento, que é muito parecido com o processo da pedra sabão, só que dessa vez na madeira. Fazia o desenho na madeira, depois os alunos iam esculpindo até se aproximar daquilo que o mestre queria, passava duas mãos de gesso, depois passava esse material marrom que chama bolo-armênio, [...] que era uma cola, para fazer o douramento. Que são as folhinhas de ouro que iam colando na madeira com essas ferramentas [...]. Tudo lá na igreja que tá dourado, é com esse processo de douramento.

Nesse encontro do trabalho com a arte em um novo enquadramento, a figura de Aleijadinho passa então a ganhar algum destaque no percurso expográfico, com a ocupação de uma parede da sala com o tema “A arte dos Passos”. Na plotagem, a representação bidimensional das esculturas originalmente feitas em cedro rosa têm suas dimensões relativas, assim como suas distribuições espaciais, alteradas, com o objetivo de enfatizar determinadas peças em detrimento de outras. Um exemplo é a imagem do Cristo referente à capela representativa da Santa Ceia. A imagem é aumentada e trazida à primeiro plano, circundada por imagens dos apóstolos, em tamanho menor e situados de forma recuada. A intenção é destacar esta imagem específica do Cristo como exemplar de um “Estilo Aleijadinho”, que é assim definido:

A identificação do estilo de um artista guarda certo grau de incerteza, uma vez que traços artísticos podem ser comuns a autores que compartilham de uma mesma cultura visual. É possível identificar as características estilísticas de Aleijadinho pelo exame comparativo de diversas obras que têm sua autoria comprovada, como as imagens produzidas para os Passos do Santuário de Congonhas, cujos recibos são assinados por Antônio Francisco Lisboa. (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015)

A comparação entre diversas obras para a identificação de características comuns (o

estilo) e o cruzamento com registros formais, como recibos, contratos e inventários, são, entretanto, contestados pela literatura e profissionais dedicados ao tema, como restauradores e outros agentes do patrimônio. Como demonstra o trabalho etnográfico de Lílian Gomes, a busca em encontrar em obras diversas as mesmas características identificadas nas esculturas dos Passos de Congonhas, em um esforço de singularização capaz de alçar Aleijadinho de artífice à artista, teria levado tanto a um achatamento das possibilidades dentro da própria obra do escultor, quanto a “um efeito de uniformização e empobrecimento do fundo, ou seja, dos outros artífices que viviam no período” (GRAMMONT apud GOMES, 2017, p.95), silenciando a identificação e “embaçando” as possibilidades de estudo de outros bons artistas do período, considerados como “eruditas desconhecidos” pela restauradora-autora Beatriz Coelho, uma das fontes de Lilian (GOMES, 2017, p.92).

Esse esforço de singularização de Aleijadinho levou, assim, à criação de parâmetros de identificação de sua obra. Esse processo foi iniciado com o trabalho de Germain Bazin, convidado por Rodrigo Melo Franco de Andrade, primeiro diretor do SPHAN, para auxiliar nas pesquisas do órgão então recém-criado. Naquele momento, o SPHAN, sob a direção de Rodrigo, buscava implementar um modelo de produção intelectual que rompesse com “os antigos modos de produzir conhecimento” e estabelecesse a instituição como promotora de “conhecimento fidedigno e produtor de *expertise*”, reconhecido pelo Estado, capaz, portanto, de “não apenas confirmar ou refutar a autoria de obras já atribuídas, senão também localizar “aleijadinhos” inéditos e recuperar outros autores mineiros que não eram ainda reconhecidos” (URIBARREN, 2018, p. 112). A experiência de Bazin a frente do “Museu do Louvre” e sua atuação em diversas instituições de pesquisa e conservação na Europa viriam a atender ao projeto de profissionalização da pesquisa em patrimônio e de inserção internacional da arte brasileira, buscadas por Rodrigo e seu grupo. A partir de viagens por cidades mineiras na companhia de funcionários do SPHAN, Bazin passa a investigar, na Europa, as fontes que poderiam ter inspirado o trabalho de Aleijadinho, e a expor (em palestras e publicações) ideias que fundariam “alguns dos parâmetros que se tornaram praticamente cânones das imagens do artista” (GOMES, 2017, p.95). Tais parâmetros serão aprimorados mais tarde por outros especialistas, como a já mencionada Myriam de Andrade Oliveira, e a síntese desses elementos encontra-se explicitada no “Museu de Congonhas”:

A figura de Cristo, que se encontra na Capela da Ceia, é um exemplo de obra com características atribuídas ao estilo de Aleijadinho, tais como cabelos e barba sinuosos, bigodes ligados ao septo nasal, olhos amendoados, lábios recortados e

vestes com dobras e cortes largos e angulosos.

Outras características comuns ao estilo do artista são sobrancelhas altas e ligadas ao nariz, bigodes ligados, articulação do pescoço em “V”, corpos robustos com musculatura e veias ressaltadas, malares salientes e pés dispostos em ângulo reto. (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015)

Figura 31 – Recurso Expográfico do “Estilo Aleijadinho” (Museu de Congonhas)

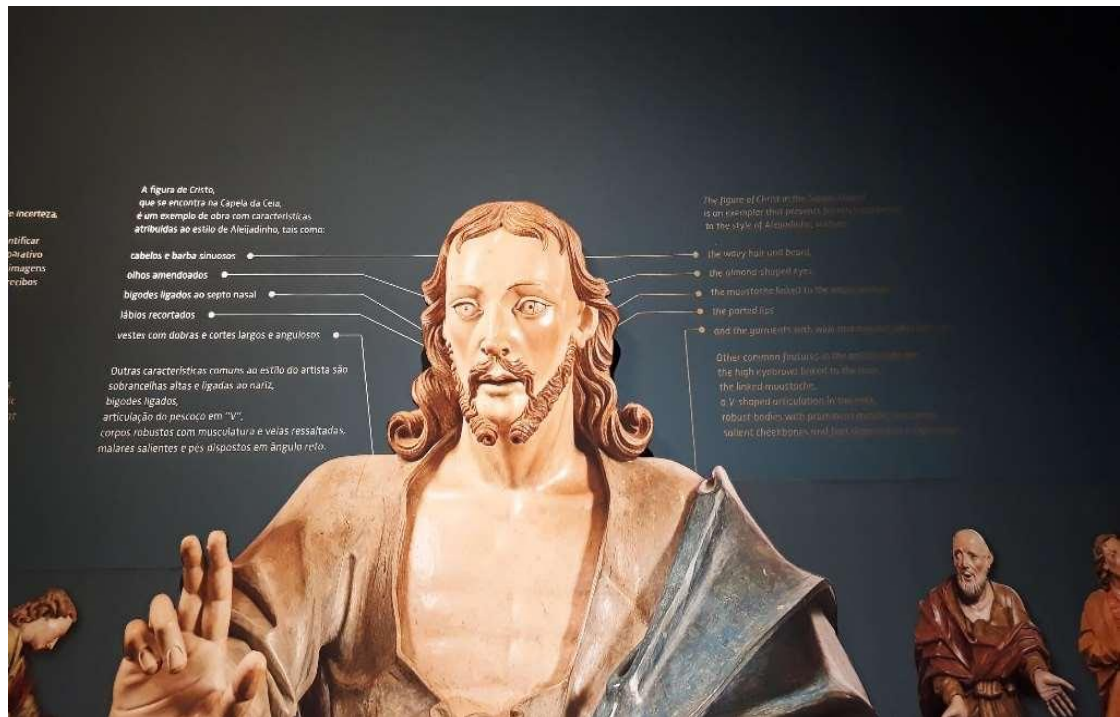


Foto da autora (Congonhas, 2019).

Essas características atribuídas ao estilo Aleijadinho se somam aos citados recibos e a outros rastros (como a localização geográfica da peça e os modelos de referência com base nas obras em circulação no local em determinado período) constituindo um quadro objetivo de identificação da autoria das peças.

Como discute Lilian Gomes, entretanto, esses elementos identificadores são mobilizados por uma rede de especialistas que atribuem critérios de originalidade e individualidade artística em obras produzidas em contextos nos quais a atribuição de assinatura não faria sentido. Além disso, a despeito do discurso de objetividade na análise de tais profissionais, Lilian Gomes mostra como ao “olho treinado” dos especialistas, uma percepção objetiva profissional que teria sido desenvolvida ao longo da carreira, se sobrepõe o “olho bom”, dote pessoal, passional, aperfeiçoado no trato com a obra. A identificação de “um Aleijadinho” por especialistas a partir de considerações como “a força da obra do

mestre” (OLIVEIRA et.al. apud GOMES, 2017, p.97), ou “a força de expressão que emana dessa escultura” (COELHO et.al. apud GOMES, 2017, p.97) indicam um processo de consubstancialização entre o artista e a peça, e a capacidade de identificar, na coisa, características do gênio, torna a atividade de identificação da autoria uma “experiência visionária em que o observador de uma *imagem* não é um espectador passivo de algo inerte” (GOMES, 2017, p.99).

A interação entre observador e imagem de que fala Gomes refere-se, assim, a uma forma de relacionamento afetivo com a peça, que extrapola a *expertise* do “olho treinado” e o dom do “olho bom”.

Nem visão trivial, nem investigação científica: quem tem *olho* enxerga mais do que aquilo que se vê porque, ao ser eleito pelos desígnios do artista, consegue se comunicar com a força de sua obra. Essa transação envolve tanto intimidade – sente-se a presença e emula-se as astúcias técnicas para criá-la – quanto respeito – admite-se que ninguém mais seria capaz de fazê-lo. (GOMES, 2017, p. 100)

Essa é uma forma de intimidade que se cria pela convivência com as peças, com a visita recorrente a elas para estudo, pelo contato por meio do olhar, mas também pela mobilização de outros sentidos, como o tato e a audição (como exemplo, Gomes cita os casos em que especialistas dão toques na madeira da escultura e, pela escuta do som que nela reverbera, conseguem afirmar se a peça é oca ou não, ou diagnosticar infestação por cupins). Esse relacionamento entre observador e escultura se soma aos outros instrumentos, que em trabalho que publiquei anteriormente sobre o processo de restauro da Basílica, e no trabalho de Gomes, são mencionados dentro de um quadro de procedimentos correspondentes aos “métodos científicos” de análise, como reações químicas, exames com radiação ultravioleta, tomografia, entre outros, que promovem processos de “dissecação” das obras, compreendidas como corpos humanos. Recentemente, por exemplo, as esculturas dos Passos começaram a passar por um processo de desinfestação denominado anoxia, que consiste em colocar as imagens dentro de grandes bolhas de plástico fechadas com válvulas; dentro desses sacos plásticos é injetado nitrogênio e, assim, retirado o oxigênio, matando cupins e outros possíveis insetos que possam estar na madeira.

Figura 32: Esculturas em madeira repousam dentro de bolhas de plástico para desinfestação



Fonte: Jornal “O Estado de Minas” (2023).

Tais interações são autorizadas pela concepção das obras enquanto arte, ainda que o próprio conceito do que é arte varie em cada circunstância de relação. A arte considerada de um ponto de vista sagrado, excepcional, obra de genialidade iluminada, autoriza a relação afetiva, que pressupõe uma comunicação entre artista e observador mediada pela escultura. A arte considerada do ponto de vista técnico, relacionado às capacidades desenvolvidas, por aprendizagem e prática, pelo artista ao longo do tempo, autoriza os processos científicos de análise. De todo modo, é a concepção da peça como obra de arte que é autorizada pela, ao mesmo tempo que autoriza a, relação íntima, afetiva e dissecadora, entre observador e imagem.

A narrativa sobre a primeira grande restauração empreendida pelo SPHAN em 1957 na Basílica e nos Passos, conduzida pelo professor Edson Motta, explicita a qualificação da atuação desses observadores treinados como *heroica*, conforme o registro realizado pelo historiador da arte e especialista em barroco, Lourival Gomes Machado. Seu registro da restauração, que teve a companhia do fotógrafo Eduardo Ayrosa, resultou em uma série de artigos publicados no jornal “O Estado de São Paulo” e na edição posterior pelo Ministério da Cultura sob o sugestivo título “A Reconquista de Congonhas”. O texto de Lourival Gomes Machado (1960) caracteriza os “técnicos do patrimônio” como verdadeiros heróis destemidos,

que lutavam contra a ignorância, a falta de critério, a incompreensão, a “pintura espaventosa e de decidido mau gosto” (MACHADO, 1960, p.47) e o desgaste material – causados, por sua vez, pela ação natural do tempo, pela escassez de recursos locais, por executores de conservações equivocadas e pela exposição à ação dos devotos. Os técnicos envolvidos na restauração seriam dotados de “mãos laboriosas e hábeis”, de “modéstia quase monástica”, compondo uma “turma de peritos” que teria realizado a “salvação” de igrejas, executando com primor “a primeira e maior tarefa do restaurador bem orientado”: “redescobrir a feição primitiva das coisas por sob as acrescentações desfiguradoras” (MACHADO, 1960, p.34). O trabalho do restaurador é descrito como uma “faina aparentemente simples e, sem dúvida, laboriosíssima de ressuscitar o passado”. E as surpresas escavadas por esses técnicos, “tantas vezes mal compreendidos”, “recompensam generosamente suas fadigas” (MACHADO, 1960, pp.36-37). Assim, Lourival Gomes Machado descreve diversas situações na Basílica de Congonhas, na qual a ação dos técnicos resultou em verdadeiras revelações, em reintegrações de uma totalidade harmoniosa perdida, na restituição de uma beleza original que estaria escondida sob camadas de verniz e tinta. É o caso dos anjos do altar principal da Basílica de Congonhas, que foram “libertos das sucessivas capas de pinturas grossas e devolvidos à feição original”, o que permitiu resgatar sua beleza e corrigir a autoria verdadeira da peça, feita por outro elogiado artista da época, o escultor Francisco Vieira Servas. Ou seja, a ação dos chamados técnicos do Patrimônio promoveu a salvação das coisas da natureza (dos *fungos, cupins e poeira*) e da cultura (das convenções do presente, das ações dos incautos). A descrição minuciosa da restauração do forro da nave pintado por Nepomuceno (o mesmo forro que, como mencionei, foi considerado como o objeto de maior ganho da restauração de 2018, mas por outros motivos), com o relato de cada passo da substituição de tábua por tábua tomada pelo cupim, serve “para que, afinal, não passe o grupo de técnicos por uma companhia de mágicos a operar pequenos milagres gratuitos. Milagres, eles o fazem, e poucas vezes pequenos. Nunca, porém, gratuitos.” (MACHADO, 1960, p.39).

Há, entretanto, um outro modo de interação igualmente ativa, mas que, ao contrário do contato legitimado entre o observador/técnico treinado e eleito e a sacralidade artística da imagem, sofreu, com o tempo, uma série de restrições e proibições. Falo aqui da interação do devoto com a imagem, que no caso das capelas de Congonhas, tornou-se progressivamente restringida à medida que a outra interação, motivada pelo reconhecimento do caráter artístico do seu conteúdo, firmou-se como um domínio especializado. Se na Basílica de Congonhas, o heroísmo dos restauradores realiza processos de conversão, que restituem a beleza original

das peças, retirando-as do estado de embotamento e inexpressividade que se encontravam, a longa atuação dos devotos teria causado danos que beiram a ordem do *irreparável*. É o caso narrado por Lourival Gomes Machado em relação aos Profetas esculpidos em pedra sabão:

É difícil passar pelos Profetas sem parar e olhá-los longamente, como impõe sua beleza. Mas, desta feita, seguimos o caminho dos restauradores do Patrimônio, e aqui não encontraram eles o que fazer, senão deplorar o lento mais seguro dano que a ignorância dos romeiros, em cada setembro e também um pouco no decorrer do ano, vai produzindo, a ponta de canivete, com a inscrição de nomes e datas nas estátuas de pedra-sabão. Dano irreparável e que só se deterá com uma vigilância bem feita, tal como já se começa a planejar e a conseguir. (MACHADO, 1960, p. 46)

O mesmo acontece na caracterização negativa da “contemplação popular” dos Passos da Paixão, cujas esculturas produzidas por Aleijadinho e seus oficiais materializavam “um Novo Testamento, cristão e mais facilmente tangível na pungente humanidade do drama” (MACHADO, 1960, p.47). Nos Passos, restauradores continuaram a operar, por meio de “solventes e delicadíssimas raspagens”, revelações da genialidade de escultores e encarnadores renomados, além de executarem uma reorganização do conjunto das imagens, para recompor as cenas – recorrendo, para isso, “à dedução e à intuição” para “captar insinuações sutis”, restituir ao conjunto a “percepção das ligações psicológicas, tão significativa numa figuração francamente teatralizada” (MACHADO, 1960, p.53). Uma série de estátuas foram, ao longo dos anos, reposicionadas pelos estudiosos, de forma a corrigir alterações provocadas pela ação de devotos e de repinturas conduzidas pela igreja. As principais reorganizações foram realizadas na restauração de 1973/74, conduzida pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – Iepha/MG. Nesta restauração, deu-se a implementação do projeto de Burle Marx ao jardim do sítio e *corrigiu-se* posições de esculturas em alguns Passos, conferindo-lhes, segundo Oliveira, maior coerência iconográfica. Segundo a autora,

As esculturas foram com efeito movimentadas inúmeras vezes ao longo do tempo, tanto pelos romeiros que entravam livremente nas capelas e interagem com as imagens, quanto por ocasião das obras de repintura no final do século XIX e primeiras décadas do XX. Em fotos anteriores à primeira restauração geral, feita pelo Iphan em 1957, a organização dos diversos grupos escultóricos apresenta desarranjos visíveis, como a posição de São João inclinado sobre a mesa no Passo da Ceia, ou a desarticulação dos soldados que flagelam o Cristo no quarto Passo. (OLIVEIRA, 2011, p. 67)

É o restabelecimento da pintura original e a organização da estatuária que tornou

“irrecusável a evidência de que só uma plêiade de artistas de primeira grandeza, altamente inspirados, altamente adestrados e, sobretudo, conscientes da função estética que desempenhavam, conseguiria realizar tal obra comum” (MACHADO, 1960, p.58). Corroborando ainda a tese de Lilian Gomes, é interessante notar como, no reposicionamento de imagens, entram em jogo critérios “objetivos”, do ponto de vista estético, técnico e iconográfico, mas que no relacionamento particularmente íntimo entre os técnicos e as estátuas, somam-se aos subjetivos, como pode ser visto na justificativa do reposicionamento da escultura de São Pedro no Passo do Horto:

Reposição da figura de São Pedro em sua correta posição assentada e não deitada, como anteriormente se via. Essa mudança favoreceu grandemente a imagem do ponto de vista estético, enfatizando seu melhor ângulo de visão e dando inteligibilidade ao caimento das pregas e à posição dos pés. A nova posição encontrou também respaldo técnico, dando melhor equilíbrio à escultura, e iconográfico (atitude mais condizente com a personalidade irrequieta do apóstolo Pedro, normalmente apresentado dessa forma em representações pictóricas e escultóricas da cena da Agonia no Jardim das Oliveiras). (OLIVEIRA, 2016, p. 133)

Em outro trecho:

[A] imagem de Pedro, representado em postura assentada, transmite, ao contrário, sensação de estresse e tensão. A cabeça, com a fronte sulcada por profundas rugas de inquietação, parece tombar, vencida pelo sono, ficando a mão que a sustinha solta no ar. E, efetivamente, fora ele, São Pedro, que o Cristo interpelara pouco tempo antes, pedindo apoio naquela hora sombria, segundo os evangelistas Mateus (26:40) e Marcos (14:37). (OLIVEIRA, 2016, p.78)

Assim, do outro lado desse contato purificador entre técnico e imagem, contato este que elimina as distorções e incompreensões quase heréticas, comprometedoras da inteligibilidade e da potência dramática da cena, estaria o devoto, situado no polo antagônico das capacidades sensíveis do especialista. A começar pela preferência do devoto pelo Passo da Ceia, cuja disposição dos personagens lado a lado ofereciam “a possibilidade da forma mais simples de percepção de um todo que é a simples sucessão das unidades”. (MACHADO, 1960, p.53) Por esta predileção, relacionada a limitações da compreensão de Passos, cuja organização mental do conjunto seria mais complexa, o Passo teria recebido maiores “demonstrações ingênuas do afeto dos humildes, seja pelo grande número de moedas que ali se atirava à guisa de esmola votiva, seja mesmo pela bárbara demonstração de piedade daquele que, há bastante tempo, desfechou um tiro no olho esquerdo da figura de Judas” (MACHADO, 1960, p.53).

Anos mais tarde, Myriam de Andrade Oliveira conta em uma vídeo-reportagem produzida para o canal de televisão Rede Minas, publicada como série nas redes sociais do “Museu de Congonhas”, sobre a desfiguração na face de Judas feita pela ação dos devotos, e sua restituição na mesma restauração narrada por Lourival Gomes Machado: “havia uma tradição que os devotos que chegassem pegassem a faca ao lado do prato de Judas e desse uma estocada. Tudo isso aqui [mostra o lado do rosto de Judas] tava completamente desaparecido, era uma fenda, que foi reposta pelo Patrimônio nos anos 50”. Em um elogio ao realismo das cenas dos Passos, Myriam Oliveira retoma outras histórias de ação dos devotos sobre a estatuária:

O realismo de todas essas cenas é tão intenso que surpreende e emociona até mesmo os não-cristãos. Compreende-se, portanto, que, em épocas passadas, as imagens de Judas e dos soldados romanos algozes do Cristo fossem objeto de ataques motivados pela piedade exacerbada de romeiros, resultando em mutilações como as que desfiguraram os rostos de Malco (capela da Prisão) e Judas (capela da Ceia), visíveis nas fotografias anteriores às restaurações do século XX. A propósito do Judas da Ceia, o viajante inglês Richard Burton deixou um testemunho revelador: “[...] minha mulher, seguindo o costume local, tomou a faca do prato do Judas e cravou-a em seu olho, ou melhor, no profundo corte que transpassa seu osso malar do lado esquerdo, golpeando em seguida seu ombro”. (OLIVEIRA, 2011, p.16)

Para Myriam, esse tipo de relação direta entre devoto e imagem está relacionada justamente a qualidade desta última, ou seja, ao seu alto grau de realismo, capaz de mobilizar uma agência com a estatuária da ordem do humano. Há assim uma transferência entre personagem e estatuária, em que a biografia e a personalidade de uma são transferidas para a outra, evocando, de um lado, o castigo pelo devoto que ataca Judas, ou, de outro lado, a interpretação, dedução e intervenção precisa e exata do técnico. Se pensarmos na relação do técnico, que lê a estatuária também a partir de expressões humanas – como o estresse e a tensão vistos em Pedro –, o relacionamento é semelhante ao do devoto, ou seja, de singularização da imagem por meio do personagem representado; mas apenas no caso dos devotos a relação passa a ser controlada. A partir de um dado momento da história do Santuário, os portões das capelas dos Passos passaram a ficar permanentemente trancados, com acesso permitido, mediante autorização, aos membros da igreja e aos técnicos.

Podemos pensar o caso dos Passos e dos Profetas de Congonhas como um caso de complementaridade, e não somente de oposição, entre os domínios da arte e da religião, assim como foi apontado por Edilson Pereira (2014) na análise da relação entre técnicos e imagens em Ouro Preto. Pereira observou que, na atuação de cuidado técnico com imagens que

possuem diferentes finalidades de circulação e exposição (nas igrejas, nas procissões, nos museus), “quanto mais se cuida das imagens de vestir, restaurando-as e preservando-as como objetos que compõem um patrimônio artístico-cultural, mais se auxilia a manutenção de seus papéis desempenhados nos rituais religiosos” (PEREIRA, 2014, p.37). Algo semelhante acontece no caso de Congonhas, onde compreender as imagens dos Profetas e dos Passos como patrimônio artístico-cultural propicia ações de intervenção capazes de salvá-las da destruição, garantindo, por sua vez, a manutenção dos próprios rituais de devoção – agora, entretanto, vigiados, controlados, purificados. O controle nos indica que a complementaridade aqui existente, como no caso estudado por Pereira, não elimina a existência de conflitos nas relações. Entretanto, em cada um dos casos, o conflito tem causas diferentes.

Nos casos estudados por Pereira, a relação que se dá com a imagem é sempre da ordem do cuidado, seja pelos técnicos, por exemplo, nas restaurações, seja pelos zeladores das imagens, pessoas da comunidade que se tornam responsáveis, por rede de parentesco e vizinhança, por preparar determinados santos e santas para exibição e circulação, cuidando, por exemplo, de suas vestimentas e cabelos. Nos casos das imagens de Ouro Preto, e como identificado por Pereira em outros estudos realizados em Minas Gerais, (QUITES, 1997), há uma série de cuidados e pudores relacionados ao gênero dos santos e das santas, no qual homens não podem ver e despir imagens de Nossa Senhora, assim como há interdição para as mulheres em relação à imagem nua do Senhor dos Passos. Segundo Pereira,

Em todos esses casos observa-se um aspecto comum de atribuição e/ou reconhecimento de um corpo sexuado à imagem, que não se define pela forma própria de sua estrutura interna (de roca), mas resulta da junção dessa mesma parte com todos os demais objetos que compõem uma imagem de vestir e que “contribuent à transformer cet objet en sujet” (ALBERT-LLORCA, 1995:05), seja ele do gênero masculino ou feminino. A manipulação das imagens, dessa forma, é instrumento e consequência – haja vista os interditos existentes – da composição de seus corpos. (PEREIRA, 2014, p.46)

É nesse âmbito do relacionamento com os corpos das imagens que surgem algumas situações de conflito entre técnicos e zeladoras no caso estudado por Pereira. Com a criação de um museu em funcionamento dentro da própria igreja, e seu objetivo de tornar-se um “caixa-forte” para os objetos ali guardados, o cuidado com as imagens passa a ser compartilhado entre técnicos e zeladores tradicionais. Os agentes do museu passam, então, a dar orientações para os zeladores, indicando, por exemplo, a forma correta de limpeza dos santos – o que já indicava uma relação de atrito e negociação, tendo em vista que as pessoas da comunidade já cuidavam dos santos durante toda sua vida, herdando e reproduzindo as noções de cuidado e os produtos usados de zeladores anteriores. Além disso, o trabalho de

catalogação técnica das imagens para a produção de sua ficha técnica previa a retirada das vestimentas para medir, pesar e analisar a presença de cupins na imagem. Nesta transformação do objeto, de votivo em acervo, zeladores e zeladoras consideraram desrespeitosa a manipulação técnica das imagens, uma intervenção destituída de pudor quanto aos corpos e seus gêneros.

O caso de Congonhas envolvendo a manipulação de imagens entre técnicos e devotos possuem semelhanças e diferenças com os casos de Ouro Preto. A começar pela composição das próprias imagens em questão. No caso de Ouro Preto, as imagens de Nossa Senhora das Dores e do Senhor dos Passos, focos principais do estudo de Pereira, são imagens de roca, ou seja, partes do seu corpo são feitos de madeira entalhada (cabeça, braços, mãos, pernas e pés) e montadas em uma estrutura de ripas; ganham, então, vestimentas, olhos de vidro e peruca, e dessa montagem surge um corpo único – referido por Pereira como um “compósito”, produzido por diferentes partes as quais são produzidas por diferentes artistas, em diferentes locais, em uma finalização que é sempre instável. Esse caráter processual e coletivo de sua produção confere à imagem de roca uma função estritamente devocional, ou como parte de uma “arte menor” (QUITES apud PEREIRA, 2014, p.31), ocupando, portanto, uma posição “periférica” nos estudos da arte, segundo Pereira. Já as imagens de Congonhas são imagens inteiras, esculpidas, cada uma delas, do início ao fim, a partir de grandes blocos de pedra e madeira, trabalhados em um mesmo local/oficina, por um mesmo artista (um grande artista, no caso, Aleijadinho), ou ao menos sob sua direção. No caso dos Passos, são ainda encarnadas por outro grande artista, Mestre Ataíde, e possuem, portanto, uma alta consideração valorativa em termos estéticos.

Esta crescente consideração sobre o valor artístico dos profetas e dos personagens dos Passos de Congonhas – mais comumente nomeadas como *estátuas* ou *figuras* do que como “imagens”, sendo este último termo destinado às representações que se encontram no interior da igreja – justificou uma proporcionalmente crescente intervenção, que visava protegê-las de diversos tipos de ações. O fechamento dos portões das capelas, a contratação de vigias para a parte externa do Santuário, a colocação de correntes de ferro na entrada do jardim, a realização planejada e técnica de limpeza, conservação e restauração do espaço e dos objetos, operaram uma profissionalização do cuidado, convertido em uma política de proteção de um bem com alto valor artístico e histórico. Esta nova forma de cuidado vem substituir o cuidado local ou tradicional, executado a partir da igreja e da comunidade, que teriam sido responsáveis por repinturas inadequadas e movimentações equivocadas nas cenas dos Passos,

como mencionado por Lourival Gomes Machado e por Myriam de Oliveira.

A limpeza dos profetas realça processo semelhante. Em uma das conversas com Lucas, educador do Museu, ele mencionou que um grupo de moradores da cidade realizava, nos anos 1980, a limpeza dos profetas, conforme ele verificou em fotografias da época. Segundo Lucas, o processo não diferia muito do que ele viu ser feito pelos técnicos atualmente, usando-se uma escovinha de dente. Entretanto, não sabemos que tipo de produto era utilizado naquele momento, e este é um fator relevante quando se trata da pedra sabão. Também foi mencionado por outras pessoas, durante o campo, que já havia sido realizada limpeza usando mangueiras, mas os próprios jatos de água poderiam causar perda de material da superfície da pedra.

Para a profissionalização do cuidado dos profetas, foi desenvolvido um longo estudo, dividido em duas etapas (1991 a 1994 e de 1997 a 2000), em um acordo de cooperação científica entre Brasil e Alemanha, sob a condução da Fundação Centro Tecnológico de Minas Gerais (Cetec-MG), em parceria com a UFMG. O estudo diagnosticou, por meio de ultrassom, a contaminação biológica das estátuas por líquens, associação de fungos e algas, que teriam provocado fissuras, descoloração, crostas e desintegração granular das peças em pedra sabão (cf. FIDELES, 2005). A partir daí, foram realizados testes com “corpos de prova”, em pedra sabão, para identificar o tipo e a quantidade de biocida a ser aplicado, bem como a periodicidade da reaplicação. Um típico exemplo da atuação técnica de análise dissecadora e da ação de intervenção garantida pelo método científico – com teste de prova, exame diagnóstico, etc. Em campo, pude verificar uma nova fase da limpeza. Em uma das visitas ao “Museu de Congonhas”, vi que havia duas pessoas perto dos profetas, uma borrifando algo e uma escovando levemente as peças, com uma escova de dente. Ao me apresentar, identifiquei que uma delas era Rosângela, a mesma técnica que me recebeu na obra de restauração da Basílica, 5 anos antes. Sua empresa, “Oficina de Restauro”, ganhou a mais recente licitação para a realização da limpeza dos profetas, e era ela quem, pessoalmente, se ocupava da escovação no processo final. Na ocasião, ela me contou que nesta nova fase, descobriram que apenas a aplicação de álcool 70° é suficiente para a remoção de fungos e me mostrou a eficácia do método e a notável diferença de coloração das peças após o procedimento.

O Museu como mediação do cuidado

Desse ponto de vista, o “Museu de Congonhas” enquanto uma instituição planejada

para atuar como um *museu de sítio*, pode ser compreendido como um ponto mais adiante de um crescente processo de profissionalização do cuidado, a partir de uma noção que contrapõe o saber tradicional ao técnico. A instituição nasce como uma iniciativa que, inicialmente, tem o mesmo propósito do “Museu do Pilar” estudado por Pereira, ou seja, de se tornar uma “caixa-forte” para guardar os profetas de pedra sabão. A história do surgimento do “Museu de Congonhas” foi contada para mim de duas diferentes maneiras. Primeiro, em uma entrevista com o primeiro gestor da instituição, Sérgio Rodrigo, o relato da criação do Museu estaria ligado a uma denúncia feita por ele, quando era jornalista do jornal “*O Estado de Minas*”. Segundo Sérgio, que é natural de Congonhas, mas que há anos reside em Belo Horizonte, em uma visita esporádica à cidade, ele se deparou uma cena que chamou sua atenção. Segundo ele, um turista estava abraçado a um dos profetas, praticamente pendurado nele, e não havia nenhum vigia no local para evitar o comportamento que, hoje, seria cerceado. Sérgio estava com um celular na mão, um aparelho bem simples, pois isso era no início dos anos 2000, e registrou em uma série de fotos a atitude do turista. Sérgio então teria levado as fotos à redação do jornal, que publicou uma matéria de capa com as imagens capturadas por ele. A partir daí, outras reportagens foram produzidas, e as denúncias na imprensa chamaram a atenção do poder público, que precisou se manifestar. O então prefeito da cidade, Gualter Monteiro, também se manifestou, denunciando o abandono da cidade pelo governo federal. Membros do IPHAN se manifestaram, acusando o prefeito de alarmismo. E o governo federal, em seguida, se movimentou, levando à visita uma visita oficial do então Ministro da Cultura, Gilberto Gil, à Congonhas, quando foi lançada publicamente a ideia de criação de um espaço para abrigar os profetas. Nesta conversa com Sérgio, fiquei com dificuldades em compreender como esse “burburinho” local tomou a forma de um projeto encampado pelo governo federal. Na entrevista com Jurema Machado, uma outra versão me foi narrada.

O [então Ministro da Cultura Francisco] Weffort, numa viagem pessoal que ele fez, de férias, para Minas, ele viu lá as condições dos profetas... você vê que as coisas são cheias de circunstâncias. Aí ele viu lá as condições dos profetas, ficou muito impressionado, achando que estava tudo muito frágil, exposto no espaço público, as pedras muito danificadas, muito risco de segurança. E saiu de lá dizendo que tinha que fazer um museu e colocar os profetas para dentro do museu. Isso é uma coisa, vamos dizer, atabalhoada, porque ele não tinha ideia do que que isso ia gerar. De discussão do ponto de vista teórico, da restauração, da autenticidade, mas também do ponto de vista, considerando Congonhas, da história do núcleo de Congonhas, a questão local da religiosidade. Ou seja, todo mundo ficou bravo. O IPHAN foi para o jornal dizendo que não era nada disso, que não tinha sido consultado. E a comunidade de Congonhas se arrepiou também. Porque já tinha passado por situações anteriores de retirar profeta. De retirar, no caso, nem foi profeta, eram as peças das capelas. E falaram: bom, vão aqui com esse papo de museu, vão é tirar as

peças daqui, botar umas réplicas e tal. Então a coisa começou com muita animosidade.

A ocasião narrada por Jurema parece anteceder cronologicamente a denúncia dos jornalistas mencionada por Sérgio. Ela indica que a criação de um “equipamento” para a cidade de Congonhas se adequava a um programa em gestação no âmbito federal, e que o acaso da viagem de férias de Weffort encontrou, nos planos políticos, um terreno favorável para a concretização do projeto. Entretanto, segundo Jurema, esta visita teria acontecido no final do governo de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002); com o início do governo de Luís Inácio Lula da Silva, em 2003, a equipe foi completamente modificada e o projeto voltou à estaca zero.

E, por incrível que pareça, o Gilberto Gil, de alguma forma, repetiu a mesma coisa. Não é que ele repetiu a mesma coisa. Ele falou dessa coisa, dessa possibilidade do museu trasladar os profetas, antes de ouvir a comunidade, principalmente a comunidade religiosa. E na época o prefeito era o Gualter Monteiro, o Gualter se colocava muito como um negociador, um intermediário entre o governo federal e a cidade. Não só a prefeitura, mas a comunidade, inclusive a Igreja, e o Gualter de certa forma dava garantias: “Não, não tem problema, a gente resolve isso lá...”. Na época a gente alertava: não façam isso, a comunidade rejeita. “Não, tudo eu converso, eu sou amigo do Dom Luciano, a gente se entende, não vai ter problema nenhum...”

Em diversas vezes da narrativa de Jurema Machado, fica evidente que as soluções apresentadas do ponto de vista político entravam em conflito tanto com os agentes do patrimônio quanto da comunidade. As decisões eram recebidas, segundo ela, sempre com “animosidade”, especialmente pela ausência de escuta por parte dos tomadores de decisão. Segundo Jurema, “a coisa foi evoluindo, ela se arrastou muito sem que o Ministério da Cultura fosse a Minas para conversar com a comunidade”, até que um grupo de católicos carismáticos acionou o Ministério Público. A seguir, entraram as dificuldades sobre o terreno onde seria construído o Museu – ponto desenvolvido no primeiro capítulo. A solução apresentada pelo Ministério Público foi a realização do acordo de cooperação com a Unesco, que poderia guardar o dinheiro já aprovado para a construção da instituição, sem precisar devolvê-lo. Gualter Monteiro, que a princípio se apresentava como um mediador entre Brasília e a comunidade congonghense, perdeu as eleições. E com a chegada do novo prefeito, Anderson Cabido, Jurema Machado apresenta a este a urgente necessidade de conversa com o então Arcebispo de Mariana, Dom Luciano.

E ele [Dom Luciano] falava assim: “você do patrimônio acham que o patrimônio que conservou isso aqui, que foi a legislação... Quem conservou isso foi a prática religiosa, foi a fé das pessoas, foi a comunidade que trouxe isso até o presente. São os mesmos ritos, é a mesma prática, a mesma coisa da esmola, do lugar de peregrinação, desde o século XVIII e etc. Então, vocês não podem fazer um projeto para o patrimônio, mas tem que ser um projeto que inclua a comunidade. A manifestação do Jubileu é muito popular, aí vocês não vão fazer lá uma coisa sofisticada, falando das maravilhas do barroco e espantando as pessoas.” Eu estou simplificando, mais foi mais ou menos isso que ele disse.

A fala de Dom Luciano sintetizada por Jurema aponta para um argumento que contradiz as medidas, as ações e as narrativas até então justificadoras de intervenções e controle sobre o Santuário. Esta argumentação, porém, já estava presente na análise da historiadora da arte, Myriam Oliveira, que aponta, além da falta de recursos da Irmandade do Bom Jesus, a dimensão que o Jubileu já havia estabelecido na cidade, como fatores de proteção das figuras presentes nos Passos, que contradiziam o gosto acadêmico do início do século XX:

As dificuldades financeiras da irmandade e o gosto popular dos romeiros do interior de Minas e outros Estados, que afluíam aos milhares a Congonhas para os jubileus anuais, salvaram os Passos do Alejadinho da destruição. A mesma sorte não tiveram os Passos setecentistas de Braga correspondentes às mesmas invocações, que foram substituídos na segunda metade do século XIX por outros de gosto acadêmico (...). (OLIVEIRA, 2011, p.55)

A noção de que a utilização religiosa do Santuário o preservou por séculos se soma ainda à crítica feita pelo próprio IPHAN de Minas Gerais ao órgão no âmbito federal. Segundo Jurema Machado, no processo de criação do Museu, “*a gente sofria uma crítica na época também que era a seguinte: Congonhas foi uma cidade muito maltratada pelo patrimônio, uma cidade que o patrimônio não controlou, que o IPHAN não controlou*”. Assim, se o próprio patrimônio teria sido incapaz de salvar Congonhas de se tornar, nas palavras de Jurema, uma “*cidade feia*”, não seria esta a instância mais capacitada para definir os rumos e as necessidades reais da cidade. A falta de conhecimento sobre essas necessidades se contrapõe a uma noção de que são os membros da comunidade que sabem, de fato, do que ela precisa. Na conversa com Sérgio Rodrigo, há uma noção que está, digamos, no meio do caminho:

Em Congonhas tem uma particularidade que as pessoas ao longo da história nunca perderam o vínculo com aquele lugar ali, você sabe muito bem. Então assim, mais ou menos a gente sempre olha para aquilo ali com olhar de proteção e a gente vem ao longo dos anos, muito em função da atuação da igreja com mão de ferro, muita

atuação da igreja também porque tem uma parte devocional ali, a gente tem olhado aquilo ali com um olhar mais de cuidado. Mas nos carece, enquanto cidadãos e também enquanto admiradores da arte e da cultura, conhecimento técnico para isso né.

Como alguém visto como membro da comunidade congonghense, mas que acumulava experiência e conhecimento técnico sobre patrimônio, Sérgio se enquadrava nesse ponto médio dos conflitos descritos como “polarizados” e “antagônicos” por Jurema (MACHADO, 2017, p.26). Segundo Jurema, foi uma sorte ter encontrado o Sérgio para conduzir o processo de criação do “Museu de Congonhas” e assumir os primeiros anos de sua gestão: *“a gente deu uma sorte muito grande. Que é uma pessoa da cidade, que conhece o ambiente político e tudo mais, tem capacidade, mais do que capacidade, para gerir aquele equipamento”*. A entrada de Sérgio para a direção da Fundação de Cultura e do Museu foram fundamentais para, em suas palavras, reconectar a comunidade ao projeto, pois, até então, nenhum tipo de escuta ou diálogo com a comunidade havia sido construído a respeito do Museu, o que teria alimentado um ambiente com grande *“desconfiança”* e *“animosidade”*, palavras recorrentes na narrativa dos envolvidos nos anos iniciais do projeto. Sérgio justifica essa desconfiança da comunidade diante da entrega do Museu usando como metáfora a ideia de um presente a ser ganho:

“você dá um presente para alguém sem perguntar para ele se ele quer? Sem pedir licença para entrar na casa dele? Pode ser o melhor presente do mundo, mas para entrar na sua casa tem que pedir licença, uai. E como é que vai fazer agora que o presente já tá na boca da sua porta? Para reconectar?”

Para criar esta conexão, uma série de estratégias foram mobilizadas, “envolvendo as várias camadas da cidade”, segundo Sérgio. Criou-se um mascote, o Profetinha, lançado no Carnaval; lançou-se um concurso de redação da rede escolar municipal e um concurso de roteiro de rádio, que gerou um programa veiculado; levou-se *“o museu para o Santuário, antes do museu estar pronto”*, com projeções de um vídeo institucional nas capelas do Santuário logo após a missa. *“A gente fez um evento, um barulhão para falar: ‘ó, cidade, esse Museu que vocês vão ter daqui a pouco”*. A ideia era então criar um ambiente de apropriação sensível do “Museu de Congonhas” pela comunidade. Em sua dissertação de Mestrado, que teve a comunicação do “Museu de Congonhas” como objeto de pesquisa, Sérgio relata essa junção entre vínculo subjetivo e capacidades técnicas acumuladas por ele:

Além de ser natural dessa cidade histórica mineira, quando aceitei o desafio de tocar adiante o projeto do Museu de Congonhas, já havia passado por um conjunto de

experiências profissionais como jornalista especializado em cobertura de reportagens sobre o patrimônio cultural (1996–2016); como realizador de eventos e ações culturais e artísticas de preservação do patrimônio imaterial (2008 em diante) e, por fim, na gestão pública de equipamentos museais instalados em sítios “Patrimônios da Humanidade” da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) como o Museu de Arte da Pampulha (2010–2011). (REIS, 2020, p.13)

Existem, portanto, algumas construções sobre o que é necessário para se realizar um cuidado adequado, que precisaria reunir identificação (também compreendida como “vínculo” ou como “identidade”) e conhecimento. Essa reunião parece ser o caminho construído pelos educadores do “Museu de Congonhas”, tanto de forma mais direta e objetivamente expressa por eles, que encampam uma defesa pela atuação prioritariamente de educação patrimonial na instituição, quanto da forma não verbalizada, mas observada em campo, que é de se compor, cada vez mais, um corpo de funcionários da instituição formado por membros da comunidade, em geral jovens, com formações diversas mas na maior parte das vezes relacionadas a área de atuação no Museu – como historiadores, jornalistas, designers, fotógrafos e outros profissionais do setor de audiovisual, e mais recentemente arquivista e museóloga.

No âmbito da educação patrimonial, existe uma noção de que o conhecimento resulta em cuidado, e que é papel do Museu ser esse espaço de educação não formal. Lucas enfatiza esse papel, corrigindo o termo que até então eu usava para me dirigir ao grupo do setor educativo, inicialmente apresentado por mim como de mediadores:

A gente trata como educador, não como mediador. Educador porque é um espaço de educação não formal. Então é a gente fortalecer essa ideia, o espaço da educação não formal. Então eu acho que é principalmente isso, é pensar aquele espaço de educação não formal e você sair com algum tipo de entendimento daquele espaço ali como educação patrimonial. Que a gente fala assim né: eu tenho uma responsabilidade muito grande com o patrimônio, com aquele patrimônio, porque o Museu foi pensado para explicar o Santuário. Então a gente sempre pensando no Santuário, eu tenho uma responsabilidade naquele espaço porque eu conheço aquele espaço. Eu sei o porquê que ele existe, eu sei a importância dele. Então beleza. Quando eu pego uma turma lá em cima, a responsabilidade é minha. Quando eu termino o Museu com a turma, a responsabilidade é nossa. Eu transferei a responsabilidade.

Essa conversa se deu em um contexto de diferenciação entre um *receptivo* e uma *mediação* ou um *educativo*. O *receptivo* teria sido a primeira concepção implementada no “Museu de Congonhas” logo após sua criação, com a formação de um grupo voltado para apresentar o Santuário para o turista, enquanto o que se fortaleceu a partir das pessoas que passaram pelo setor foi a consolidação de um “*trabalho focado principalmente dentro da*

própria comunidade”, segundo Lucas. Esta concepção do grupo como um *receptivo*, segundo me relataram os educadores que passaram por este momento, é visto de forma depreciativa por eles. Segundo relatos de diversos deles, o grupo, apesar de altamente qualificado, era visto como “*tomador de conta de exposição*”. Para Maria, essa, aliás, fazia parte de uma noção de certa forma *elitista* de museu, que deveria manter uma atitude distanciada do visitante *popular*, em especial do romeiro, no período do Jubileu. Davi também menciona esse lugar direcionado aos educadores, a despeito de suas qualificações: “*a gente tinha que ficar muito na exposição, e era igual vigia né. O Educativo virou vigia. E aí dava uma dó, um desperdício. Tá pagando o salário... Eu lembro que a gente tinha na equipe uma antropóloga que era a Débora, eu no cinema, dava para gente juntar e fazer um bem bolado foda e eles não quiseram.*” A construção dessa perspectiva de educação patrimonial, portanto, se deu a partir de um movimento interno, com fortes embates, mas que resultou na sua consolidação. A respeito dessa construção, Sara menciona que, aos poucos e com certa estratégia, o grupo “*ganhou corpo, ganhou espaço*”:

a gente sempre precisou ser resistência para fazer esse lugar ser, acontecer. E a gente precisou discutir várias vezes, nos impor como sujeitos pensantes, educadores. Que a gente não estava aqui para vigiar uma exposição. Que a gente precisava ter tempo para o estudo. Até que tudo isso foi conquistado.

Sara caracteriza o grupo como uma equipe interdisciplinar, com formações e habilidades diversificadas que contribuía com diferentes frentes de atuação do Museu. E enfatiza outra particularidade do grupo: os diferentes perfis de educadores permitiam também o atendimento especializado a diferentes perfis de públicos: Isa era melhor com o público acadêmico; Pedro era melhor com crianças.

Uma das conquistas do grupo, segundo Sara, foi o estabelecimento da segunda-feira como dia dedicado à capacitação e estudos por parte do Educativo. Isso porque, inicialmente, o processo de formação acontecia de forma improvisada, por intermédio de um dos funcionários da prefeitura que trabalhavam no Museu, e sem tempo e espaços destinados a isso. Apesar de disporem, no próprio Museu, de uma biblioteca rica em literatura específica sobre arte, religião, barroco e sobre a vida e a obra de Aleijadinho, não era permitido aos funcionários lerem durante o trabalho. A autoformação e o debate de ideias aconteciam, portanto, de forma não oficial, e com proibições. Volta e meia os educadores eram chamados a interromper as leituras que faziam às escondidas entre a entrada de um ou outro visitante. Como o Museu é fechado para visita nas segundas, e apesar da jornada de trabalho

organizada de forma escalonada, a equipe conseguiu estabelecer que todos os membros estivessem na instituição em todas as segundas-feiras, para este momento.

Este processo de formação foi fundamental, segundo Sara, para um trabalho que fosse além de “*vigiar a exposição*” e que provocasse, de fato, uma experiência transformadora no visitante. Nesse sentido, ela descreve o que ela chama de treinamento da equipe, que passaria por três momentos: o conhecimento da expografia; a identificação das referências bibliográficas da expografia; e a crítica.

E como que a gente vai criticar isso? Tendo contato com outros tipos de leituras e outras perspectivas. Aí a gente conhece Guiomar de Grammont, vindo na contramão disso. E aí a gente faz toda uma construção de uma desconstrução dessa narrativa para entender quais são os pontos que uma expografia, na minha interpretação, que continua em grande medida positivista, eurocêntrica. É a história dos grandes homens. [...] Aí a gente vai fazendo essas desconstruções. Mas isso é propriedade intelectual do educativo, ela não é exposta para um visitante sem contato com o educativo.

Aquela *propriedade intelectual* do setor Educativo os tornava especiais: o contato com a expografia não bastava; para Sara, a experiência de visita só seria profundamente transformada a partir daquele acontecimento, ou seja, da troca entre público e educadores. Segundo Sara, durante a mudança de gestão, muitos mediadores foram *assedeados* pela administração, porque eles tinham se tornado *formadores de opinião*.

Essa *opinião* era transmitida no contexto das mediações dentro do Museu. Sara me conta como, nos momentos de estudos, a equipe do Educativo, “*cupim de livro*”, descobriu erros na expografia, que foram comunicados à administração, mas nunca corrigidos. Além disso, ela traz em nossa conversa posicionamentos críticos ao próprio Santuário, obra de “pedra e cal” de uma “elite europeia” da qual pertencia Feliciano Mendes, homem com diversas propriedades, detentor de uma das sesmarias concedidas por Portugal, mas que na narrativa do Museu, é caracterizado como o ermitão que coleta esmolas, como foi demonstrado no primeiro capítulo. Entretanto, as descobertas da equipe e inovações de perspectiva seriam algo acessados apenas no contato com a mediação, no nível do “*discurso*”. Esse discurso extrapola as fronteiras físicas do Museu, estando presente nas suas redes sociais e nas ações externas, junto a escolas e outras instituições públicas de atendimento. O que faz com que Sara caracterize o “Museu de Congonhas” como uma instituição cujo “*espaço museal é híbrido*”: seus espaços físicos seriam, segundo ela, sementes com ramificações em todos os espaços da cidade.

Apesar dessa ampla inserção na cidade, em mais de uma conversa em campo, escutei o comentário de que “*o povo de Congonhas não aceita esse Museu*” – nas palavras do educador Pedro. Há uma resistência, especialmente nas gerações mais velhas, em visitar o espaço, o que, segundo Sara e Lucas, tem sido rompida com as visitas escolares: foi observado que muitos pais vêm até o Museu trazidos por seus filhos, em um processo de inversão. Também há resistências, segundo o educador Pedro, de famílias evangélicas, que impedem ou questionam a ida de seus filhos às visitas ao Museu ou à Basílica, organizadas pelas escolas. Para Pedro, essa resistência não faz muito sentido, porque trata-se de “*História*”. Ele conta que toma bastante cuidado para que sua mediação “*não interfira no visitante*”. Algo, porém, que irá variar de acordo com o tipo de público atendido. Por exemplo, uma das primeiras regras mencionadas por todos os educadores no início da mediação é a de “*não tocar*” nos objetos, paredes e painéis – “*nossa forma de contemplar o Santuário é na parede*”, diz Sara em um dos treinamentos. Algo bastante acentuado quando se trata das visitas escolares, especialmente de crianças. Entretanto, Pedro conta que os educadores são orientados a não interromper um visitante que toca na expografia em um gesto devocional. O educador, portanto, faz e desfaz esta diferenciação, esta separação, de esferas que se encontram bastante imbricadas no imaginário da população visitante, do próprio Santuário (com seus múltiplos significados e políticas de valorização e proteção, que ora primaram pelo valor religioso, ora destacaram-se pelo valor histórico e artístico), e do próprio Museu. E que distinguem de maneira sensível os diferentes modos de interação com os objetos, do ponto de vista de devoção e da contemplação. O educador, portanto, é instruído a não interferir quando um visitante toca ou beija a representação da cruz de Feliciano Mendes instalada na parede do Museu; ou quando se ajoelha diante de uma projeção de vídeo de um oratório – fatos narrados por Pedro. Nas minhas primeiras visitas ao Museu, Davi narrou com um tom eufórico e curioso a mudança no cotidiano da instituição na época do Jubileu, quando os mesmos romeiros que chegam à Basílica após longa peregrinação visitam o Museu em seguida, repetindo ali os gestos devocionais diante das réplicas dos profetas de gesso.

Para a educadora Ruth, mais do que não interferir, a mediação tem como função “*provocar questões*”. Ela oferece como exemplo o trabalho que Lucas fazia, antes de ocupar a coordenação do setor. Segundo Ruth, quando ele encontrava um grupo em que todos fossem favoráveis à permanência dos profetas originais no seu local original, o colega trazia argumentos favoráveis à remoção das obras para o interior do Museu. E vice-versa. Para ela, aliás, este debate tem como fundo uma “*questão social*”: “*brasileiros que já tiveram acesso a*

uma obra de Michelangelo, por exemplo, e visitantes europeus, acham que os profetas [originais] tem que ficar dentro [do Museu]; os outros acham que tem que ficar fora”.

Por fim, também fazia parte dessa interação com os educadores a abertura de possibilidades de atuação e formação que não ficassem estritas ao setor da mineração, que tem intensa atuação na cidade. Diante de um público jovem, por exemplo, Ruth diz que provoca uma discussão sobre os limites da mineração para o futuro da cidade e para o emprego. Congonhas está cercada por grandes empresas mineradoras, como a CSN, Vale e Gerdau, que se tornaram a principal fonte de emprego e arrecadação do município. A educação patrimonial, para Ruth, também se faz nesse tipo de troca: quando um jovem congonghense visita o Museu e a encontra, abre-se uma nova possibilidade de atuação profissional, não limitada à mineração. Essa também é uma avaliação feita pelo coordenador do educativo, Miguel:

Eu tava dizendo que eu acho interessante que o Museu, o Educativo em sua maioria, ele é composto por pessoas da própria cidade de Congonhas. [...] Mas eu acho que isso é muito rico para mostrar o quão potente as pessoas de Congonhas são. O quão profissionais bons a gente tem. De várias formações distintas. Então, assim, o Museu, ele tem historiadores, o Museu tem pessoas das Artes Visuais... a Lia é formada em Cinema também, igual o Davi, da Física cara... que você nunca imagina que uma pessoa da Física do IFMG né... trabalhar num espaço igual o “Museu de Congonhas”. E tem né. Então, assim, é uma equipe muito múltipla, muito diversa, que passou por várias formações, mas que sempre manteve essa coisa da interdisciplinaridade sabe. [...]

Eu nem sei se eu posso falar isso, mas eu acho que é importante para mostrar que existe um outro núcleo de trabalho aqui a não ser a mineração. Que você não necessariamente precisa seguir uma carreira na mineradora, que existem outras opções, apesar que a gente sabe que a grande maioria dos empregos são provenientes desse setor, né. Mas aqui existe, aqui tem pelo menos uma pontinha de esperança que você não precisa ir para a mineração. Mas é importante você ter pessoas de Congonhas também que fazem um ótimo trabalho e que a gente não precisa de, talvez, trazer mão de obra de fora, não sei, alguma coisa nesse sentido.

Na mediação entre Religião, Arte e História, e em uma extensa trajetória de conflitos entre as intervenções e interações devocionais, técnicas e políticas, os educadores do “Museu de Congonhas” passam a formar uma espécie de “tipo ideal” de agente, conjugando identidade/identificação e conhecimento para fazer da instituição um espaço de conciliação e hibridização de narrativas e perspectivas divergentes. Uma história que me foi contada por Lucas sintetiza como a solução de conflitos não é simples:

Eu não sei desde quando que a educação patrimonial faz parte do currículo, eu não sei se tem a ver com a existência do Museu. Mas eu tenho certeza absoluta que o Museu potencializou isso. Foi até um negócio assim, que a gente discutiu muito lá

no Museu, que não sei se foi ano passado... Que uma criança pichou uma capela. Um jovem da [Escola] Fortunata. Ai a gente ficou pensando: “caramba, bicho, isso aí é uma falha muito grande do Museu, da educação patrimonial e tal, como é que picha uma Capela... e a Igreja São José”? Depois foram ver que nem era uma pichação mesmo, não era spray, era tipo, parece que carvão, era uma coisa fácil de ser resolvida. Mas foi uma questão: “nós estamos falhando demais” Porque como que a nossa luta é tentar mostrar a preservação, a importância da preservação disso. Mas aí depois a gente até foi meio que inocentado, assim, que era uma criança que tinha pouquíssimo tempo que estava em Congonhas, era uma família de outra cidade, que tinha mudado há uns dois meses para Congonhas. E era uma história triste para caramba, o menino, ele devia ter uns 12 anos, talvez, e a irmã desse menino suicidou. E eles vieram, a família veio para Congonhas para deixar essa história para lá e o menino pichava o nome da irmã dele. Ai a gente falou, assim, né: ele não tem a identificação com esse espaço ainda, tem outras coisas envolvidas. Mas num primeiro momento, a coisa da educação patrimonial, a gente olhou, ué, tem alguma coisa muito errada acontecendo, ainda mais uma criança que estuda na Fortunata, que é muito próximo do Santuário. Então tem que ter uma identificação maior ainda com o espaço. Mas eu acho que a grande luta do Museu dentro da própria comunidade é essa. O principal projeto.

Esse caso ajuda a pensar como a educação patrimonial, na perspectiva dos educadores do “Museu de Congonhas”, depende de um processo de identificação do sujeito com o território, e que essa identificação não é dada, mas é construída. Sob um aspecto, esse caráter de fabricação do vínculo parece contradizer a ideia de que exista uma relação íntima e inata das pessoas que são de Congonhas com o Santuário – como na fala de Sérgio sobre a relação de cuidado que todo morador retém com a cidade; ou como em um bate-papo com artistas locais realizado pelo “Museu de Congonhas”, quando Lucas afirmou:

Aqui em Congonhas, por mais que as vezes alguém não se interessa por arte, é impossível... A gente tá aqui, e a gente passa aqui o tempo inteiro. A gente vem passear com nossa família e dar uma volta por aqui. Então é impossível que isso de alguma forma não tenha tocado a gente. Você passa por aqui e fica pelo menos curioso. Quem são aquelas estátuas de pedra? Qual que é a função disso? Por que que isso tá aqui? Quem que fez isso? Então é muito interessante essa coisa, que desde sempre, pelo menos comigo, eu sou muito íntimo dessas estátuas. E por eu ser muito íntimo delas, isso foi despertando uma série de questões que foi direcionando os meus caminhos. Acabou que hoje eu sou formado em História e trabalho com arte. Então com certeza essa influência do Aleijadinho direcionou os meus caminhos²⁷.

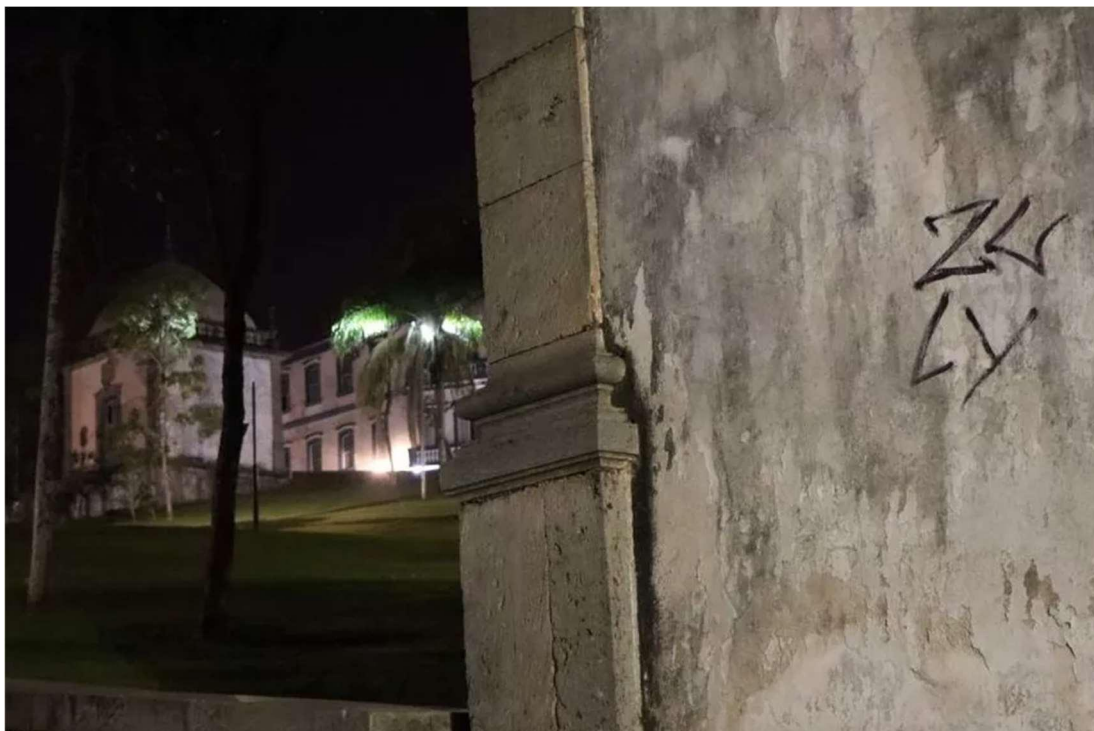
Em outro momento da conversa, o designer Denilson, que desenvolveu uma linha de produtos chamada “*Patrimônio em cores*” e que consiste em uma releitura da obra de Aleijadinho utilizando a silhueta dos profetas, colorida e em material acrílico, afirma: “*Está*

²⁷ Roda de conversa intitulada “*O Patrimônio que Inspira a Arte*”, realizada em formato online no dia 7 de agosto de 2021.

na nossa raiz, no nosso DNA mesmo, é um privilégio nosso de ter nascido em Congonhas, de estar aqui, de ter essa riqueza aí para poder trabalhar e explorar no sentido positivo da palavra, de poder gerar desenvolvimento, trabalho, renda.” Este pensamento expresso na fala desses dois artistas e moradores da cidade está presente no discurso de diversos conterrâneos, que atuam nas mais diferentes áreas. É como se morar na cidade de Congonhas, ter nascido nela, implicasse em uma disposição natural – e não meramente cultural – para o mundo das artes, seja como interesse, atuação, criação ou personalidade. Nascer e crescer na cidade, ainda que com idas e vindas, implicaria numa natureza específica, relacionada à presença inata e íntima do patrimônio colonial às vistas e vidas de todos e todas. A identificação com o patrimônio é, em parte, dada, pois é relacionada, nas falas, ao simples fato de a pessoa ter nascido na cidade; mas para se tornar uma ação de cuidado adequado, esta relação também precisa ser construída, por meio do processo de educação patrimonial.

O episódio da pichação traz ainda à tona, novamente, o debate sobre o tipo de relação e de ação estabelecidas com os objetos do Santuário, onde o limite entre devoção e destruição é tênue. É de se ressaltar o fato de que a criança escrevia o nome da irmã que havia falecido, e esta inscrição era feita em dois locais muito específicos: em uma parede externa de uma das capelas do Santuário e na parede lateral da igreja de São José, situada na ladeira, um pouco abaixo do Santuário. A ação foi noticiada em três grandes jornais de Minas Gerais e da Prefeitura e, descrita como pichação, enquadrada como crime ambiental e vandalismo. No site da Prefeitura, foi informado que a inscrição em carvão facilitou a remoção das inscrições e que, com a anuência do IPHAN, a Diretoria de Patrimônio fez a limpeza com uma bucha vegetal e água. De todo modo, o fato de o nome ter sido escrito em locais de uso religioso deixa aberta a categorização da ação como vandalismo ou mesmo como um tipo de ato também religioso, mas que, assim como a faca que risca a madeira da face de Judas, precisa ser revertido.

Figura 33: Lateral da Capela do Horto com a “pichação” em carvão



Fonte: Prefeitura de Congonhas (2022).

Capítulo 4 – Ex-votos e santos de casa: colagens e coleções

Ex-votos: milagres e obras de arte

No percurso da expografia do “Museu de Congonhas”, o local com maior concentração de “acervo institucional” exposto – ou seja, que não se encaixa no conceito de “acervo operacional” (MENEZES, 2002), extramuros – é a Coleção Márcia de Moura Castro. A sala é o último espaço do primeiro piso do Museu, e encerra, portanto, a primeira parte da exposição de longa duração, dedicada à apresentação do Santuário em seus aspectos religioso, construtivo e artístico. Até esse momento da visita, a expografia era constituída por recursos compostos, em sua maioria, de: reproduções na forma de plotagens nas paredes; telas com artes digitais e exibição de vídeos; maquetes; e vitrines com objetos exemplares. O ambiente que exhibe a Coleção Márcia de Moura Castro é a única sala onde o visitante encontra um acervo em seu sentido tradicional, com objetos originais e dispostos como uma coleção. A sala tem um painel de entrada, que nomeia a coleção e apresenta a colecionadora:

Márcia de Moura Castro (1918-2021) nasceu em uma família de colecionadores. Ao longo da vida, colecionou peças de mobiliário, louças, prataria de uso litúrgico e doméstico, achados arqueológicos e objetos de arte pré-colombiana, aos quais se somou sua rica e extensa coleção de ex-votos e santos de casa. (PAINEL EXPOGRÁFICO)

Figura 34: Retrato de Márcia de Moura Castro na sala de sua coleção, no Museu.



Fonte: Foto da autora (2023).

O fato de Márcia ser de uma “família de colecionadores”, além de abrir o texto da exposição, também foi tema principal de uma conversa gravada pelo Museu com o filho dela, Claudio de Moura Castro, na ocasião de sua visita à instituição. Trechos da conversa foram veiculados nas redes sociais do Museu, mas tive acesso à conversa na íntegra, quando, em uma das visitas à campo, o educador Davi comentou comigo sobre suas impressões sobre Márcia e Claudio. Nesse encontro do Setor Educativo com o filho da colecionadora, Claudio fala sobre o pioneirismo de sua mãe em detectar valor naquilo que a sociedade, então, ignorava. Uma percepção aguçada que teria vindo de sua avó:

Minha avó se beneficiou do fato de que a descoberta do barroco, a descoberta do colonial – que foi fruto da Semana de Arte Moderna de São Paulo –, minha avó foi das pessoas que descobriram isso muito cedo e começou a comprar antiguidades aqui em Minas. Com base em Itabirito, quer dizer, a indústria da família, Usina Esperança. Minha avó passou décadas comprando antiguidade quando ninguém percebia o valor disso. Então, ela tentou comprar uma cama, tava num galinheiro, não me lembro em que cidade de Minas, e a dona da cama disse: “não, essa cama eu não vendo pra senhora, porque ela é tão ruim que nem pega fogo, eu já tentei botar no fogo, ela não pega fogo”. Essa cama é praticamente igual a uma outra que está no Museu Histórico no Rio de Janeiro, cama de bolacha. Então isso vem de família, é uma coisa que vem com o tempo. Então da mesma forma que minha avó e meu avô colecionaram profusamente durante a vida toda, minha mãe também herdou isso e colecionou. Meu tio também, o Juca Carneiro de Mendonça, também foi um grande colecionador. Então isso faz parte da família, é uma coisa muito natural²⁸.

A avó mencionada por Claudio é Anna Amélia de Queiroz de Mendonça (1896-1971), personalidade carioca com atuação importante na militância feminista e estudantil, cujo acervo pessoal disponibilizado atualmente no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas revela o alcance, relevância e variedade de suas atividades no âmbito da literatura e da política. Márcia de Moura Castro (1938-2012) teria herdado dessa figura o interesse por peças “que não tinham nenhum valor”, como diz Claudio. Dados biográficos coletados pela pesquisadora Ana Martins Panisset (2011)²⁹ revelam ainda o tipo de colecionamento praticado por outros membros da família: o avô materno foi colecionador de arte e mobiliário; o pai tinha uma vasta biblioteca sobre o Brasil e o irmão era colecionador de arte brasileira. Além do costume, Márcia também herdara os recursos financeiros para adquirir obras que, com a crescente valorização, foram se

²⁸ Entrevista gravada pelo setor Educativo do “Museu de Congonhas” em setembro de 2019, em Congonhas

²⁹ Para sua Dissertação de Mestrado em Belas Artes, Ana Martins Panisset (2011) desenvolveu uma metodologia de inventário para coleções de esculturas religiosas, aplicando o método à coleção de santos de casa de Márcia de Moura Castro.

tornando mais caras. A colecionadora morava no Rio de Janeiro, mas sempre viajava para Itabirito (MG), onde estava a Usina Esperança, primeira siderúrgica comercial do Brasil, que foi comprada por sua família. Até mudar-se definitivamente para a cidade mineira em 1950. Como conta Claudio, a mudança facilitou o acesso às peças descobertas por Márcia:

De lá, estava muito mais perto das fontes, e a coleção da minha mãe se enriquece muito. Inclusive havia uma pessoa em Itabirito, que trabalha na usina, que aprendeu o que que é uma boa peça, uma boa antiguidade. Então ele se tornou um olheiro, assim como você tem hoje o olheiro que descobre o menino com potencial para jogador de futebol, o José Calixto começa a perceber o que que é uma boa obra colonial brasileira, o que que é uma boa escultura, o que que é um bom móvel.

Com a ajuda do “olho treinado” de Calixto e dotada de um “olho bom”, a presença em Itabirito – cidade que, assim como Congonhas, foi distrito de Ouro Preto e surgiu com a corrida do ouro em Minas Gerais – permitiu à Márcia reunir os elementos necessários para ampliar sua coleção colonial com “*fúria*” e “*intensidade*”, na caracterização do filho Claudio. Agregando o capital cultural e econômico acumulados na família ao olhar sensível para detectar valor em coisas que não serviam *nem para colocar fogo*, Márcia, assim como a avó, teria sido pioneira no colecionamento de objetos coloniais em Minas, o que se tornou ainda mais evidente com a mudança para a capital, segundo o filho:

É interessante que nós mudamos para Belo Horizonte em 1956. Obviamente eu tinha meus amigos, meus irmãos tinham os amigos, e tinham as festinhas. E a gente ia na casa das pessoas de boa posição em Belo Horizonte. Nenhum móvel colonial mineiro. Nem um só. Era uma coisa completamente europeizada da virada do século. Então, o mineiro, os potenciais colecionadores mineiros, pessoas mais educadas, com mais recurso, só na década de 1960 que descobrem a arte mineira. Da mesma forma que o Oswald de Andrade e Tarsila descobriram o colonial mineiro em 1923, a intelectualidade mineira só descobre o colonial mais ou menos em 1960. E daí pra frente começa uma orgia de comprar móvel colonial brasileiro e obviamente isso alimenta as fábricas de móvel antigo.

Para Claudio, o feito de Anna Amélia e Márcia são comparáveis a “descoberta” do barroco mineiro pelos modernistas. Como o próprio “Museu de Congonhas” irá abordar adiante, a caravana modernista teria encontrado em algumas cidades coloniais da região centro de Minas Gerais (São João del Rei, Tiradentes, Sabará, Congonhas, Ouro Preto, são algumas das cidades mencionadas no “Roteiro das Minas” de Oswald de Andrade), especialmente em sua arte religiosa, os elementos de uma arte autenticamente brasileira. Além das expressões artísticas encontradas na arquitetura, escultura e pintura mineiras, os demais objetos fabricados com finalidade da prática devocional também estavam no rol de interesse dos modernistas. Santos de casa e objetos ex-voto, por exemplo, fazem parte dos objetos

colecionados por Mário de Andrade em suas viagens pelo Brasil (cf. PEREIRA, 2022).

Se tomarmos o ponto de vista de Claudio, podemos comparar o que Márcia de Moura Castro teria feito em Minas ao que Luís Saia realizou no contexto da Missão de Pesquisas Folclóricas, organizada em 1938 por Mário de Andrade. É nesse processo que surge “*Escultura popular brasileira*”, primeira publicação sobre ex-votos de madeira na literatura sobre arte brasileira, resultado das pesquisas realizadas por Luís Saia no Norte e Nordeste do Brasil. (cf. GOMES, 2022, p. 107). Os “ex-votos surrupitados de igrejas antigas” (ANDRADE, 1963, p. 28) que irão integrar a coleção de Mário de Andrade são objetos encontrados por Saia sobre os muros, dentro de caixas, nos fundos de altares, onde encontravam-se aos montes, sobretudo, aqueles esculpidos em madeira. A maior parte deles consistia em partes do corpo – e raros corpos inteiros – e, segundo a análise de Saia, os ex-votos, também denominados “milagres” na origem portuguesa do termo, realçariam soluções plásticas bastante distintas do cânone erudito/europeu. Seriam ainda representantes de uma arte negra e mestiça e poderiam servir de inspiração para os artistas futuristas. “O reconhecimento de qualidades estéticas nos *milagres* realizado por Saia pode ser visto como o início de uma cadeia que torna estudiosos inventores dos ex-votos como obras que encerram soluções plásticas negras e mestiças” (GOMES, 2022, p.109). Quando retirados das salas dos milagres e sacristias e reacomodados nas galerias de arte, os ex-votos saem do anonimato característico deste tipo de peça e recebem a alcunha “dos colecionadores que reúnem as peças, dos estudiosos que refletem sobre elas ou dos artistas que as utilizam em suas criações (atuações em meio aos ex-votos que podem se sobrepor)” (GOMES, 2022, p.115).

Assim é o caso da Coleção Márcia de Moura Castro, a colecionadora que dá nome a uma série de objetos produzidos anonimamente, referenciando assim a pesquisadora-descobridora que, tal como Luís Saia no Nordeste, teria inaugurado o interesse pelas produções votivas populares em Minas, para além dos grandes artistas, construtores e decoradores das igrejas barrocas. Segundo Claudio,

Ela descobriu o ex-voto como obra de arte. [...] Ela descobriu o ex-voto, estudou o ex-voto e comprou ex-voto. Ela fez um livro sobre ex-voto, que até o próprio patrimônio publicou. E ela fez duas grandes descobertas. Da mesma forma que na Semana de Arte Moderna foi descoberto o “barroco” e os Aleijadinhos enormes e tal, ela faz duas descobertas: um foi o ex-voto e o outro foi o santo de casa. Quer dizer, o santo de casa como manifestação artística foi praticamente ela e muito poucas outras pessoas que reconheceram inicialmente. Catalogaram, estudaram, começaram a perceber quem era quem nesse mercado, são poucas pessoas, muito pouco conhecidas. Mas o santo de casa virou uma manifestação artística mineira nas mãos dela.

A colecionadora empresta seu nome ao conjunto formado pelas produções, a maior parte delas anônimas: 72 tábuas votivas, a maioria do século XVIII e proveniente de Minas Gerais, mas também com número significativo de tábuas provenientes do Rio de Janeiro, possivelmente de Angra dos Reis; 36 ex-votos esculpidos em madeira, produzidas no Nordeste, provavelmente no século XX; e 26 pendentes, a maioria em prata; 9 oratórios; e 199 santos de casa, que incluem como locais de origem outros estados brasileiros além dos já mencionados, além de países como Peru, Bolívia, Portugal, Espanha, Alemanha, Itália e França (cf. Painel Expográfico; ALVIM in FROTA, 2022, p. 13). O gesto colecionador de Márcia possibilitaria a salvação de objetos do esquecimento ou mesmo da destruição, como afirma Claudio:

Na verdade, o que salvou boa parte do barroco, dessas obras todas, foram as trocas que os colecionadores que percebiam o valor disso, trocavam por santo de gesso comprado na loja em Belo Horizonte. Porque o ex-voto não pode ser vendido. Há uma regra aí que eu não sei de onde vem que o ex-voto não pode ser vendido. Mas ele pode ser trocado. Então esses ex-votos eram trocados, ao invés de serem queimados, que era o destino natural deles, porque a produção de ex-votos era muito grande, a igreja tinha que esvaziar para caber mais, então queimavam. Mas aí esses colecionadores a partir da década de 20, 30, 40, 50, começam a conseguir ex-votos, sobretudo mediante troca. Depois a coisa toda se esvazia um pouco e eles passam a ser vendidos.

Davi, um dos educadores participantes dessa entrevista com Claudio, afirma que conhecer essa história de trocas realizadas por Márcia o fez rever a imagem que ele tinha dela, enquanto colecionadora. A conversa sobre ela veio à tona quando falávamos sobre os ex-votos da Sala dos Milagres, que integra o Santuário do Bom Jesus do Matosinhos, e eu perguntei à Davi o que era feito com os objetos lá colocados:

Normalmente eles queimam, a função que parece certa é essa, de queimar. Porque o ex-voto ele não tem o que fazer né. A parafina é fácil que derrete. Mas eu ouvi dizer inclusive das tábuas votivas, porque antigamente o pessoal jogava fora as tábuas votivas, e como que joga? Tem que pôr fogo. Por isso até que eu comecei a enxergar a Márcia de Moura Castro... nunca fui muito desse negócio de colecionador não, sabe? Sempre achei colecionador meio picareta, meio pilantra. Principalmente coisa sacra. Ladrão. E aí, a Márcia não né. No caso não, porque ela, o ex-voto não pode ser comprado, comercializado. E aí dizem que ela fazia o que? Ela levava santo de resina, de gesso, para as igrejas onde tinha a prática de ex-voto e trocava com o padre. Então ela pegou esse acervo que provavelmente poderia até ter sido queimado. Então ela fez um trabalho de preservação realmente. E além disso, ela também pesquisou né. O ex-voto como documento histórico e como artístico. Então ela que começou a olhar isso. Então eu gosto dela por isso, eu acho que ela foi importante.

Colecionadores são compreendidos, nessa chave, como agentes da preservação, até mesmo em oposição à Igreja, aquela que descartaria os objetos ex-votos. O descarte realizado por anos pela instituição religiosa relacionava-se à consideração da prática do ex-voto como algo profano, relacionado à origem pagã da prática, que permitiria a comunicação direta entre o devoto e o plano sobrenatural, dispensando, assim, a mediação da igreja (cf. POMIAN, 1984 e ALVIM in FROTA, 2022, pp. 13-14). Por isso, tais objetos foram mantidos distantes dos altares, em espaços subalternos, restritos e específicos, como sacristias, adros e salas, como a de Congonhas, e tinham uma vida bastante fugaz, pois frequentemente eram destruídos, evitando alguma posição de sacralidade que implicasse em devoção, e dando lugar a novos itens³⁰.

Esse papel conferido por Claudio e Davi aos colecionadores, responsáveis por salvar objetos da destruição por meio de um olhar pioneiro sobre seu valor, é frequentemente disputado pelas diferentes ordens de agentes. Um exemplo já analisado aqui se refere ao debate entre Unesco, Prefeitura de Congonhas e Arquidiocese de Mariana no início da construção do Museu. Naquele momento, Dom Luciano dizia à consultora da UNESCO, Jurema Machado, que foi a religião, e não o patrimônio, a principal responsável pela preservação do Santuário e dos rituais ali realizados da mesma maneira há mais de dois séculos. Na ocasião do relato sobre a restauração dos Passos de Congonhas, por sua vez, o responsável pela narrativa, Lourival Gomes Machado, chama a atenção para a atuação heroica dos técnicos do patrimônio diante das intervenções excessivas e ignorantes dos agentes religiosos, fossem estes padres ou devotos. O título do livro de Lourival, “*A Reconquista de Congonhas*”, denota o tom de uma batalha vencida e um território retomado por quem é de direito.

No caso agora analisado dos colecionadores de ex-votos, o termo “resgate” adotado

³⁰ Sobre a destruição de ex-votos pela Igreja, Lilian Gomes (2017) realça o papel ambivalente que aquela opera diante de tais objetos. Os descartes realizados pela Igreja, como demonstra Gomes, são compreendidos e justificados de maneiras diversas, podendo servir a diferentes razões: para operar um distanciamento de costumes pagãos; para evitar a circulação de tais objetos por lugares não sagrados e por “mãos erradas”; para evitar a aglomeração dos espaços destinados a recebê-los; para evitar problemas com a decomposição dos materiais de que são feitos; para abrir espaço para novos objetos. A destruição ou profanação pode ainda se constituir como parte do ciclo de vida de objetos rituais (cf. CORBEY apud GOMES, 2017, p. 276). Assim, considerando o caso exposto em sua etnografia, que envolve a ação de desenterrar ex-votos com autorização das autoridades eclesiásticas, Gomes entende que, na relação com este tipo de objeto, “a postura da Igreja não é propriamente iconoclasta, é ambivalente, pois envolve tanto a destruição quanto chancelamento da ‘salvação’ de ex-votos (GOMES, 2017, p.275). Agradeço o comentário de Lilian Gomes sobre este ponto, como parte de suas observações na condição de avaliadora desta tese.

em publicação sobre o tema sugere algo parecido. O livro *“Ex-votos em Congonhas: o resgate de duas coleções”* narra dois diferentes processos de aquisição de coleções envolvendo a cidade de Congonhas, de maneira a aproximá-las neste sentido salvador e ressignificador dos objetos. O primeiro processo seria o da compra das 89 tábuas votivas dos séculos XVIII ao XX pelo IPHAN em 1979 para destiná-las à “Sala dos Milagres” de Congonhas. O segundo é a aquisição da coleção de ex-votos de Márcia em meados de 2011 para destiná-las ao “Museu de Congonhas”, compra realizada pelo IPHAN por intermédio da UNESCO. No *“Parecer sobre a aquisição da Coleção de Ex-votos Márcia de Moura Castro”*, que abre a publicação, Clara de Andrade Alvim afirma que a coordenação do projeto de concepção do Museu foi procurada pela família de Márcia, manifestando o interesse em vender o acervo para que este pudesse ser preservado em sua “integridade enquanto conjunto”. Em suas palavras, a aquisição seria a etapa final de um “processo de salvamento de bens culturais de importância única, que, além de extremamente frágeis, são tão mais valiosos quando reunidos porque, assim, são capazes de dar conta de sua complexa significação” (ALVIM in FROTA, 2012, p. 13).

O tom da reconquista e do resgate, além de tudo, carrega a ideia de um tipo de devolução: os ex-votos retornam à comunidade a qual pertence, em um duplo sentido de pertencimento. Em um âmbito mais direto da relação, as coleções retornam ao seu local de proveniência, pois em ambos os conjuntos – o adquirido em 1979 para a “Sala dos Milagres” e o de 2011, da colecionadora Márcia para o Museu – uma grande parte das peças eram originárias do próprio Santuário de Congonhas. Outra parte das coleções tem origem em outras cidades de Minas Gerais e, no caso da coleção de Márcia de Moura Castro, também de outros estados e regiões brasileiras, e até de outros países, o que confere, assim, o sentido da devolução e do pertencimento a um âmbito simbólico convencional de exemplaridade. A “Sala dos Milagres” deveria tornar-se “um testemunho ainda mais completo da continuidade de práticas que se atualizam e se renovam, mantendo suas referências culturais” (MACHADO in FROTA, 2021, p.9). A Coleção de Márcia de Moura Castro, por sua vez, estabeleceria o “diálogo entre as tradições presentes em Congonhas e essa quase universal prática dos ex-votos” (MACHADO in FROTA, 2021, p.11).

Para que o ex-voto alcance, porém, essas condições, de exemplaridade e de universalização, existe um processo de deslocamento do ato individual de fé para sua compreensão enquanto manifestação coletiva, recebendo assim denotações sociológicas, estéticas e históricas, num processo que caminha, retomando as categorias teóricas de Roy

Wagner, da simbolização diferenciante para a convencional. Nesse processo, portanto, antes que os agentes desse deslocamento – colecionadores, pesquisadores, técnicos, educadores – atuem, preexiste a agência de devotos que realizam a produção e reprodução ritual de objetos depositados em Congonhas, conferindo-lhes significados que relacionam de forma direta as coisas e as pessoas.

Sala dos Milagres

Gente, vocês sabem o que que é ex-voto? Ex-voto é muito tradicional em Minas Gerais e no Nordeste. Lá no início eu falei que Feliciano Mendes ficou doente, aí faz uma promessa para ser curado dessa doença e a partir da cura que ele recebe, desse milagre que ele alcançou, ele dedica a vida dele para construir a igreja. Então o ex-voto é nada mais do que isso: uma comprovação física de um milagre que foi alcançado. Então, a gente vai ter os ex-votos corporais, que são essas partes do corpo – lá no início do museu também tem um pouquinho. Só para dar um exemplo da mão. Quando uma pessoa tem uma doença ou um machucado na mão, ela faz um pedido para algum santo para ser curada dessa doença, a partir do milagre que ela alcança, a cura desse problema, ela deixa a mão na Sala dos Milagres, como comprovação física que deu certo, funcionou esse milagre que ela pediu. Então, do lado da nossa igreja, tem a “Sala dos Milagres”, vocês vão reparar lá que tem muitos ex-votos.

Como aparece na mediação de Elias no “Museu de Congonhas”, um dos componentes da definição de ex-voto é sua função de representação do milagre alcançado, podendo adquirir formas e materialidades diversificadas. O ex-voto, com explica Elias, conecta o devoto diretamente ao santo de devoção, e a partir da promessa realizada, há um caminho a ser feito, como etapas rituais. Primeiro há a doença, acidente ou outro tipo de dificuldade atravessada em vida. Há, em seguida, o apelo ao santo de devoção. Quando a cura ou solução do problema é alcançada, fabrica-se, materialmente ou não – ou seja, por meio da produção de um novo objeto que sirva como símbolo ou como narrativa da história do milagre, ou por meio da designação de um objeto que já existe no contexto do problema enfrentado como uma prova do milagre ou como doação ao santo – a coisa que representará esse processo. Este processo é explicado pela pesquisadora Lélia Coelho Frota, em artigo publicado em 1981, no contexto da aquisição, pelo IPHAN, das 89 tábuas que foram destinadas à Sala dos Milagres de Congonhas:

É importante frisar que a prática desobrigadora da promessa ou voto, que agrega como elemento material o objeto ofertado, compõe-se, na realidade, de uma vivência que abrange diversos estágios: o momento de vicissitude que originou o voto; a manifestação do sobrenatural; a resolução do impasse; os preparativos para o cumprimento da promessa (encomenda ou execução de objeto pelo miraculado, confecção de vestimenta apropriada para o desempenho ritual etc.); a peregrinação

ao centro religioso sob a invocação do orago; e finalmente o momento em que o crente concretiza a sua promessa, no espaço sagrado do templo. (FROTA, 2012, p. 27)

O costume de se levar ao Bom Jesus o objeto ex-voto é mais antigo que a própria finalização do Santuário. Frota argumenta que, como Aleijadinho trabalhou na confecção das esculturas dos Passos entre 1796 e 1799, e iniciou a produção dos profetas em 1800, o escultor provavelmente testemunhou a passagem de fiéis, levando nas mãos o “milagre”, para ser oferecido ao Bom Jesus de Matosinhos.

A sala para abrigar os objetos foi construída após a morte de Feliciano Mendes em 1765. Segundo Myryam de Oliveira (2011), Custódio de Vasconcellos, que sucedeu a Feliciano na administração do Santuário, mandou construir a “Casa dos Milagres”, à esquerda da igreja. O historiador Fábio França, autor de uma espécie de roteiro de visita do Santuário intitulado “*Arte e Paixão, Congonhas do Aleijadinho*” e doador de grande parte das obras que compõem a biblioteca do Museu, detalha algumas características da construção:

A “Casa dos Milagres”, como era chamada, inaugurada na segunda administração e melhorada pelas demais, é uma construção simples, toda de pedra, situação à direita da igreja, com entrada pelo adro e em ângulo com ele, a rua. Em 1790, por ordem do ermitão Inácio Gonçalves, foi remodelada, recebeu nova pintura e um altar, feito por João Gonçalves Rosa. Calçada com tijolos, estes ficaram tão gastos com a visita dos romeiros que foram posteriormente, substituídos por ladrilhos. Desde seu início vem recebendo *ex-votos* das pessoas fervorosas que, reconhecidas, agradecem os favores recebidos do Bom Jesus. (FRANÇA, 2015, p.102; grifo do autor)

A construção da sala fez parte, portanto, de uma série de ações dos novos administradores do Santuário visando fomentar os “aspectos devocionais ligados ao culto do Bom Jesus, tendo em vista o número crescente de romeiros que afluíam de todas as partes da Capitania das Minas” (OLIVEIRA, 2011, p.29). Foi nesse contexto que foi realizada, também por Inácio Gonçalves, a organização da Irmandade de Bom Jesus, e obtido do Papa João Pio, em 1779, o reconhecimento do local e dos ritos ali realizados como legítimos para se obter o perdão dos pecados – as indulgências. No ano seguinte, é realizado oficialmente, então, o primeiro Jubileu do Bom Jesus. Pode-se perceber aqui, portanto, um primeiro gesto de apropriação da manifestação popular do ex-voto como forma convencionalizada, neste caso, de uma prática religiosa – assim como, anos mais tarde, a prática será novamente apropriada, então pelo discurso do patrimônio.

O que se conservou dos primeiros dois séculos de existência da sala, do XVIII e do XIX, foram as chamadas tábuas votivas, pinturas em sua maioria realizadas em têmpera ou a

óleo sobre pequenas tábuas de madeira em formato retangular, com cerca de 10cm de altura e 50cm de comprimento, medidas essas que são variáveis. Conforme descreve Lelia Frota, nas tábuas, “há uma linguagem visual coletiva, de entendimento geral, que se expressa através de um código de repetitividade ritual, na distribuição dos elementos constitutivos da composição”, que espelha a forma ibérica de apresentação do milagre em três planos:

no terço inferior, a legenda com o nome do miraculado e as circunstâncias e data em que ocorreu o milagre; no terço médio, a figura do miraculado em seu quarto, preferencialmente deitado em posição pré-mortuária; no plano superior, em geral à direita, a representação da divindade propiciadora da graça (no ex-voto mineiro de Congonhas, Cristo e a Virgem são os mais representados, seguindo-se, na hierarquia estabelecida pelo uso, o Divino Espírito Santo). (FROTA, 2012, p.38)

Figura 35: Ex-voto da Sala dos Milagres em Congonhas (Têmpera sobre madeira – 16.5 x 29cm – 1778



Legenda: Merçe, q o S.r bom Jezus de Matosinhos fes, a D. Inacia, filha do D.or João. Antonio Leão, estando grave mte. Emferma logo, q a mai rogou ao dito S.r pela saude de sua filha; entrou a alcançar alivio na molestia, até q. ficou de toda, logrando saude: pa oq espoem esta memoria, o sucedida na era de 1778.

Fonte: FROTA, 2012.

Esse formato indicado por Lélia Frota apresenta variações, especialmente nos registros das cenas dos acidentes ou fatos que causaram a situação de adoecimento ou lesão. Assim apresentam-se cenas como incêndio em residência, quedas ou outros tipos de acidentes envolvendo cavalos e carros de boi, entre outros. O detalhismo das cenas e minúcias na descrição do ocorrido, na interpretação de Lélia Frota, derivam da tentativa do devoto em estabelecer uma simetria entre os planos terreno e divino, duplicando o acontecimento no

tempo sagrado. Segundo a autora, a fabricação do objeto ex-voto e sua oferta estabelecerá “a reciprocidade de dons e trocas entre o humano e o divino” (FROTA, 2012, p.38).

Mudanças na representação são registradas pelos estudiosos ao longo da tradição. Aos poucos, muda-se o lugar do divino. O santo que figurava nas alturas, cercado de nuvens, desce para o plano do devoto, figurando ao seu lado, até quase desaparecer por completo, restando apenas, ou em primeiro plano, a cena do desastre. O devoto sai, também, da posição mortuária das representações dos setecentos para passar a ser representado como um retrato ao lado do santo, ou vivendo o momento trágico. As mudanças da representação caminham também com as transformações nos costumes – como as diversas pinturas retratando acidentes com meios de transporte, que passam dos acidentes a cavalo, carros de boi e carruagens para pinturas de trens, caminhões, ônibus e até de um avião. O suporte material será alterado com o passar dos anos, acompanhando também a predominância de processos de produção industrial de artefatos. Aos poucos, as tábuas votivas de Congonhas passam a ser substituídos por fotografias e objetos de cera. Estes também foram adotados como forma de reaproveitamento do material pela igreja, para fabricação de velas, na tentativa também de reduzir o acúmulo de objetos na sala. Assim como os objetos de madeira encontrados por Luis Saia no Nordeste, os objetos de cera representam partes do corpo humano afetadas por enfermidade ou lesão. Diferentemente, porém, dos ex-votos esculpidos em madeira, os de cera são fabricados em série, a partir de moldes, e vendidos na feira do Jubileu. A “Barraca da Vivi” foi uma das duas únicas barracas que encontrei vendendo tais objetos em campo, em 2019. O pai da vendedora participa da feira há mais de 40 anos, comercializando, além dos artefatos em cera, santos de resina e gesso, terços e outras coisas sem função religiosa. Segundo a vendedora, antigamente, as peças em cera eram produzidas em uma fábrica situada em Congonhas, mas desde que esta fechou, as peças passaram a ser adquiridas da cidade de Aparecida (SP). O objeto de cera, depois comprado na barraca, tem uma taxa a ser paga na Secretaria do Jubileu, conforme a Tabela de Comutações apresentada no início da exposição. O objeto, então, é levado para ser benzido durante a missa e, por último, depositado na “Sala dos Milagres”.

Figuras 36 e 37: Barraca de peças de cera à venda na feira do Jubileu



Fonte: Foto da Autora (Congonhas, 2019).

Em uma das entrevistas com romeiros que obtive, cedidas a mim por dois educadores do Museu, há o relato do devoto Claudio Alberto, da cidade de Cachoeira da Prata, que deixou uma cabeça de cera na Sala dos Milagres em razão de uma graça alcançada:

Eu tinha problema demais. [...] Eu andava assim, talvez eu caía, caía pra rua assim, desmaiava. Depois que eu deixei assim, não vou falar minha cabeça não, é só a cabeça de cera. Falava que eu tinha isso, tinha aquilo. Depois que eu vim aqui, deixei na sala do milagre lá, pra mim não é história não, é milagre. Eu acredito que é milagre que aconteceu, que eu vim, agradeço, todo ano eu venho. Falaram que eu tinha epilepsia, não sei o que, lombriga na cabeça, não sei o que que é que eles falavam que eu tinha, fui no médico, tomei remédio, mas depois que eu vim aqui, pra mim eu dou graças a Deus. Eu tô chorando aqui de emoção. Eu acho que alcancei a graça.

Assim, ainda que aconteça uma mudança brusca na matéria e na forma de apresentação do milagre em relação às tábuas votivas, a produção dos objetos de cera mantém a ideia de uma representação do milagre por meio do objeto, mantendo os processos assinalados por Frota de simetria entre sagrado e profano, de duplicação das ordens de realidade dos acontecimentos e da reciprocidade na troca. Há um processo de fabricação da coisa em símbolo de um acontecimento, e tal fabricação pode se dar de forma material ou imaterial, ou seja, por meio da produção concreta de algo (que pode ser esculpido, pintado ou feito em série) ou da designação do seu valor pelo próprio devoto, que escolhe algo que simbolize o milagre. Esses são os casos dos objetos presentes no contexto do problema, como o de José Antônio, 63 anos, morador de Distrito de São Geraldo, que deixou na Sala uma camisa que ele utilizava quando sofreu uma tentativa de assalto:

O que que aconteceu, eu arranjei um assalto lá, os meninos me cercaram pra me tomar uma moto, aí eu armado fui reagir, o bandido tava com a arma, eu tomei um tiro. [...] Eu tenho um projétil que o médico falou que faltou milímetro pra eu não pegar uma cadeira de roda. Não pode nem tirar o projétil. Só que não faz mal nenhum, só não pode tirar. Então eu agradeço muito. Eu trouxe até uma camisa, furada, do tombo que tomei lá também, rasgou uma parte e esse tiro que eu tomei que vazou a camisa. Aí eu trouxe e deixei aí.

Também há aqueles objetos que auxiliaram na cura da doença, como caixas e ampolas de medicação, muletas e órteses, dispositivos usados como suporte ou correção de membros do corpo, geralmente fabricados em tecido, fibras plásticas resistentes e alguns em metal. Nesses casos, os objetos são compreendidos também como realizadores da mediação da cura. É o que relata José Eustaquio, romeiro vindo da cidade de Crucilândia, que conta sobre a entrega de uma bota imobilizadora deixada na “Sala dos Milagres” no dia em que concedeu a entrevista ao Museu:

Eu vim aqui hoje cumprir promessa da minha esposa, e ela tá junto, ela que fraturou um pé e foi uma fratura terrível. Aí ela usou aquela bota mecânica né, que fala. E ela tá curada. E aí eu falei com ela: olha, minha esposa, eu tenho 47 anos de casado, você pega em Bom Jesus, dá essa bota pra Bom Jesus, que cê vai ficar curada. Ela falou: ô, Zé, boa coisa que você me falou. Ficou 60 dias dormindo com a bota, andando com a bota, até dormir. Tá curada, ta aí comigo. Mas com a pandemia não deu pra trazer. Logo os 60 dias que ela terminou com a bota, a minha filha quebra o pé, do outro lado do pé, eu acho que ela quebrou o direito, minha esposa, e minha filha quebrou o esquerdo. Mas a bota servia dum pro outro. Minha filha: ô, mãe, senhora tem aquela bota aí? Ela falou: tenho. A bota serve pra mim. Que a bota no lado esquerdo, serve pro outro. A bota tá lá nos milagres. Cê pode ir lá e ver. Bota preta. Aí minha filha usou, ficou curada também. Ficou lá na casa da minha filha, a bota lá uns dois anos. Depois o pessoal pedia emprestado, eu falava: minha filha, cê pode emprestar a bota, mas a bota é do Bom Jesus. Sem um pedaço, seja que jeito a bota ficasse, cê manda a bota pra mim que quando eu puder ir lá no Bom Jesus, eu quero levar a bota. A bota curou umas cinco pessoas. Curou ela. Não foi a bota não. Foi Jesus. Bom Jesus. Mas através da bota. A bota tá aí hoje. Entreguei. Tirei a minha responsabilidade.

Figuras 38 e 39: Foto da bota de José Eustáquio e de outras órteses na sala dos Milagres



Fonte: Foto da autora (Congonhas, 2023).

A bota deixada por José Eustáquio, passando de uma pessoa para a outra, realça o caráter de mediação entre o humano e o sagrado (personalizado em Jesus, operador do milagre) realizado pela bota, que coletiviza o milagre por meio de uma graça que é distribuída. E como numa troca de dádivas, o devoto, que firmou um compromisso a partir do momento que evocou o santo, torna-se livre da “*responsabilidade*” ao entregar a bota.

As mudanças nas formas de manifestação do ex-voto são assinaladas pelo educador Elias em sua mediação: “A forma do ex-voto mudou muito, porque naquele período do século XVIII e XIX, os ex-votos eram muito mais de madeira... Hoje ele pode ser qualquer coisa. Inclusive lá [na Sala dos Milagres] vocês vão ver prova do ENEM, carteira de motorista...”. É o caso do devoto Edir José da Silva, de Conselheiro Lafaiete, que deixou na sala uma cópia da sua carteira de motorista:

a única coisa que a gente trouxe para a sala dos milagres foi naquela época da carteira. Meu sonho era uma moto. Mas pra moto, como diz o outro, tinha que tirar carteira. Aí nós viemos, eu e os companheiros de serviço, nós viemos a pé de Lafaiete. Eu disse: ô, meu Bom Jesus, eu comprei uma moto mas eu não tenho carteira, e pra eu andar tranquilo eu preciso da carteira. Aí eu fui embora e aí tirei a carteira, de primeira. Então eu trouxe, no dia que eu peguei ela, a gente viemos aqui, eu falei: não, tá aqui, Bom Jesus, te agradeço o Senhor, tá aqui o xerox que o senhor me ajudou.

Em cada um desses casos, portanto, os ex-votos colocados na Sala dos Milagres de

Congonhas revelam diversas capacidades. O objeto ex-voto é a conversão de coisas profanas em sagradas, ou mediadoras do sagrado, e elas operam de maneira mais ou menos distinta, dependendo da sua forma de produção, sua apresentação plástica, sua relação com a cena original, etc.

É o que ocorre com as tábuas votivas, nas quais as cenas, paisagens e pessoas produzidas por pintores – a maioria deles artistas populares pouco conhecidos, contratados pelos devotos – tornam o objeto digno de ser oferecido ao santo e comprovar o milagre. A “mão humana” dos executores da peça não opera como elemento dessacralizador do objeto, mas, pelo contrário, é possibilitadora da criação de um instrumento de gratidão e aproximação do devoto para com o santo. Sobre esse ponto, ainda que a produção de um objeto sagrado pela mão humana ocorra na contramão dos objetos do tipo *acheiropoiete*³¹ analisados por Latour (2008, p.116), que requerem, para serem celebrados ou cultuados, a ausência de mediação da mão humana, a produção do milagre duplicado pelas mãos dos pintores não interrompe a pretensão da imagem de oferecer a verdade. Ao contrário, é ela quem permite a continuidade deste fluxo.

Aqui fica evidente, portanto, que contar a história do milagre realiza aquele processo destacado por Frota, de duplicação da existência do fato e das pessoas em duas ordens distintas, uma do tempo e do espaço profanos (a data e o local do ocorrido muitas vezes encontram-se na descrição do objeto) e a outra do tempo e do espaço sagrados. Mas essa duplicação se dá de outras formas, como no caso da produção de cópias das partes do corpo humano, ficando uma na Sala e uma no corpo real. Aqui, é a verossimilhança que opera para realizar a duplicação, como vimos na cabeça de Claudio, que está nele e na “casa dos milagres”. Isso também ocorre com as fotografias, como na história contada por minha tia Cida:

Quando eu era criança, aos 4, 5, 6 anos, morava em Casa de Pedra, perto de Congonhas. E eu, nessa época da minha idade, eu chiava muito, tinha muitas crises de asma. Então minha mãe, que era muito devota do Bom Jesus, toda família, ela pediu um fotógrafo que fizesse o quadro com a minha foto. É uma foto e o retratista na época colocou a foto com moldura, tipo uma pintura de um retrato que a minha mãe deu pra ele. Então minha mãe, muito devota, pegou este quadro e levou ao Bom Jesus na Sala dos Milagres, onde tem até hoje esse quadro, e eu já tenho 66 anos, e o quadro tá lá até hoje. Foi para que o Bom Jesus me curasse das minhas crises

³¹ Segundo Bruno Latour, os ícones sagrados chamados *acheiropoiete* são aqueles quem “não feitos por mãos humanas [ver Koerner, Mondzain]. Faces de Cristo, retratos da Virgem, o véu de Verônica; existem muitos exemplos desses ícones que caíram do céu, sem intermediários. Mostrar que um humilde pintor humano os fez seria enfraquecer sua força, manchar sua origem, dessacralizá-los. Além disso, *acrescentar a mão* às pinturas é equivalente a estragá-las, criticá-las.” (LATOUR, 2008, p.116)

asmáticas. E eu sei que depois disso melhorou muito, as minhas crises asmáticas foram só diminuindo, diminuindo. E hoje eu tenho asma, mas eu nunca mais tive uma crise forte. Graças ao Bom Jesus.

Figura 40: Retrato de tia Cida na Sala dos Milagres



Fonte: Acervo da família.

Em ambos os trabalhos, o fato de haver um tipo de produção técnico e serial não retira a possibilidade daquela apresentação da verdade do milagre: as máquinas operam como extensões da mão humana na conversão das coisas em sagradas. Porém, é notável nos relatos de Claudio e tia Cida que há uma particularidade na ordem das etapas do processo ritual do ex-voto nesses casos. Enquanto em outras situações, os objetos são depositados após a cura, nessas histórias, os objetos colocados na Sala é que a provocam. Somente depois que a cabeça de cera e o retrato foram lá depositados é que cessaram os desmaios e crises, respectivamente. As cópias da cabeça em cera e do rosto no retrato fazem a ponte entre a ação do Bom Jesus, situado na igreja ao lado da Sala (o que também confere um fato especial relevante para a operação do milagre), e os corpos reais que transitam distantes dali. Não simbolizam apenas a prova da cura, mas é sua entrega na Sala – mais do que sua permanência, pois nenhum dos devotos têm certeza de que os objetos continuam na sala – que garante o milagre. São, portanto, agentes da cura.

Além de realizarem uma mediação entre santo e devoto, os objetos ex-voto são dotados da capacidade de provar materialmente o milagre, como explicou o educador Elias. Novamente, é uma função que se aproxima da apresentação da verdade feita pela imagem. Nessas situações de comprovações dos milagres, há o depósito de uma categoria de coisas que causaram o próprio mal ao devoto, incluindo as que fazem parte do corpo humano. É o caso da devota Maria Aparecida, de Desterro de Entre Rios, que deixou na Sala dos Milagres uma pedra que retirou da vesícula, como registrado em uma notícia do jornal “*O Estado de Minas*”³². Também é o caso de objetos que estavam presentes no contexto do acontecimento ruim, como a camisa furada pela bala de revólver, ou uma placa de táxi que registrei na sala em 2023, que funcionam como um objeto-testemunho do fato trágico e da sobrevivência do seu proprietário. Também são objetos-testemunho as carteiras de habilitação, provas, diplomas, materiais que ressaltam também a conquista de algo que não seria possível sem a ajuda do Bom Jesus. É o caso contado por Edir José, que conquistou a carteira de moto, o que, nas palavras da esposa, era bastante improvável, pois ele era o mais velho da turma; mas graças ao Bom Jesus, tirou a maior nota, segundo ela. A função do testemunho da cura funciona também nos casos das órteses, medicações e muletas, e esses casos são interessantes para compreender que, ainda que exista a procura pelo tratamento médico, é a intermediação do Bom Jesus que garante a salvação. Ouvi outras entrevistas em que esses argumentos são mobilizados, como de uma senhora chamada Diva, que cortou o pé em uma planta chamada “espinho de cobra” e que narra que precisou ir diversas vezes ao posto de saúde trocar curativo, mas, segundo ela, foi a benção do Bom Jesus que a curou. Também é o caso de Antônio, da cidade de Mateus Leme (MG), que conta que foi curado de câncer e do alcoolismo por meio do Bom Jesus, ainda que ele tenha passado por tratamento médico e grupo de apoio. Os objetos usados na cura, assim como médicos e enfermeiros, são os meios pelos quais o Bom Jesus exerce sua operação, sendo Ele, como muitos dizem, o “*verdadeiro médico*”. Os objetos funcionam como mediadores da relação santo e devoto e em algumas circunstâncias específicas, como no caso da bota e outros objetos usados na cura, carregam em si a capacidade de distribuir a graça de Jesus ou santos de devoção por meio da coisa.

O caso da bota também realça a relação de dádiva, pois a entrega do objeto na Sala é descrita como uma forma de “*tirar a responsabilidade*” do devoto. São, portanto, coisas que

³²“Casa dos milagres é materialização do sentimento que leva milhares a Congonhas a cada ano”, publicada em 11/10/15 em https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2015/10/11/interna_gerais.696830/casa-dos-milagres-e-materializacao-do-sentimento-que-leva-milhares-a-c.shtml#google_vignette.

são ofertadas como se fossem presentes, “em teoria voluntários, na verdade obrigatoriamente dados” (MAUSS, 2017, p.193), pois são retribuições por algo que foi recebido a partir de uma promessa firmada no passado. Muitas vezes a obrigação é adquirida pela promessa que um parente fez em nome de outra pessoa, o que torna a obrigação relacionada aos laços de parentesco, e não somente aos atos dos indivíduos. O ex-voto distribui as vontades, agências, compromissos individuais e até mesmo os corpos em concepções coletivas sobre todas essas propriedades. Envolvem ainda relações de parentesco que conflitam com o gesto ou a exposição da família: Márcia de Moura Castro (1994) registrou o fato de que, em alguns casos, as descrições sobre o ocorrido, “às vezes patéticos na sua crueza ou tragicômicos na sua franqueza”, são “propositadamente eliminados, talvez por descendentes dos ofertantes” (CASTRO, 1994, p.18)

Como nos fenômenos sociais totais descritos por Marcel Mauss (2017, p.193), misturam-se aí, no processo de circulação do ex-voto, diversas instituições: “religiosas, jurídicas e morais – estas sendo políticas e familiares ao mesmo tempo” (nesse último ponto, lembremo-nos das relações de parentesco envolvidas nos ex-votos; em muitos casos, a promessa é feita por algum parente da vítima do infortúnio, e envolve essa última na obrigação do pagamento); “econômicas – estas supondo formas particulares da produção e do consumo, ou melhor, do fornecimento e da distribuição” (esse âmbito fica evidente na existência da encomenda e compra de objetos para se tornarem ex-votos, e também na existência da Tabela de Comutações); “sem contar os fenômenos estéticos em que resultam esses fatos e os fenômenos morfológicos que essas instituições manifestam” (as diversas possibilidades de formas e matérias com que os ex-votos se apresentam dizem muito dos indivíduos e grupos que os circulam).

Essa multiplicidade de formas e matérias que os ex-votos vão adquirindo ao longo do tempo vão ocupando a “Sala dos Milagres” de Congonhas, acumulando ali diversas temporalidades e maneiras de testemunhar a conexão entre a imagem do Bom Jesus situada na igreja ao lado e as vidas de cada um. Os detalhes dessas histórias, às vezes, são contados textualmente ou em forma de desenhos. Mas muitas das vezes podem tão somente ser imaginadas, como diz o educador do Museu, Elias: “*a gente só pode imaginar o que aconteceu com essa pessoa. Já as tábuas votivas vão contar uma historinha, ajuda mais a gente imaginar o que aconteceu com aquela pessoa*”. Assim, os devotos visitam a Sala não somente para deixar um objeto, ou para ver se o objeto deixado lá anteriormente ainda se encontra na Sala, mas também para ver os milagres de outras pessoas. O ex-voto é, portanto,

um tipo de objeto dotado de rastro, pois vincula materialidade e valores de forma direta, permitindo a localização dos vestígios objetivos e subjetivos de sua origem e dos seus proprietários (cf. SIMMEL, 2003)³³. Também pode ser compreendido como um “objeto biográfico” (MORIN, 1969), pois sua existência vincula-se diretamente à vida do indivíduo – superando-a no tempo.

Por isso, cada devoto que chega à Sala dos Milagres se demora. Faz questão de olhar, de ler, de conhecer o testemunho, a história de cada um, o desastre ou doença superados, o santo que o ajudou. Pode saber, em alguns casos, o nome daquele ou daquela que alcançou o milagre, sua cidade, seu rosto. Quando? O tempo não tem muito interesse, ainda que alguns registrem as datas do acontecimento. Mas tudo se amontoa e se junta em uma colagem atemporal, ou na perenidade sagrada. “Ao inserir a sua representação no tempo sagrado, isto é, na eternidade, o indivíduo torna perene o instante da vicissitude e graça que experimentou”. (FROTA, 2012, p. 38) Os romeiros que olham, que leem, que tocam com alguma reverência os objetos colocados pelos outros, conhecem e se reconhecem. Olham de cima a baixo, do balcão ao teto, circulando os passos e os olhos pelo piso de ladrilho preto e branco e suas paredes completamente tomadas por pessoas expressas nas coisas. Alguns estão ali para, além disso, ver seus próprios objetos depositados no passado. Renova-se a gratidão, a cada ano. E aqueles que ali estão para acrescentar mais um objeto, não o fazem sem antes escolher com cuidado o local do depósito. Observo um senhor que busca colocar uma fotografia 3x4 na sala. Ele ensaia a entrega em diferentes lugares, colocando e tirando a foto de um e outro ponto do lugar, até encontrar o local exato, onde a fotografia permanecerá possivelmente por longos anos. Em 2023, a administração do Santuário disponibilizou pequenas mesas enfileiradas e em cada uma delas, pequenos cartazes em papel que categorizavam os novos objetos a serem acrescentados: roupas, objetos de cera, objetos em papel, são alguns deles. Parecia uma tentativa de organização tipológica do imenso bloco desorganizado de outras épocas. Mas muitos objetos ficam em categorias amplas e diversas, pois são ricas as possibilidades de objetos a serem ali inseridos, juntando-se em uma mesma mesa a placa do taxi e um frasco de injeção. Acompanhando dia após dia a duração da festa do Jubileu, é possível perceber como a Sala vai se transformando pela ação de cada um que entra, observa, escolhe o espaço perfeito para ali depositar sua contradádiva. É uma Sala viva.

³³ Aqui a analogia é feita em oposição ao dinheiro, considerado por Simmel como o veículo e o símbolo da abstração, da objetivização e da autonomização entre objetos, valores e pessoas. Cf. SIMMEL, 2003.

Figuras 41, 42, 43: Homem procura um lugar para colocar uma foto na Sala dos Milagres.



Fonte: Foto da Autora (Congonhas, 2019).

A Sala de Museu

A organização da “Sala dos Milagres” é feita a cada fim de festa, onde os objetos soltos, que não foram inseridos nas paredes, fixados nas beiradas de alguma moldura, são recolocados ou mesmo retirados do espaço. As cruces de madeira carregadas nas romarias possuem um cantinho especial, próximo à janela. Carregam consigo os nomes de todos os romeiros que participaram da peregrinação naquela data. No mais, a localização mais rígida e estática é exclusiva das tábuas votivas tombadas pelo IPHAN, que ficam fechadas dentro de uma vitrine, dispostas lado à lado. Mas ainda assim, elas se misturam enquanto objetos votivos – e não apenas patrimonializados –, e a relação que os devotos mantêm com elas não se difere muito da que mantêm com demais objetos expostos.

Figura 44: Mulher reza diante de uma tábua votiva tombada e disposta na vitrine.



Fonte: Foto da autora (Congonhas, 2019).

As tábuas votivas das vitrines apresentam como única forma de distinção frente aos demais objetos uma placa instalada em uma das paredes da “Sala dos Milagres”. O registro reafirma a iniciativa salvadora dos órgãos do patrimônio: narra a presença das peças como uma devolução “à guarda e ao convívio da comunidade” de ex-votos que se encontravam, parte deles, “dispersada do seu local de origem e os demais mantidos em depósitos por falta de condições adequadas para a sua exposição”. Isso porque, em 1979, sob a mediação do Centro Nacional de Referência Cultural (órgão federal posteriormente integrado à Fundação Nacional Pró-Memória do MEC), o Banco do Brasil comprou uma coleção de 40 objetos ex-votos originais da região de Congonhas – não encontrei referência sobre o(s) vendedor(res) das peças. Os outros 49 objetos “mantidos em depósitos” estavam na Basílica do Bom Jesus de Matosinhos, sob a guarda do seu reitor – reiterando o que Jurema Machado me afirmou sobre a guarda de importante acervo religioso pela igreja, inacessíveis à própria comunidade de devotos. Essa iniciativa é situada pelos narradores da operação como parte da política de Aloísio Magalhães, então presidente do IPHAN, reconhecido por “buscar na tradição e nos elementos de coesão das comunidades o ponto de partida e de sustentação das medidas de preservação do patrimônio”, como define Jurema Machado em seu texto sobre o resgate das coleções dos ex-votos pelo IPHAN (MACHADO in FROTA, 2012, p. 9).

Pensando ainda na diferenciação que José Reginaldo Gonçalves faz da administração de Aloísio (1979-1982) em relação a de Rodrigo Melo Franco de Andrade (1937-1967), os ex-votos poderiam encaixar-se na noção de “bens culturais”, que se distingue da concepção de “patrimônio histórico e artístico” privilegiada por Rodrigo. Os “bens culturais” existiram no contexto da vida cotidiana da população e se constituem como “meios através dos quais diferentes segmentos que compõem a nação expressam-se a si mesmos no fluxo do processo histórico” (GONÇALVES, 2002, p.55). Aloísio veria como necessário retomar o projeto original de Mário de Andrade na criação do SPHAN, de contemplar a diversidade do patrimônio cultural brasileiro e considerar a importância das formas de cultura popular. Pelo texto exposto na “Sala dos Milagres”, fica evidente como os ex-votos se inserem nessa então nova política federal, considerados como manifestações de identidade, exemplares da singularidade de determinada expressão cultural, cujo sentido se dá pela inserção do bem em relação às práticas e que, portanto, devem manter-se preservados pela e na comunidade:

É inestimável o interesse dessas pinturas, que tratam de uma multiplicidade de situações vividas pelos ofertantes, num extraordinário testemunho de fé. Elas

possuem também notável importância, na medida em que refletem o contexto cultural específico a que se relacionam.

A devolução, a restauração, o registro e o tombamento desses testemunhos da peregrinação ao Santuário do Bom Jesus de Matosinhos – assim integrados ao Patrimônio Artístico do país – constituem-se em um estímulo para a preservação da identidade cultural de Congonhas.

A reintegração desta valiosa coleção ao acervo de Congonhas do Campo, município que vem se distinguindo pelo empenho em salvaguardar os seus bens culturais, evidencia a certeza de que a própria comunidade local é a sua principal guardiã, bem como a responsável pela garantia da continuidade desta e de outras manifestações coletivas através das quais o espírito criador de Minas Gerais permanentemente se renova. (TEXTO DA SALA DOS MILAGRES)

A consideração do ex-voto como um reflexo do contexto cultural ao qual se relaciona, como descrito acima, é provocadora dos atos de patrimonialização que o cerca, envolvendo, por consequência, diversas ações que não estavam previstas no rito religioso – ações como as de restauração, categorização, catalogação, tombamento, musealização. Essa outra maneira de considerá-lo parte de um olhar particular: é preciso ver as coisas de um outro modo, diferente da maneira com a qual seus próprios criadores e usuários o fazem.

Importante considerar ainda que, além de uma percepção apurada, a elevação do objeto ex-voto a bem cultural passa por camadas de legitimação desse novo *status*, para que ele ultrapasse o lugar de objeto da curiosidade e fruto do pioneirismo do colecionador para tornar-se o foco de uma política institucionalizada. Na passagem de um para o outro, entram em jogo novos critérios de seleção sobre o que, como e por quem os objetos devem ser guardados. Tendo como norte uma noção de cultura relacionada à autenticidade da cultura viva, e como missão sua preservação na e pela comunidade, o poder público, representado pelo IPHAN sob a direção de Aloísio, retira os objetos da posse privada (dos padres ou dos colecionadores particulares) e executa uma sequência de trabalhos, quais sejam:

restauração de 89 ex-votos pintados, provenientes dos séculos XVIII ao XX, e sua reintegração à Sala dos Milagres do Santuário de Congonhas, dentro de uma vitrine que, servindo a sua especial proteção, não destoava do ambiente natural; seu fichamento e tombamento a 10 de dezembro de 1980 pelo Conselho Consultivo do Iphan; a publicação de um catálogo contendo, como apresentação, um estudo importante de Lélia Coelho Frota – *Promessa e milagre nas representações coletivas de ritual católico, com ênfase sobre as tábuas pintadas de Congonhas do Campo, Minas Gerais*; a realização, pelo cineasta Eduardo Escorel, de um documentário sobre a romaria ao Santuário, intitulado *O Jubileu* e, finalmente – com o apoio do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores –, uma série de cartões postais reproduzindo alguns dos ex-votos mais característicos, cujas matrizes acham-se ainda guardadas nos arquivos do Iphan.(ALVIM in FROTA, 2012, p.14)

Esses processos e produtos conferem ao objeto ex-voto um valor diferente do seu

original, e talvez por isso, a vitrine seja o símbolo dessa operação. Como Walter Benjamin (2007) destacou sobre o papel do vidro nas galerias de Paris, a vitrine aqui transforma o sentido do objeto e a relação entre esse e seus observadores. São os vidros que permitem expor os objetos ao olhar, agora compreendidos como novidades – convivendo com seu outro valor mais explícito, o da antiguidade. Os objetos encontrados pelos agentes particulares e resgatados pelo poder público podem agora ser vistos por todos, sob a transparência dos vidros instalados na “Sala dos Milagres”, assim como as prateleiras envidraçadas irão ocupar, anos mais tarde, a sala do Museu.

Essa paradoxal galeria de novidades antigas apresenta, aos olhos de todos, a descoberta dos especialistas: o ex-voto é, além de expressão religiosa, fenômeno histórico e estético. No artigo de Lélia Frota publicado na ocasião do primeiro *resgate*, a autora destaca como as tábuas votivas são valiosas em registrar dois elementos ausentes dos retratos de época: no âmbito do cenário, a paisagem e os interiores da habitação; no âmbito dos personagens retratados, aparecem as mulheres, as crianças e os escravizados – aqueles personagens “apenas aparentemente fora da lógica da história” (BASTOS, 2006, p.54). A descrição ou representação das doenças curadas forneceriam uma “rede de referência para o delineamento do quadro de saúde das populações locais” (FROTA, 2012, p.28). O registro dos tipos sociais confere um documento sobre a composição social da população da região e seus costumes. A análise da paisagem permite pensar sobre o desenvolvimento técnico e tecnológico ao longo do tempo e os processos de urbanização. Somados ao registro de gestos, indumentárias e mobiliário, o ex-voto passa a ser analisado como uma crônica social, revelando-se potente e inovadora fonte de pesquisa histórica e antropológica capaz de expor características de uma parte da sociedade que geralmente estava ausente da pintura e da escrita.

Esse primeiro gesto de restauro, catalogação e proteção também permitiram a continuidade e ampliação de um outro olhar sobre os ex-votos de Congonhas, até mesmo dentro da própria comunidade. Como exemplos, menciono dois trabalhos que conheci durante a presente pesquisa, ambos de autores congonghenses. Thiago Botelho (2013) analisou 36 ex-votos, dos 89 tombados, em um estudo sobre “a composição formal, material e técnica” das tábuas votivas e da representação iconográfica do Bom Jesus de Matosinhos nesses quadros. Além dos objetos disponíveis na vitrine, Botelho trabalhou com as informações contidas nas fichas pertencentes ao acervo da Escola de Belas Artes da UFMG, produzidas na ocasião dos processos de restauração empreendidos pelo CECOR entre os anos de 1979 e 1981. O

trabalho de Botelho ainda originou novas fichas de identificação e diagnóstico, a partir da utilização de inovadores métodos de análise e da reunião de “informações referentes à procedência, datação, autoria, intervenções anteriores, análise formal/estilística e iconográfica, bem como fotografias (imagens) frente e verso, dados do proprietário e numeração anterior (inventário)” (BOTELHO, 2013, p. 123). Em seu trabalho, foram realizados em seis peças selecionadas: conservação preventiva (higienização); registro fotográfico; medição das dimensões; avaliação do estado de conservação; descrição formal, material e técnica; testes com a utilização de Luz Visível (LV) e Ultravioleta (UV) (BOTELHO, 2013, p. 115).

Figuras 45 e 45: Thiago Botelho realiza exames de luz em ex-votos da “Sala dos Milagres”



Fonte: BOTELHO (2013).

Já Carolina Almeida (2022) produziu um trabalho textual e fotográfico para o Curso de Comunicação Social da Universidade Federal de São João Del Rei, apresentando os ex-votos do Santuário sob três perspectivas: como objeto de testemunho religioso; como registro histórico e patrimonial da cultura de Congonhas e da religiosidade mineira; e como veículo de comunicação popular. A autora compara o padrão formal da tábua votiva com uma manchete de jornal: “uma imagem acompanhada de um breve relato que resume um fato importante” (ALMEIDA, 2022, p. 89). Também compara com uma publicação das atuais redes sociais, e destaca a substituição da pintura pela fotografia com os avanços tecnológicos.

No capítulo anterior, discuti como o processo de “artificalização” do religioso envolve uma rede de especialistas que detém certas qualidades e capacidades compreendidas ora como

dadas, ora como construídas, e que estas os autoriza a estabelecer certas formas de relações e intervenções com os objetos que não estão previstas para situações e agentes de outros campos e lugares. Algo semelhante acontece no processo de patrimonialização do objeto religioso, que está de alguma maneira ligado ao processo de “artificalização”, mas não somente. O ex-voto não chama a atenção dos colecionadores e técnicos por suas qualidades estéticas, como “um Aleijadinho”, mas por sua possibilidade documental. Esse valor, porém, não está dado, mas é construído, primeiramente, a partir do olhar do colecionador. A partir dessa agência do colecionador, o ex-voto é retirado dos seus locais originais, passando por um processo de descontextualização – das caixas de papelão, fundos de sacristias e pequenas salas – e recontextualização – nas estantes de casas particulares ou instituições de salvaguarda –, operando mudanças profundas no *status* e no significado do objeto. A partir de tal deslocamento, muda-se a relação com o objeto, e processos de intervenções, como os descritos no trabalho de Botelho, passam a conviver com as manifestações de devoção. Como fica evidente no discurso da própria colecionadora, Márcia de Moura Castro, aquele extraordinário encontro dela com a coisa confere a esta atributos que só seu olho vê:

Quando iniciei minhas andanças pelo interior de Minas Gerais encontrei, por acaso, na sacristia de uma capela antiga, uns pitorescos quadrinhos que desde logo despertaram meu interesse, tanto pelos temas como pela espontaneidade do traço. As cenas, que constituíam como que uma crônica visual dos costumes da época, vinham acompanhadas de um pequeno texto narrando as aflições passadas pelo ofertante, que, invocando seu santo protetor, obtivera o milagre, e por aquele meio o agradecia. Pelas datas assinaladas verifiquei que alguns deles estariam ali esquecidos há mais de dois séculos. Desde então tenho me dedicado a procurar e estudar esses ex-votos sob diferentes ângulos: como expressão da arte popular, como fato histórico e como fenômeno religioso. (CASTRO, 1994, p.9)

Retomando o início desse capítulo, foi com essa percepção sobre o valor das peças encontradas que Márcia iniciou a coleta de antiguidades, primeiramente, na região de Itabirito, com andanças “capitaneadas pelo Calixto, motorista de caminhão de carvão e minério da Usina que tomou gosto pela coisa” (CASTRO apud PANISSET, 2011, p.24) – aquele que adquiriu as capacidades de um *olheiro de futebol*. Nas casas das cidades do interior e nos antiquários de Belo Horizonte, onde era bem conhecida, Márcia garimpou sua imensa coleção. “É dito que, devido ao seu olhar treinado, os antiquários jamais ofereciam a ela uma peça que não fosse verdadeira” (PANISSET, 2011, p.25). Das fazendas e antiquários para a residência de Márcia, sua casa tornou-se “um misto de residência e museu privado”: sofás, mesa de centro, tapetes, em meio a oratórios, ex-votos, imagens de santos, louças,

pinturas e os diversos objetos de seu acervo” (PANISSET, 2011, p. 25). A conversa com o filho de Márcia reforça essa caracterização desse ambiente, com o qual a família convivia de forma “natural”, como conta Claudio:

É parte da minha vida. Eu olho para aquilo eu acho que eu tô em casa. Eu cresci com aquilo. eu cresci com essas coisas todas. Sem pensar se eram valiosas, se não eram, se era peça de museu, se não era peça de museu. Mas isso é o meu entorno, é o meu mundo de criança, porque isso complementado com a coleção de minha avó, e os parentes todos que entraram nessa dança.

A “Casa da Colecionadora” é abordada também pelo Museu de Congonhas, que realça o processo de transmutação operado pela ação da colecionadora no processo de circulação dos objetos ex-votos do seu lugar de devoção original para a sua residência, onde começam a operar os valores estéticos, históricos e culturais sobre as peças e a se integrar em uma nova organização, “conforme o gosto do colecionador”, como apresenta o Museu:

Casa da Colecionadora

Tendo origem na intimidade do fiel e cumprindo a função de exprimir publicamente a gratidão, o ex-voto retorna ao âmbito privado pelo desejo e pelo olhar seletivo do colecionador.

Os ex-votos e os santos de casa, ao ingressarem em uma coleção, deixam de ser objetos exclusivamente de devoção e passam a ser vistos como objetos de arte, história e cultura. Retirados do contexto sagrado das igrejas, são organizados e exibidos conforme o gosto do colecionador.

Na casa da colecionadora Márcia de Moura Castro, os ex-votos e os santos de casa se espalhavam pelas salas e pelos quartos, sobre cômodas, mesas, arcas, prateleiras e gavetas de armários, estantes e escrivaninhas. Estavam reunidos aleatoriamente, ou perfilados por ordem de tamanho ou tipologia. Integravam o ambiente da casa, ora como peças decorativas, ora como um pequeno museu privado. (PAINEL EXPOGRÁFICO)

Figuras 47 e 48: Márcia em sua sala de jantar e sala de estar de sua casa.



Fonte: PANISSET (2011).

O deslocamento do ex-voto das sacristias e salas de igrejas para a casa de Márcia, passando por um processo de reinterpretação e ressignificação do seu valor enquanto espelho de certa paisagem sociocultural, e culminando na sua disposição em uma organização conferida somente por ela, pode ser mais bem compreendida à luz da definição de Walter Benjamin sobre o ato de colecionar, que implica em despir o objeto de sua dispersão original para reintegrá-los em um novo sistema de significação:

É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é esta “completude”? É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção. E para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se nesse sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém. O mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida). (BENJAMIN, 2017, p.239)

Segundo a pesquisa de Panisset, ainda que a Márcia tivesse uma relação íntima com suas peças, seu interesse recaria sobre o valor artístico e cultural das mesmas – a colecionadora se considerava atea – e apesar de não ter interesse em divulgar ou obter “*status*” com sua coleção, a pesquisadora afirma que a família tinha o propósito de “criar um museu mantendo a coleção original, sem se desmembrar”. (PANISSET, 2011, p.29).

A aquisição da coleção de Márcia pelo IPHAN veio, então, a calhar: o processo atendia ao desejo da família, ao mesmo tempo que se encaixava na política do instituto de patrimônio. É importante assinalar como há, com o passar dos anos de colecionamento e estudo por parte de Márcia, uma convergência entre as concepções relacionadas aos objetos colecionados por ela e as instituições de proteção. Em livro publicado em 1994, “*Ex-votos Mineiros: As tábuas votivas no Ciclo do Ouro*”, que foi incorporado como um dos textos da publicação do IPHAN de 2012 sobre os resgates das coleções de Congonhas, Márcia explicita elementos que conversam com noções que atravessaram a instituição desde seu surgimento. Primeiramente, ela insere o ex-voto de Minas Gerais e, particularmente, o de Congonhas, em uma história universal (mas mais especificamente Ocidental) iniciada na Antiguidade Greco-Romana e atravessando toda a era Cristã, com exemplaridade das manifestações europeias, associando arte e religião, e culminando nas especificidades ibéricas. Se na administração do SPHAN por Rodrigo Melo Franco de Andrade, as expressões original e autenticamente

barrocas de Minas Gerais alçariam o Brasil ao panteão da história da arte, os ex-votos também seriam produto, ao mesmo, de um longo processo civilizador e da criatividade e inventividade brasileira e mineira.

Passando então a analisar o ex-voto dentro de seu contexto social de interpretação, Márcia aborda as diferentes impressões registradas por intelectuais brasileiros sobre os objetos. Olavo Bilac e Artur Azevedo, segundo ela, teriam realizado um registro “irônico e irreverente” das tábuas votivas encontradas em Ouro Preto e região, e que foram narradas como “*desenhos toscos, engraçadíssimas telas, quadros adoráveis de ingenuidade*” nas palavras de Bilac; pinturas de “*ingenuidade teratológica – alguma coisa entre as iluminuras dos manuscritos persas do século XVI e os calungas dos anúncios que a Municipalidade complacente deixa escandalizarem o bom gosto nas ruas da capital*”, nas de Artur Azevedo (cf. CASTRO, 1994, p. 12 e 14). Em contraposição, a colecionadora traz as observações de Djalma Andrade, poeta e cronista mineiro, que “refere-se com mágoa aos injustos comentários dos escritores visitantes que demonstravam interesse apenas pelo lado pitoresco da Festa do Jubileu em Congonhas” (CASTRO, 1994, p.14), como teria sido o caso de João do Rio. Djalma Andrade teria observado os ex-votos “com olhos de estudioso”, e enxergado, na sua “falta de arte”, o registro da fé (CASTRO, 1994, p.16).

Com o mesmo olhar de estudiosa, Márcia então passa a afirmar a importância do ex-voto como manifestação da fé no contexto da descoberta das minas, como forma de enfrentar os “perigos de toda espécie” e de servir como prova aos processos do Santo Ofício. Também enaltece sua importância como exemplares de pintura paisagística e da arte do retrato, desenvolvidos na Europa mas deixados de lado pelos pintores eruditos no Brasil, dedicados apenas à arte sacra. “Ficou, pois, a cargo das modestas tábuas votivas a responsabilidade de nos transmitir, de maneira despreziosa e pitoresca, uma imagem dos hábitos, dos ambientes e dos vestuários daquela época.” (CASTRO, 1994, p.18) Segue então descrevendo os aspectos formais da tábua votiva – cores primárias, moldura saliente feita de cedro e em formato retangular, na dimensão de dois palmos – e sua minúcia quanto ao cenário do leito – lençol rendado, travesseiros roliços enfeitados com laços e babados, colcha em brocado colorido, dossel vermelho, cabeceira rústica, ausência de cadeiras. Realça os aspectos da linguagem utilizada e, por fim, demonstra como a moda afetava tanto o estilo artístico empregado nas pinturas e molduras, quanto o santo mais retratado. “Até nas devoções a moda se faz” (CASTRO, 1994, p.21). Sobre esse ponto, o texto é acompanhado de um mapa com as cidades mineiras onde foram encontrados os ex-votos e de uma tabela com a distribuição da

frequência temática dos ex-votos em uma amostra de Minas Gerais. As fontes incluem, além da “Sala dos Milagres” de Congonhas, o Museu da Inconfidência de Ouro Preto, o “Museu do Diamante” da cidade de Diamantina, o Museu Histórico de São João Del Rei e a vaga referência à “Coleções particulares”. Bom Jesus de Matosinhos aparece em 43,9% das tábuas analisadas, frequência explicada pelo “peso do Santuário de Congonhas, que polarizava as devoções de toda região”, segundo sua explicação. Márcia aponta então para o que Lílian Gomes (2017, p.39) assinalou em sua tese, com base no trabalho de Ruben César Fernandes (1988): “‘a geografia religiosa’ do Brasil comporta ‘vários centros’”, e, portanto, estar próximo de Congonhas é estar “sob o raio de atuação” do Bom Jesus de Matosinhos. Com toda essa potência – como documento histórico, expressão da identidade de uma comunidade e exemplar de um processo cultural mais amplo – o ex-voto compreendido por Márcia é o mesmo tipo de objeto nomeado como “bem cultural” na gestão de Aloísio. Só faltava o último passo para a consolidação do processo: devolvê-lo à comunidade de referência.

Esse segundo *resgate* de ex-votos, ou melhor, a segunda coleção resgatada pelo IPHAN, pois o resgate das duas coleções é concebido como um único processo apenas separado por duas décadas – foi narrado como a materialização da solidez do instituto e da continuidade de sua política:

Não continuidade como sinônimo de conservadorismo, mas como uma trajetória nítida, que dá chance ao acúmulo e torna consistente a ação institucional. Foi exatamente essa a percepção do então presidente do Iphan, Luiz Fernando de Almeida, quando, em meados de 2011, lhe foi apresentada, por intermédio da Unesco a possibilidade de adquirir a coleção de ex-votos da colecionadora Márcia de Moura Castro para destiná-la ao Memorial Congonhas. (MACHADO in FROTA, 2012, p.9)

Após a aquisição dos objetos, era a vez de identificar as peças compradas dentro da casa da colecionadora e proceder ao seu tratamento, a caminho da musealização. Em um dos simpósios organizados pelo “Museu de Congonhas”³⁴, atividade anual que oferece palestras sobre patrimônio abertas à comunidade congonhense, a responsável por esse processo descreveu as etapas do trabalho. A responsável foi Carla Castro, conservadora e restauradora, que iniciou sua carreira no IEPHA e acumula mais de 30 anos de experiência, tendo atuado em outros tipos de trabalhos relevantes no resgate de coleções, como a de Angela Gutierrez,

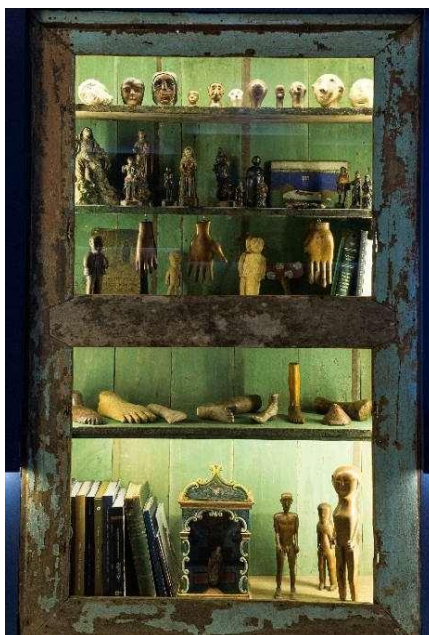
³⁴ Segundo Simpósio Museu de Congonhas – Barroco Trans-histórico: Leituras e Possibilidades. Mesa 1: "O Papel dos Museus para a apresentação e interpretação do Barroco". Realizada em 14/12/2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vifU78nrM_0&t=10086s

composta por 162 oratórios e 300 imagens dos séculos XVI e XX e incorporada ao acervo do Museu do Oratório, de Ouro Preto. No caso de Congonhas, após receber uma lista contendo 342 peças adquiridas pelo IPHAN, Carla e sua equipe fizeram a triagem das obras, que se encontravam espalhadas pelos quartos, salas de jantar e estar e biblioteca da casa da colecionadora, “em um ambiente bem íntimo”, segundo a restauradora. Na ocasião, foi criado um sistema numérico de identificação das peças e aplicado a elas no seu local original; o mesmo sistema no fichamento posterior, feito pelo IPHAN. As peças, então foram embaladas com entretela e plástico bolha, segundo Carla, para ter maior controle sobretudo sobre as peças muito pequenas. As peças embrulhadas foram acondicionadas em caixas de papelão reforçado, e estas eram “hermeticamente fechadas” para não haver problemas de extravio. Foram levadas, então, a um ateliê, para trabalho de conservação e restauro; registro fotográfico; produção de ficha de identificação com iconografia, designação, características técnicas, dimensões, diagnóstico, tratamento recomendado e embalagem para transporte. Segundo Carla, as peças da coleção apresentavam vários problemas, que foram tratados nessa etapa, como policromia em desprendimento; contaminação por brocas e cupins; e oxidação e ferrugem nas peças de metal. Após o tratamento e produção de fichas de intervenção, as peças foram guardadas novamente, de acordo com a classificação por eixos temáticos, prevendo sua organização na própria exposição. Mas desde a finalização desse processo até a instalação na sala do “Museu de Congonhas”, os objetos ficaram guardados por dois anos.

A exposição, então, foi realizada em uma sala intermediária que, como mencionado, fecha a primeira parte da exposição de longa duração e antecede as escadas que conduzem à segunda parte da exposição – sobre os profetas. A sala é totalmente azul, cercada por todos os lados de vitrines com os objetos de Márcia e, num dos cantos, o retrato da colecionadora (Figura 34). O painel de entrada, que apresenta a colecionadora e os objetos, impede que o visitante tenha uma visão antecipada da sala: funciona assim como uma cortina, que só se abre quando o visitante dá o passo seguinte, que pode ser pela esquerda ou à direita do painel. Isso significa que não há uma ordem lógica pré-estabelecida (cronológica ou tipológica) para observar os objetos, que apresentam uma grande diversidade de suportes, locais de origem e datas de confecção. Mas, basicamente, a coleção se divide em duas categorias de objetos: ex-votos e santos de casa. Entretanto, sua disposição segue outras separações. Na entrada pelo lado esquerdo, temos a apresentação das tábuas, imagens, crucifixos e oratórios distribuídos por santos de devoção designados textualmente: Bom Jesus de Matosinhos; Santana – a mãe de Nossa Senhora; Santa Luzia e Santo Antônio; e fechando esse lado, uma vitrine apresenta

exclusivamente Tábuas Votivas, abordando sua “Imagem e Escrita”. O lado direito tem alguns santos de casa e alguns ex-votos organizados pelos seus suportes (cera, madeira, metais), mas sua disposição foi pensada para se aproximar do próprio ambiente doméstico da colecionadora, com a disposição de algumas peças de suportes variados e dispostos em armários antigos inseridos por trás das vitrines, como na Figura 49.

Figura 49: Vitrine da Coleção Márcia de Moura Castro no “Museu de Congonhas”



Fonte: PORTAL IPHAN (2016).

Em um dos cantos da parede à direita, repete-se o recurso expográfico utilizado na vitrine de ferramentas: um monitor de vídeo com recurso *touchscreen* na qual o visitante pode selecionar peças específicas dentro de uma organização que classifica de forma mais segmentada a quase aparente dispersão dos objetos na sala. A divisão principal é entre ex-votos e santos de casa. Os ex-votos são divididos em tábuas votivas, ex-votos corporais e medalhas. Os santos são divididos em: Cristo (subdividido em “crucifixos”, “cristo crucificado”, “Menino Jesus” e “outras iconografias”); Nossa Senhora (do Carmo, da Conceição, Sant’Ana, Outras iconografias); Santos (São João Batista, São José, São Sebastião, Santo Antônio, Santos Variados, Temas Variados) e Oratórios. A peça selecionada pelo visitante dentro de cada categoria é exibida com informações como data, local de procedência, técnica e materiais utilizados, como consta na Figura 50

Figura 50: Apresentação de tábua votiva em tela interativa do “Museu de Congonhas”.



Fonte: Arquivo digital do Museu de Congonhas (2015).

Observar, comparativamente, a configuração e a movimentação características da Sala dos Milagres e da sala que abriga a Coleção Márcia de Moura Castro torna evidente a relação que existe entre as diferentes formas de patrimonialização dos objetos e seu uso pela comunidade. Na Sala dos Milagres, a incorporação dos ex-votos tombados ao espaço ainda bastante vivo do rito devocional faz com que, de um lado, haja uma separação entre as tábuas votivas no interior da vitrine e o restante dos objetos acumulados. Mas tal separação, feita por um vidro transparente disposto horizontalmente, sem iluminação especial ou legenda, difunde os dois tipos de objetos abrigados pela Sala – os tombados/fixos/perenes e os não tombados/móveis/fugazes. Os devotos se relacionam com as tábuas setecentistas e oitocentistas de maneira bastante semelhante à forma com a qual adoram imagens de santos: tocando o vidro com as costas das mãos e orando, invocando os mesmos santos de devoção ali registrados. E também se relacionam com elas de maneira semelhante com que observam os objetos mais recentemente incorporados à Sala nas suas mais diversas formas e suportes: contemplando o poder milagroso dos santos e identificando-se com as experiências de superação de desafios e amparo pela fé. A vitrine horizontalizada, em certa medida e nos dias de Jubileu, funciona como um balcão, onde novos objetos vão sendo depositados até que nenhuma tábua fique à vista. Somente em situações bastante específicas de conservação e estudo, como no caso da pesquisa de Thiago Botelho, a relação se altera, sendo permitidos o acesso e a intervenção previstos para os especialistas. O trabalho realizado após as festas é feito pela igreja, que realiza a separação dos objetos e reposicionamento. A “Sala dos Milagres”, então, está em constante mudança, uma sala viva como mencionei, na qual aos

antigos objetos são adicionados novos, por todos os lados, alguns fixados nas molduras de quadros e fotos, num processo cujo resultado se assemelha à colagem no fazer artístico: prática que consiste em combinar diferentes elementos, materiais e texturas que são sobrepostos, formando uma imagem com diferentes camadas e planos.

Figuras 51 e 52: Vitrines com objetos tombados da Sala dos Milagres tomadas por novos objetos depositados.



Fonte: ALMEIDA (2022).

A sala do Museu, ao contrário, permanece imutável quanto aos objetos expostos, que foram minuciosamente selecionados, categorizados, registrados em fichas detalhadas e organizados em um espaço de vitrine verticalizada, com iluminação especial e legenda informativa. São apresentados, na mediação do educativo, como comprovações materiais dos milagres, mas também *“como importante documento para a gente entender como aquelas pessoas viviam no interior das casas delas, na vida íntima, na vida privada dessas pessoas de duzentos anos atrás. Então, eles também são um documento histórico, científico, muito importante”*, como disse Elias aos visitantes. Ou, como detalha um dos painéis expográficos: *“As tábuas podem ser entendidas como documentos que servem para o estudo do cotidiano e da história da vida privada”*.

O caso da coleção de ex-votos e santos de casa do “Museu de Congonhas” pode ser entendido dentro de uma cadeia de simbolizações. As coisas que viviam jogadas em sacristias ou vendidas em antiquários passam por um novo processo de significação ao serem

associadas e dispostas na casa da colecionadora. Dessa coleção, surge a próxima, aqui analisada, a partir de sua transferência para o “Museu de Congonhas”, onde a maneira de organização, classificação, associação e apresentação das coisas caminha em direção à convenção, no sentido de imprimir uma ordenação racional para coisas diferenciadas de muitas maneiras: pela data de produção, por locais de origem, pela matéria das quais são feitas, pela motivação dos indivíduos e comunidades de produzi-los e de colecioná-los, ou mesmo de ofertá-los). Também é convencionalizando por tornar coletiva a produção individual da fé materializada no objeto, criando assim um padrão universalizado para atos concretos e específicos dessa produção. Convencionalizando a produção de ex-votos, o Museu fabrica, na coleção, um sentido para esse tipo de objeto que é externo a ele: seu valor como documento histórico e como bem cultural. Lembrando a definição de Roy Wagner:

As simbolizações convencionais [...] generalizam ou coletivizam por meio de sua capacidade de conectar signos de uso comum em padrão único. [...] Todas as simbolizações convencionais, na medida em que são convencionais, têm a propriedade de “representar” ou denotar algo diferente delas mesmas. (WAGNER, 2017, p.77)

A mesma categoria de coisas simbolizadas no Museu como convenção, se apresentam, na “Sala dos Milagres”, de outra maneira. Na incorporação das pequenas histórias individuais, e sua associação aos santos católicos, muitos deles presentes na própria narrativa do milagre, devotos produzem o Santuário e o aumentam, a partir de uma simbolização não convencional, mas diferenciante. “Uma simbolização convencional objetifica seu contexto díspar ao conferir-lhe ordem e integração racional; uma simbolização diferenciante específica e concretiza o mundo convencional ao traçar distinções radicais e delinear suas individualidades.” (WAGNER, 2017, p.78)

Observando a visita da sala do Museu durante o Jubileu, percebo como a local, que possui duas entradas, predispõe a uma circulação muitas vezes dispersa, com visitantes que atravessam o ambiente em diagonal, de uma ponta a outra, sem importar-se tanto com alguma sequência que, como afirmei anteriormente, não está previamente definida. Formato de disposição e circulação que se difere da Sala dos Milagres. Esta tem apenas duas portas colocadas em pontos distantes uma da outra, o que pressupõe, ainda que não obrigue ou indique, uma para entrada e outra para saída. Em formato retangular, circundada pela vitrine horizontal, a “Sala dos Milagres” formata o caminhar e predispõe a uma linearidade dos passos e do olhar.

Na sala do Museu, alguns visitantes dedicam atenção especial aos seus santos de

devoção, as mulheres geralmente se detendo diante das vitrines dedicadas às nossas senhoras e Santo Antônio, e os identificam mais pela iconografia do que pelos textos, colocados no alto das vitrines, muito acima da direção natural do olhar. E são mais atraídas pelas coleções de santos de casa e de oratórios do que para os outros tipos de objetos, afirmando coisas do tipo: “*Antigamente as casas eram assim.*”

O estado aparentemente estático das peças do Museu esconde, porém, a ação viva em seu interior. Mesmo sob o vidro, Jurema Machado identificou, em uma das visitas ao Museu, problemas com ventilação e sujidade nas peças. Em janeiro de 2024, ou seja, nove anos após a inauguração do Museu, as vitrines foram abertas para que as peças pudessem passar por processos de conservação e higienização. Segundo a museóloga do “Museu de Congonhas”, Ruth, esse prazo superou as recomendações de conservação preventiva das peças, e também de manutenção do próprio mobiliário que as comportam. Entretanto, havia um desafio imposto pela própria forma com que a sala “*foi concebida, como ela foi montada. Que as vitrines elas não abrem, elas são vedadas, lacradas. E aí exige todo um processo de desmontar para conseguir ter acesso às peças*”. Como as peças pertencem ao IPHAN, mas em um acordo de cooperação com o “Museu de Congonhas”, que as abriga, o instituto do patrimônio precisou autorizar a abertura das vitrines pelo Museu. A partir de uma visita de uma representante do Escritório Técnico do IPHAN em Congonhas, apenas uma vitrine foi aberta para que a técnica avaliasse o que seria necessário fazer. Segundo Raquel, as peças estão em bom estado, e será realizada apenas “uma higienização mecânica, que a gente chama, que é feita com trincha, pincel mesmo, para tirar aquele pó e pronto”. Por sugestão do IPHAN, foi montada uma mesa, que funciona como um laboratório, dentro da própria sala que abriga a coleção. O trabalho funciona como um “ateliê aberto”, para que “a comunidade, a população, os turistas, vejam esse *backstage* do Museu, esse cuidado com as peças, que esse trabalho é feito”, como explica Raquel. A museóloga responsável pelo trabalho de limpeza também fica disponível para “responder perguntas, mais no sentido de aproximar mesmo as pessoas que estão ali passeando pelo Museu”. De certa forma, completa-se aqui um ciclo iniciado com o primeiro resgate e devolução da coleção de ex-votos, que passa agora às mãos da comunidade, agora especializada.

Capítulo 5 - Galeria das Réplicas

O criador

Chegamos agora ao ponto da exposição que pode ser tomado como o motivo da existência do próprio “Museu de Congonhas”: as 12 estátuas esculpidas em pedra sabão, em tamanho próximo à estatura humana, representando profetas do Antigo Testamento, produzidas pela oficina de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. O Museu surge para responder aos desafios da preservação das esculturas que ornamentam o adro do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, e que foram a obra final do escultor.

A instituição abre o tema dos profetas trazendo, primeiramente, o retrato do seu criador, Antônio Francisco Lisboa (1738-1814), em um quadro isolado em uma das paredes, realçando o *status* das estatuárias enquanto produto do trabalho artístico, autoral. Essa classificação da peça enquanto obra de arte produz a autorização presente na narrativa que virá a seguir, a respeito da intervenção operada pelos técnicos para garantir os necessários meios de sua salvaguarda.

O retrato de Aleijadinho é um óleo sobre pergaminho de autoria do pintor Euclásio Penna Ventura, sem data precisa, mas feito no século XIX, medindo 20cm por 30cm, e pertencente ao Museu Mineiro (Belo Horizonte), mantido no “Museu de Congonhas” em regime de comodato.

Figura 53: Retrato de Aleijadinho, de Euclásio Penna, exposto no “Museu de Congonhas”



Fonte: Reprodução MASP (2018).

O texto que acompanha o quadro fornece informações sobre o processo de circulação da obra antes de sua chegada ao “Museu de Congonhas”:

No século XIX, este ex-voto se encontrava na Casa dos Milagres do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas. A pintura foi vendida em 1916, como um retrato de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. [...]

A pintura foi adquirida por um comerciante do Rio de Janeiro. Após passar por antiquários e por vários proprietários, ela foi adquirida por Guilherme Guinle. Em 1946, o colecionador a doou para o Arquivo Público Mineiro em Belo Horizonte. Em 1956, o historiador Michel Chiquiloff iniciou uma pesquisa sobre a autenticidade do retrato. Após 20 anos de estudos, identificou o autor da obra, o pintor Euclásio Penna Ventura[...]. (PAINEL EXPOGRÁFICO).

Ao apresentar a obra aos visitantes, o educador Elias explicita o processo de fabricação do argumento de oficialidade do retrato, assinalando que, apesar de Aleijadinho já ser reconhecido no meio artístico da época, nenhum registro pictórico ou escultórico foi produzido dele, em vida. Apesar das diversas dúvidas e divergências que pairam sobre a autenticidade do quadro, alguns critérios foram considerados para validar o retrato como sendo, de fato, uma representação de Aleijadinho. Como informa o educador do Museu, o primeiro critério teria sido o fato de o retrato ter sido encontrado em Congonhas, localidade onde o artista passou nove anos de sua vida. O segundo seria o registro pictórico do artista sem as mãos, o que remeteria à doença degenerativa que o acometeu e que teria causado a perda de movimentos dos seus pés e mãos. Outro critério de legitimidade do retrato seria a presença de uma estátua no plano de fundo da pintura, que remeteria aos profetas de Congonhas, ainda que a representação seja de uma estátua neoclássica, como assinala Elias. Por fim, no ano de 1972, a Assembleia Legislativa de Minas Gerais promulga a Lei 5984, pela qual: “Fica reconhecido, como efígie oficial de Antônio Francisco Lisboa “O Aleijadinho”, o retrato miniatura pintado a óleo por Euclásio Penna Ventura, que se encontra depositado no Arquivo Público Mineiro e de propriedade do Estado”³⁵. Em sua mediação, Elias enfatiza o propósito político do reconhecimento daquele retrato:

Ele foi oficializado na década de 1970, a gente tava em plena ditadura militar e era um governo que queria vangloriar a identidade nacional, o “brasileiro de verdade”, os valores da nação. Então eles queriam que tivesse esses heróis nacionais. Assim como fizeram com Tiradentes lá atrás, tentaram fazer também com o Aleijadinho. [...] E aí caiu como uma luva, que ele é filho de um português branco

³⁵ LEI nº 5.984, de 12/09/1972 disponível em <https://www.almg.gov.br/legislacao-mineira/texto/LEI/5984/1972/>.

e de uma mulher negra ex-escravizada. Então ele é o que normalmente as pessoas falam do Brasil miscigenado, do país de todas as raças.

A apropriação que o regime militar brasileiro realiza sobre a figura de Aleijadinho encerrou uma conturbada disputa de narrativa sobre o artista. Desde o final dos anos 1920, os modernistas afirmavam a genialidade de Aleijadinho como exemplo da autenticidade nacional, discurso que se opunha, assim, às críticas às suas produções que circulavam nas narrativas de viajantes estrangeiros e cronistas nacionais produzidas no século anterior. Nos anos 1960, porém, as qualidades de Aleijadinho são novamente colocadas em xeque, então, por grupos de oposição à agenda reformista do presidente João Goulart. Em 1966, a revista “*O Cruzeiro*” publicou, com destaque, a matéria “*O Aleijadinho é uma farsa*”, com base nas afirmações de Augusto de Lima Júnior, 84 anos, político, jornalista, membro do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais e da Academia Mineira de Letras. Como sintetiza Mauricio Lissovsky (2019),

A premissa fundamental de Lima Júnior é que o personagem havia sido construído a partir da fusão de vários homônimos; e que sua invenção visava atribuir caráter autóctone às obras mais relevantes do barroco mineiro. Segundo essa tese, o exame acurado dessas obras – em particular nos seus aspectos formais e estilísticos –, provaria que não podiam ser obra de um “mulato”, “aleijado e todo corroído de doenças” (FRANCO, J. 1966, p. 60) O caráter nacionalista, católico e republicano da cultura mineira, manifesta na conspiração dos “inconfidentes” de Vila Rica (atual Ouro Preto), em 1789, estaria sendo maculado pelo mito oficial da “confluência das raças”, mascarando-se a concepção originariamente europeia das obras erroneamente atribuídas a um Aleijadinho. (LISSOVSKY, 2019, p. 3)

Com a reportagem na revista, a tese que Lima Júnior já desenvolvia há ao menos três anos, ganhava alcance nacional, pois “o pequeno grupo de intelectuais católicos reunido em torno da revista considerava essencial retomar uma agenda antimodernista nesse momento em que o “populismo pretendia converter o Brasil em uma grande Cuba” (LISSOVSKY, 2019, p.1). Os representantes dessa agenda acusavam órgãos públicos, como o SPHAN, de falsear a História e forjar uma identidade nacional que servia a interesses da esquerda. O que estava em jogo, portanto, era uma imagem de nação. Lissovsky realça como, nesse contexto, a segunda edição do “*Guia de Ouro Preto*”, do modernista Manuel Bandeira, faz um branqueamento das linhagens de Antônio Francisco Lisboa, substituindo o trecho sobre a origem africana e escrava da mãe pela menção, apenas, à naturalidade portuguesa do pai.

A questão do embranquecimento de Aleijadinho também é um ponto colocado pelo educador Elias, inclusive, para questionar a fidelidade representativa do retrato oficializado. Segundo o educador,

tem uma primeira biografia que foi feita mais ou menos na mesma época desse quadro, esse quadro foi pintado quarenta anos depois do falecimento do Aleijadinho, essa biografia também foi escrita quarenta anos depois. E Rodrigo Bretas, autor dessa biografia, vai dedicar três parágrafos para falar das características físicas do Aleijadinho. Quando a gente lê lá esses três parágrafos e olha aqui, a gente vai perceber que tem muitas diferenças. Lá – me parece pelo menos, é pessoal – ele demonstra que ele tem características de uma pessoa negra de fato. Aqui, vai ter poréns: algumas pessoas vão dizer que não tem características de uma pessoa negra, outras vão achar. De toda forma é isso, infelizmente o Brasil tem um histórico razoável de embranquecer os seus personagens. Principalmente os seus heróis. Então pode ser que tenha acontecido algo parecido com Aleijadinho.

A biografia de Rodrigo José Ferreira Bretas (1815-1866) teria sido publicada em 1854, quarenta e quatro anos após a morte de Antônio Francisco Lisboa, e baseou-se em documentos de arquivo e depoimentos orais recolhidos em Ouro Preto e outras cidades do colonial mineiro. Intitulada “*Traços biographicos relativos ao finado Antonio Francisco Lisboa, distincto escultor mineiro, mais conhecido pelo appellido de Aleijadinho*”, o texto foi resultado dos trabalhos de uma comissão, da qual Bretas participava, criada por uma demanda de pesquisa apresentada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro ao governo da província. Apesar das preferências de época pelo neoclássico e da ênfase do biógrafo na doença do artista, como destaca Myriam Oliveira (2014), as qualidades de Aleijadinho começam ali a serem reconhecidas, como se lê no trecho:

Em qualquer peça sua que serve de realce aos edificios mais elegantes, admira-se a invenção e o equilíbrio natural ou composto, a justeza das dimensões, a energia dos usos e costumes e a escolha e disposição dos acessórios com os grupos verossímeis que inspira a bela natureza. Tanta preciosidade se acha depositada em um corpo enfermo que precisa ser conduzido a qualquer parte e atarem-se-lhe os ferros para poder obrar. (BRETAS apud OLIVEIRA, 2014, p.3)

Anos mais tarde, em 1951, a biografia escrita por Rodrigo Bretas é publicada pelo IPHAN, instituição criada e então dirigida pelo bisneto do biógrafo, Rodrigo Melo Franco de Andrade. Segundo Oliveira, a reedição do texto pelo IPHAN vinha realizar a comprovação da veracidade das informações de Bretas por meio da apresentação, em 83 notas explicativas, de documentação histórica reunida por pesquisadores ligados ao órgão. A identificação de arquitetos, escultores e mestres de obras relacionados a arquitetura religiosa de Minas Gerais, mencionados por Bretas e confirmada na pesquisa da instituição, teria sido crucial, conforme Oliveira, para as análises de Germain Bazin sobre o escultor, que resultaram no livro publicado em Paris em 1963 e que se firmou como obra de referência sobre Aleijadinho e o barroco mineiro.

Retomando os pontos, é na contestação do valor do artista sacralizado pelo IPHAN que se empenhava Lima Júnior e seu grupo, movidos pelos interesses políticos. Mas ao contrário do que esperavam, “a ideologia cívica da ditadura retomou com vigor o discurso da formação do povo brasileiro pela confluência de três raças e manteve Aleijadinho no panteão dos heróis nacionais. A polêmica sobre sua existência fantástica praticamente desapareceu” (LISSOVSKY, 2019, p.3).

Se a discussão sobre as qualidades artísticas de Aleijadinho foram, por longos anos, foco de debate motivado por projetos políticos de nação, a história sobre sua agência na arquitetura colonial mineira realça o caráter de distinção que sua presença distribuía nos templos e cidades por onde passava. O historiador Fábio França, que, como já mencionado, doou parte de sua biblioteca para o “Museu de Congonhas”, narra a expectativa da administração da Basílica do Bom Jesus em receber o artista nas obras finais do Santuário:

Congonhas sonhou e esperou muito tempo pela chegada de Antônio Francisco Lisboa. Foi longo advento. A Igreja do Bom Jesus, terminada desde 1771, foi sendo embelezada internamente por grandes artistas que imortalizaram muitas outras igrejas de Minas Gerais. [...]

Os administradores não estavam contentes. Queriam grandiosidade em Congonhas. Planejaram para tanto cenário totalmente diferente. A Igreja do Senhor Bom Jesus, bem no Alto do (rio) Maranhão, transformar-se-ia, à semelhança do Bom Jesus do Monte, em Braga, na única igreja das Minas Gerais a reproduzir o *monte santo*, um Calvário onde os fiéis devotos revivessem os Passo de Paixão e Glória do Bom Jesus. [...]

Congonhas projetar-se-ia mais do que as ricas igrejas já construídas, e os construtores reconheciam que somente um artista, em Minas Gerais, poderia cumprir o que fora planejado – Antônio Francisco Lisboa, consagrado por magníficos projetos executados em igrejas florescentes à época de ouro abundante em terras mineiras. Ocupadíssimo, requisitado por todos, um dia, confiava o administrador do templo, o Bom Jesus faria milagre de trazê-lo a seus pés para dedicar talento e piedade de fiel cristão às obras de sua igreja.

E o milagre aconteceu. (FRANÇA, 2015, p.155, grifo do autor)

Além do relato milagroso da vinda do artista para a cidade, a narrativa de Fábio França realça que, quando Aleijadinho chega à Congonhas, ele já era artista consagrado pela atuação em “outros majestosos templos mineiros” de Ouro Preto, Mariana, Sabará e São João Del Rei, e por isso foi convocado para executar um projeto grandioso, o de tornar Congonhas um centro de peregrinação, financiado pela mineração. O artista chega em Congonhas em 1796, seis anos depois da finalização da construção do adro, e segundo o relato de França, estava então com 47 anos e já bastante debilitado pela doença. Primeiramente, ele se dedica à escultura das 66 imagens em cedro rosa para os Passos da Via Sacra, entre os anos de 1796 e 1799. Em 1800, inicia a feitura dos 12 profetas para o adro, e a presença de auxiliares,

chamados por Aleijadinho de “oficiais” nos seus recibos de pagamento, pode ser identificada, segundo Oliveira, “na maioria das estátuas dos profetas, embora com menor evidência em Daniel e Jonas, esculpidos num único bloco” (OLIVEIRA, 2016, p.57). Segundo a autora, a realização dessa obra em Congonhas seria a última atividade importante realizada por Aleijadinho antes de sua morte; o que foi feito por ele nos anos seguintes até seu falecimento, em 1814, seria a supervisão do trabalho de seus “discípulos”.

Relacionando a biografia do escultor com o próprio Ciclo do Ouro, firmou-se, assim, na historiografia, que a obra dos profetas em Congonhas seria o grandioso encerramento de sua carreira, assim como da construção das principais obras do barroco mineiro, correspondendo ao período de declínio da produção aurífera. “Com os profetas de Congonhas do Campo culmina Antônio Francisco sua carreira, fina o século dourado das Minas e coroa-se o barroco brasileiro de sua mais alta expressão”, afirmou Sylvio de Vasconcellos (1916-1979). Autor do ensaio “*Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*” e importante estudioso da arquitetura colonial mineira, com atuação relevante na seção do SPHAN em Minas Gerais, Sylvio era amigo de Rodrigo Melo Franco de Andrade, sendo, assim, mais um modernista que encontrou, nas especificidades da produção daquele espaço-tempo cunhado como o Ciclo do Ouro, a tônica para afirmar a criação originalmente mineira e brasileira. Seu estudo sobre Aleijadinho inaugurou essa relação sociológica entre o artista e contexto, destacando o gênio dentro do ambiente colonial, fornecendo as bases para a compreensão analógica entre o tempo de Aleijadinho e o tempo da mineração. É o que aparece, anos mais tardes, na narrativa de Ângelo Oswaldo de Araújo Santos, estudioso e político (atual prefeito da cidade de Ouro Preto), que correlaciona diretamente o “tempo de Aleijadinho” com “o sucesso do garimpo, traduzido na consolidação da vida urbana e na sofisticação da sociedade mineradora, bem como a decadência econômica e tensão social, quadro no qual se arruinará uma produção cultural de qualidade e abrangência notáveis” (SANTOS, 2014, p.42). Segundo Ângelo Oswaldo, exercendo sua produção longe das principais cidades da época – Rio de Janeiro e Salvador – e, portanto, das influências europeias, Aleijadinho teria sido o “protagonista privilegiado” de criação de uma “civilização peculiar” nas vilas e cidades da capitania de Minas, a partir da capital Vila Rica. A mudança narrativa que aqui se assinala é a de desconstrução do mito para situar o artista em um ambiente cultural, econômico e geograficamente peculiar, que possibilitou a criação de “uma sociedade de feições próprias e capaz de criar um experimento cultural denso e sofisticado” (SCHWARCZ & STARLING, 2015, p.123). Ambiente no qual Aleijadinho pôde crescer na

presença dos melhores construtores, escultores e pintores, com os quais conviveu e aprendeu desde cedo, o que torna assim a arte e o artista algo que pode ser ensinado e fabricado, realçando a construção do artista e do mestre em relação aos seus “oficiais”. É como situa Lourival Gomes Machado na narração da “*Reconquista de Congonhas*”:

Impõe-se repelir, mais uma vez, a visão romântica como que se desejou enxergar, sobretudo no Aleijadinho, mas também nos mais artistas de Minas, o borbulhar do gênio no desgoverno da ignorância completa ou quase. [...]. A cor, a doença, a condição, mas acima de tudo a ignorância, que esta parecia o grifo mais adequado para sublinhar a palavra gênio.

Eis que Congonhas, tanto na igreja quando nas capelinhas do jardim, vem agora a impor-se como uma total refutação da versão sentimental e inexata. Sobretudo nos Passos, onde a sabedoria artística não é apenas a de uma artista isolado a realizar obra individual, senão uma funda e exata noção estética a bitolar a criação impetuosa do gênio incontestante que ideou o todo. E também presente e operante, em níveis progressivamente descendentes, em todos os de sua numerosa oficina que, mesmo no caso dos incapazes de penetrá-las racionalmente, respeitavam e cumpriam as regras por sentirem ao menos sua necessidade na realização da obra. (MACHADO, 1960, p.60)

As criaturas

Faz parte desse esforço de explicação histórica e sociológica dos feitos de Aleijadinho a inserção de sua produção dentro de estilos, escolas, modelos e produções vigentes à época, explicando ainda os processos de circulação desses e, com eles, dos materiais e gostos, dos locais originários de determinadas modas e ideias para as Minas Gerais. Esse trabalho de pesquisa e comparação situa os 12 profetas de Aleijadinho, juntamente com as capelas dos Passos, em um tipo de ornamentação que ganhou caráter de tradição. As análises de John Smith (1912-1975) sobre a Arquitetura Barroca publicadas em 1952 realizam uma espécie de genealogia das esculturas de Congonhas:

Os profetas, começados em 1800 por Aleijadinho e seus auxiliares, pertencem a tradição de vários jardins religiosos em várias partes da Europa. Um dos mais antigos desses lugares é o Sacro Monte, em Varese, Lombardia, onde Giuseppe Bernascone foi contratado, em 1604, para erigir a primeira capela para a devoção dos peregrinos, a meio caminho da ascensão para o Santuário da Virgem, no topo do monte. Por volta de 1680, quatorze outros tinham sido adicionados, juntamente com arcos e estátuas, sendo as capelas preenchidas com figuras esculpidas, representando cenas da vida de Cristo (GOLZIO. Op. cit., figs. 180-3). Em Portugal, no fim do século XVII, a Igreja de Sto. Antonio dos Olivais, em Coimbra, foi similarmente equipada com capelas de estatuária religiosa, em ambos os lados de um degrau dos peregrinos. O grande jardim de Bom Jesus, perto de Braga, foi iniciado no começo do século XVIII e se desenvolveu por quase um século a partir daí. As últimas estátuas barrocas desse santuário e aquelas dos reis judeus no jardim de N. Sra. dos

Remédios, fora de Lamengo, para não mencionar aquelas dos apóstolos da Quinta dos Bispos, em Castelo Branco, são os protótipos portugueses para as esculturas do Aleijadinho. (SMITH, 2012, p. 255)

A narrativa contada no primeiro eixo expositivo do “Museu de Congonhas” eclipsa essa extensa história de adorno religioso dos jardins, deixando evidente apenas o modelo que teria influenciado mais diretamente a construção do Santuário de Congonhas, que seria, nas palavras de Myriam Oliveira, uma “redução do vasto programa desenvolvido no Santuário português” (OLIVEIRA, 2016, p.59). Com base nos estudos de Robert Smith e Germain Bazin, Myriam destaca algumas diferenças entre o modelo português e a produção brasileira. O Santuário português teria 17 capelas contando a Paixão e Ressurreição de Cristo, e “número muito superior de estátuas de pedra ilustrando temas relativos, tanto ao Antigo, quanto ao Novo Testamento” (OLIVEIRA, 2016, pp.59-60), e tais estátuas, esculpidas em granito, se encontram dispersas na encosta de uma colina. Em Congonhas, o número de capelas são seis como já mencionado, representando apenas a Paixão, e são 12 as estátuas da escadaria, referentes aos profetas do Antigo Testamento, esculpidos em pedra sabão. A representação de profetas na iconografia cristã ocidental teria origem, segundo a historiadora, nas representações medievais dos dramas litúrgicos, sendo representados na arte com gesto eloquente e portando um filactério, contendo a profecia. Segundo a autora, a série de Congonhas é bastante completa, contendo todos os chamados “profetas maiores”³⁶ – Isaías, Jeremias, Ezequiel e Daniel – e oito dos 12 menores – Jonas, Joel, Amós, Naum, Abdias, Habacuc, Oséias e Baruc. Ao contrário da dispersão das estátuas do santuário português, os de Congonhas estão “dramaticamente concentrados em uma área estratégica, formando uma espécie de *ballet* solene [...]. Os gestos e atitudes individuais de cada um dos profetas foram simetricamente orientados pelo Aleijadinho em relação ao eixo central da composição geral do adro” (OLIVEIRA, 2016, pp. 60-61). Nesse balé, cada escultura tem, então, seu lugar:

Daniel, coroadado de louros, é o herói consciente de sua força, enquanto Ezequiel parece recolher, em seu braço direito amplamente flexionado, toda a cólera de Deus, para espalhá-la em seguida sobre o Universo. O gesto do braço esquerdo de Habacuc prolonga o de Ezequiel e encontra correspondência no de Abdias no outro extremo do adro, da mesma forma que são relacionadas entre si as atitudes concentradas de Naum e Amós. Germain Bazin destaca ainda a figura de Jonas, na sua opinião a mais genial de todas. O profeta teria sido representado no momento em que acabava de ser expelido do ventre do monstro marinho, tendo a expressão fisionômica de um morto que ressuscita. Dando-lhe os mesmos traços do Cristo da Crucificação da última capela dos Passos, o Aleijadinho teria realizado um sincronismo perfeito, uma vez que a ressurreição de Jonas prefigura, no Antigo Testamento, a ressurreição de Cristo. (OLIVEIRA, 2016, pp. 62 e 64).

³⁶ A diferenciação em “maiores” e “menores” diria respeito à extensão dos livros escritos por cada um deles.

O tema da iconografia e da disposição dramática das esculturas de Aleijadinho é abordado pelo “Museu de Congonhas” em um vídeo produzido pelo Setor Educativo para o canal institucional da prefeitura, gravado com um guia turístico da cidade, Warley Robert Pereira. O entrevistado – que também já integrou uma das mesas do simpósio realizado pela instituição – faz uma “tradução” dos estudos históricos para o universo do turismo, além de contrapor a esse conhecimento as interpretações populares sobre as características formais da obra de Aleijadinho:

A obra dos profetas não foram feitas para serem vistas entre elas não (*sic*). E sim feitas para ser vistas numa distância, para que quando olharem, olharem o movimento de cada uma delas. Não é por acaso que o Abdias está com o braço direito levantado, o Habacuc com o braço esquerdo, Daniel e Oséias acima, na parte superior do adro, um de frente para o outro. E sim porque esse movimento é um movimento típico do barroco, que é chamado de balé barroco. E é por esse motivo que você percebe essa deformação dos profetas. Que inclusive muitas pessoas quando veem essa curiosidade de ter um braço maior que o outro, o corpo maior que a perna, pensam que isso aí é porque o Aleijadinho chega aqui deformado, e que ele vai deformar a obra. Mas na verdade não tem nada a ver. E sim porque como a obra foi feita para ser vista de longe, se ele fizesse uma obra perfeita, nós veríamos uma obra deformada. Então ele vai fazer o que? Ele vai deformá-la para que de longe ela fique perfeita. Isso são chamadas de iluses do barroco ou a famosa ilusão de ótica³⁷.

Warley também menciona nesse depoimento a questão da representação iconográfica e uso de modelos na criação dos profetas. O tema foi abordado por viajantes e historiadores e sintetizados por Myriam Oliveira: Richard Burton chamou a atenção para os trajes, que Robert Smith, anos mais tarde, identificou na arte religiosa portuguesa entre 1500-1800. Esta, por sua vez, teria se inspirado em pinturas flamengas medievais, segundo Smith. Do Norte da Europa, segundo Oliveira, teria vindo a representação oriental de profetas e patriarcas bíblicos, “com vestimentas exóticas e complicadas, incluindo longos casacos e mantos ornados de faixas bordadas, complementados por barretes em forma de turbantes” (OLIVEIRA, 2016, p.71). Novamente aparecem os temas das gravuras, forma pela qual Aleijadinho teria tido acesso a tais representações iconográficas em circulação. Dentre essas gravuras, Germain Bazin teria destacado uma série editada em Florença no século XV, que teria analogias com as esculturas de Congonhas, como a “forma idêntica dos barretes

³⁷ Warley Pereira em vídeo “*Cidade dos Profetas | Aleijadinho e seus profetas*”, exibido no Canal Congonhas, canal institucional da Prefeitura Municipal de Congonhas na plataforma YouTube. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=l_qMligx0uM

arrematados por borlas à repetição de detalhes iconográficos, como a baleia do profeta Jonas ou a coroa de louros de Daniel” (OLIVEIRA, 2016, p. 72). Warley traduz esse processo de recepção criativa dos modelos por Aleijadinho ao referir-se ao leão que acompanha o profeta Daniel:

Eu queria mostrar para vocês uma curiosidade legal no profeta Daniel que é a obra que mais me marcou porque, primeiro, ele identifica na história bíblica que o profeta Daniel, ele foi jogado à cova dos leões. E naquela época, não existia leões no Brasil, e não existia fotografias também. Então qual que era a ideia de um leão para Aleijadinho? Em pequenas gravuras que chegavam muito raramente em suas mãos e numa dessas gravuras, provavelmente chegou com essa ideia de um leão: o rosto de um macaco e as orelhas de um ser humano. Então dá para entender que a imaginação do artista para um leão seria com essas características. E por que um leão aos pés do Daniel? Foi o que eu comentei agora. Como a história do profeta é que ele foi jogado na cova dos leões, ele vai identificar um leão aos pés porque as pessoas daquela época, podíamos contar nos dedos quem sabia ler e escrever. Grande parte da população era analfabeta. As missas eram feitas em latim. Então a ideia para aquelas pessoas era interpretar a palavra de Deus através da arte. Por isso que aqui nas cidades históricas os turistas irão ver muito pinturas, esculturas, porque era a língua da igreja para os fiéis daquela época.

A abordagem de Warley ajuda a compreender a função desse enorme empreendimento na ornamentação da Basílica, na qual o discurso religioso é transmitido por meio da materialidade monumental encontrada nas pinturas, esculturas e arquitetura barrocas. O drama religioso encenado em pedra e madeira conecta o fiel, ao mesmo tempo, com a humanidade das personagens e seu destino sagrado. Juntando a isso os modos populares de relacionamento com os santos e de expressão da fé, os devotos que desde então começam a frequentar Congonhas em peregrinação mantêm com aquelas estátuas uma proximidade estranha aos dogmas religiosos, mas eficaz do ponto de vista da manutenção da devoção. O relato das intervenções na face de madeira do apóstolo Judas, no Passo da Santa Ceia, é um exemplo de uma relação de intimidade³⁸ com a estatuária que também foi registrada por Sylvio Vasconcellos:

³⁸ Nas análises de Gilberto Freyre, a nossa relação de intimidade com o santo tem origem em Portugal, que, no seu processo civilizatório, transporta para o Brasil um tipo de “catolicismo adocicado” e de “cristianismo lírico”, festivo, repleto de reminiscências fálicas e animistas das religiões pagãs, e no caso brasileiro com uma intimidade idílica e sensual com os santos católicos, tratados como um membro da família. Esse catolicismo teria sido “o cimento de nossa unidade”, segundo o autor, evitando resistências e acomodando diferenças. “Um catolicismo ascético, ortodoxo, entravando a liberdade aos sentidos e aos instintos de geração teria impedido Portugal de abarcar meio mundo com as pernas. As sobrevivências pagãs no cristianismo português desempenharam assim papel importante na política imperialista. As sobrevivências pagãs e as tendências para a poligamia desenvolvidas ao contato quente e voluptuoso com os mouros. (FREYRE, 2006, p.330)

Com o mesmo fim de demonstrar a perícia deste escultor, conta-se que algumas mulheres, tendo ido a Matosinhos de Congonhas do Campo, na ocasião em que passavam por junto do Passo da Ceia, cumprimentavam as figuras que ali representam Cristo com os Apóstolos, o que, a ser devido somente ao bem-acabado da escultura, nos induziria a comparar as obras do nosso patricio com os cachos d'uvas de Zeuxis (famoso pintor da Antigüidade) que os pássaros feriam com o bico crendo serem frutos reais. (VASCONCELLOS, 1979, p.154)

Os casos de interação com as figuras bíblicas representadas também podem ser observadas nos profetas, que possuem muitas marcas de riscos realizados sobre a pedra sabão, material que é, ao mesmo tempo, bastante durável, como se pode constatar na própria persistência dessas esculturas há mais de dois séculos expostas ao ar livre, mas também bastante porosa, recebendo facilmente os nomes de tantas pessoas que, ao serem escritos, compartilham o mesmo suporte das profecias sagradas reproduzidas no filactérios das estátuas. Foram anos de convivência íntima dos devotos com esses personagens, cujas partes inferiores são facilmente alcançáveis pelas mãos dos visitantes. Proximidade registrada pelas lentes do fotógrafo Marcel Gautherot, como mencionado no Capítulo 2, cujas capturas realizadas durante o Jubileu de Congonhas demonstram, em contraste com os dias atuais, o acesso íntimo dos fiéis com a obra e um tipo de interação, marcada pelas posições dos corpos e seus gestos, que pode ser compreendida como parte da coreografia do balé descrito por Smith, agora com novos bailarinos em movimento – o povo.

Figuras 54, 55 e 56 - Devotos no adro do Santuário de Congonhas registrados por Gautherot em 1947.



Fonte: Instituto Moreira Sales.

Limpezas

Se desde a finalização do adro do Santuário, em 1805, até ao menos a década de 1950, conforme os registros fotográficos, essa relação de proximidade foi compreendida como parte do rito devocional ao Bom Jesus, o contato entre humanos e estátuas passa a ser percebido como risco à obra, agora considerada de arte. É o que fica evidente na narrativa da restauração do Santuário, como discutido no Capítulo 3, em que mencionamos a passagem em que Lourival Gomes Machado descreve “o lento mais seguro dano que a ignorância dos romeiros, em cada setembro e também um pouco no decorrer do ano, vai produzindo, a ponta de canivete, com a inscrição de nomes e datas nas estátuas de pedra-sabão” (MACHADO, 1960, p.46)

A intervenção narrada por Machado é, como ênfase, produto de uma política institucional informada por uma nova mirada sobre aqueles objetos e balizada por métodos e técnicas que se opõem ao universo da “ignorância” e das “opiniões”, como pode ser identificado no estudo encomendado pelo SPHAN, em 1941, sobre o estado da cantaria de igrejas de Congonhas, São João Del Rei, Tiradentes, Ouro Preto e Mariana. A pesquisa foi conduzida por Eros Orosco, a partir do Instituto Nacional de Tecnologia, e seria motivada pela constatação da existência, nos monumentos, de “desgastes e alterações que levam ao temor de sua destruição próxima por ação do tempo”, em uma narrativa que evidencia a construção típica de uma “retórica da perda” (GONÇALVES, 2002), servindo não somente para justificar intervenções oficiais como também para legitimar a própria criação do SPHAN, feita a apenas quatro anos antes da publicação do estudo, bem como da orientação do órgão.

O estudo *in loco* teria identificado diversas avarias nos monumentos, que são registradas em fotografias acompanhadas de textos bastante dramáticos sobre o estado das obras:

Foi sobretudo o abandono em que jazeram as obras em pedra sabão do tempo da colônia o maior responsável por sua mutilação *por mãos humanas*. Lá estão, para só citar exemplos de mais típico vandalismo os dedos decepados do profeta Jonas, a língua do mesmo profeta, que de dentro da boca, imaginamos, somente um requintado torturador medieval iria arrancar. Falta parte do pé a Oséias; quebrou-se o canto da cornija da coluna que sustenta Daniel; o painel seguro por Ezequiel foi destruído evidentemente a golpes, e sua mão direita, com o punho, deve ter sido de vítima de um “shakehands” brutal; Habacuc não tem mais a ponta do pé, e todo o antebraço direito; sobre o manto e a base da coluna de Jeremias há profundas inscrições em caracteres árabes, evidentemente não gravados por Aleijadinho. (OROSCO, 1941, pp.179-180, grifos do autor)

As deformações constatadas nas obras de Congonhas, imputadas à ignorância da população, modificariam a própria recepção da arte religiosa pelos visitantes:

As mutilações hoje visíveis em Congonhas, com as desproporções anatômicas e os defeitos de posição dos pés dos profetas [...] dão ao forasteiro sensações bizarras: Sente-se como se aquelas imagens fossem seres vivos que ali quedaram petrificados, vítimas de algum genio malfazejo, após torturas gaiatas. Nas fotografias 2, 5, 6 e 7 se podem apreciar os defeitos apontados, provas do quanto a ignorância popular prejudicou àquelas obras, entregues a quem não soube respeitar, se não fora pelo conteúdo pictórico, pelo significado religioso que possuem. (OROSCO, 1941, p. 180)

Figuras 57, 58, 59 e 60 – Fotografias citadas por Orosco no texto acima e publicadas no seu artigo





Fonte: Orosco (1941).

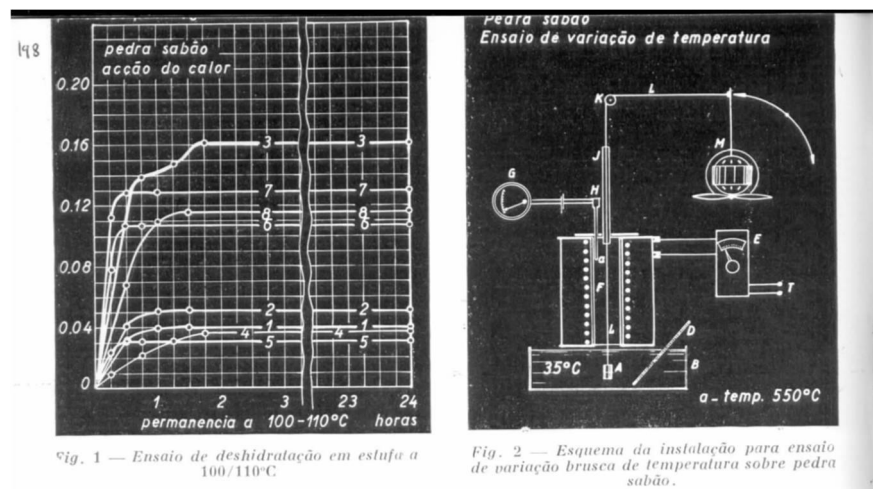
Além do estado das peças, o pesquisador também teria observado os usos cotidianos dos objetos, destacando: uma “renhida peleja de futebol, não alheia, certamente, aos estragos da fachada” da Igreja de São Francisco, em Ouro Preto (OROSCO, 1941, p. 187); e a limpeza inadequada das peças, ponto de debate e pesquisa que persiste nos dias atuais:

Outra causa que reputo responsável pelos desgastes é a repetição de “limpezas” mal conduzidas sobre algumas igrejas e monumentos. Tivemos ocasião de observar pessoalmente, há alguns anos, uma destas, verdadeira “razzia” a massete, picão e escova d’ aço, nas volutas, carrancas e florões que ornam a fachada da penitenciária de Ouro Preto. Fachadas, umbrais, molduras, colunas das portas e janelas do Santuário e do Seminário de Congonhas foram “lavados” a raspadeira e escova. (OROSCO, 1941, p.180)

Os testes laboratoriais, descritos e ilustrados minuciosamente no artigo, teriam reproduzido de modo acelerado as circunstâncias de processos naturais identificados localmente, como enriquecimento em ferro, aquecimento da pedra, variação brusca de temperatura, oxidação pelo ar e carbonatação, que poderiam “influir sobre a estabilidade da pedra sabão” (OROSCO, 1941, p.190). As qualidades observáveis nas amostras são classificadas quanto a procedência, cor natural, cor quando molhada, textura, fratura e aspecto ao tato, e são essas, entre outras características, que serão analisadas quanto as possíveis alterações provocadas pela simulação dos processos naturais no laboratório. Esses processos são criados com o uso de estufas, motores (para colocar as peças, pendentes por fios, em movimento), cuba (para imergir as amostras em água), válvulas (para retirar a presença de

determinados gases), instrumentos de estabilização de temperatura, entre outros. Os resultados dos procedimentos são apresentados em tabelas e gráficos, de forma a traduzir, nessas linguagens, os acontecimentos perceptíveis pela visão e pelo tato nos “corpos de prova”. Estes são constituídos de cilindros torneados, feitos a partir de amostras colhidas nas cidades escolhidas para o estudo, e são submetidos a situações que poderiam alterar as qualidades já enumeradas. É o caso do aquecimento, que causa fissuras e “grande alteração no coeficiente de dilatação pela desidratação”, o que poderia provocar um endurecimento das cantarias utilizadas nas igrejas coloniais e, por consequência, a separação das suas partes periféricas – em outras palavras, os ornamentos e estátuas poderiam se quebrar. Interessante ressaltar que o próprio autor do experimento apresenta o fato de que dificilmente as condições naturais “levariam a cantaria das igrejas a tão altas temperaturas” – de 300°C a 650°C, necessários para a desidratação da pedra. Mas o autor defende a possibilidade de “pensar em uma desidratação lentíssima a temperaturas mais baixas” (OROSCO, 1941, p.199).

Figuras 61 e 62: Gráfico sobre desidratação da pedra sabão na estufa e instrumento usado para provocar a mudança brusca de temperatura na pedra



Fonte: Orosco (1941).

Entretanto, segundo Orosco, “durante os 200 anos de vida das construções, podemos concluir, com toda segurança, que não serão os elementos naturais considerados os responsáveis pelas avarias” (OROSCO, 1941, p.202), sendo a maioria dos desgastes “inerentes à constituição da rocha”, e nesse sentido, o pesquisador afirma que “não há razão para temer pela vida dos monumentos coloniais em pedra sabão” (OROSCO, 1941, p.205). A conclusão do artigo realça uma visão sobre as circunstâncias das obras e sobre as medidas de

proteção que persistiram até a atualidade: os impactos da ação humana são sempre considerados os mais perigosos, mas também mais controláveis do que os naturais. As medidas sugeridas pelo autor, assim como as identificadas atualmente, estão relacionadas ao cuidado com a limpeza e controle do acesso às obras, evitando aglomerações em suas proximidades. O papel da mão humana no risco à existência das esculturas é destacado de maneira pungente – ainda que seja o único não investigado: “O maior inimigo da perfeição das esculturas é a ação mecânica, por choque, golpes, etc. A pedra sabão é material muito mole, fraturando com muita facilidade” (OROSCO, 1941, p.206).

As orientações de Orosco foram adotadas em Congonhas ao longo de muitas décadas e de modo progressivo, culminando na restrição do acesso direto e irrestrito às obras, na contratação de vigias, como já mencionado, e na limitação da proximidade dos visitantes diante das estátuas. O ponto da limpeza das peças em pedra sabão, porém, só recebeu um programa específico de conservação na década de 1990, período que

deu lugar a uma pesquisa, até então inédita, sobre a conservação de monumentos em pedra, cujos resultados tornaram-se decisivos para a orientação sobre as medidas de conservação dos Profetas. Trata-se do Projeto IDEAS (*Investigations into Devices Against Environmental Attack on Stones*), uma cooperação entre a UFMG, o Centro Tecnológico de Minas Gerais (CETEC), o IPHAN, o IEPHA e o governo da Alemanha. A pesquisa foi desenvolvida de 1991 a 1994 e, posteriormente, aplicada por diversas vezes, em 1997, 2000, 2005 e 2011 (MACHADO, 2017, 30)

A retomada de projetos de pesquisa sobre a conservação dos profetas veio, de certa forma, responder a questionamentos direcionados a própria existência do Museu e seu objetivo inicial de abrigar os originais, e com o sucesso da empreitada científica, gerou modelos aplicáveis a outras situações, como me conta Jurema Machado:

Porque quando começou a polêmica dos profetas, o IPHAN, com muita razão, falava assim: tá, então tira-se os profetas de pedra sabão da rua porque eles estão sofrendo danos, mas nós estamos cheios de pedra sabão nas portadas, nos chafarizes, aí pelo patrimônio de Minas. Você tem São Francisco de Assis, tem Carmo, tem chafariz do Aleijadinho... e vai tirar tudo? Vai guardar tudo? Não é por aí. Você tem que achar uma solução para conservar a pedra sabão e para ela conviver com o espaço público. É verdade em parte, porque não tem nada tão exposto, tão frágil, quanto aquelas esculturas, aquelas... vamos dizer, de corpo inteiro, com uma martelada, ou um raio, destrói aquilo ali. Mas nesse meio de caminho, o projeto serviu para retomar algumas pesquisas que o IPHAN tinha conduzido, IPHAN e IEPHA, na década de 90, de como conservar e limpar aquela pedra. Serviu para lá, para o Caraça, Ouro Preto e tudo mais.

Réplicas

Também como parte da política de proteção do SPHAN em relação ao colonial mineiro, ainda nos anos iniciais da instituição, iniciaram-se os primeiros trabalhos de produção de moldes e réplicas dos Profetas de Aleijadinho, no contexto de concepção de um “Museu de Moldagens” em gesso por Rodrigo Melo Franco de Andrade e Mário de Andrade.

Dentro deste contexto, o SPHAN contratou o moldador Eduardo Bejarano Tecles para iniciar a execução dos primeiros moldes dos profetas de Congonhas do Campo. No início da década de 1950, outro profissional também contribuiu na confecção dos moldes e cópias em gesso e em cimento de parte da obra de Aleijadinho: o professor de modelagem da Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, Aristocher Benjamim Meschessi.

Apesar do “Museu” nunca ter se concretizado, mais de uma centena de moldagens foram realizadas entre os anos 1938 e o final da década de 1960 e distribuídas entre instituições de caráter acadêmico e museológico. (MASCARENHAS, 2014, p.217)

Segundo o estudo de Alexandre Mascarenhas, o objetivo da produção de moldagens e réplicas naquele momento era o de conferir a essas cópias “caráter museológico – didático, histórico, social, cronológico, técnico e artístico. Além disso, contribuiria também para o estudo, pesquisa e comparação formal, iconográfica e técnica da obra, sobretudo daquelas de Antônio Francisco Lisboa” (MASCARENHAS, 2014, p.179). Entre 1939 e 1969, cópias foram distribuídas para instituições de diversas cidades do Brasil e do exterior, como as moldagens doadas ao governo do Uruguai.

O processo de produção das réplicas era complexo e a iniciativa inédita no Brasil. O primeiro lote executado por Eduardo Bejarano Tecles foi realizado em gesso e distribuído entre o Museu da Inconfidência, de Ouro Preto, e o Museu Regional de São João Del Rei. O nome de Tecles consta, segundo Mascarenhas, nas fichas de catalogação e no inventário de materiais dessas instituições, mas, ressalta o autor, não há registros documentais, carimbos ou selos de identificação que comprove a feitura das moldagens por ele. As peças moldadas em momento posterior, pelo professor de modelagem da Escola de Arquitetura da UFMG, Aristocher Benjamim Meschessi, possuem tal selo de identificação, e seu processo foi mais detalhado no estudo de Mascarenhas:

Para a confecção dos moldes das estátuas situadas no adro do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas do Campo, foram montados andaimes e coberturas de lona para proteger o processo de execução dos moldes sobre os

profetas em relação à ação das intempéries. Estes moldes foram executados em taceiros de gesso e, as moldagens foram reproduzidas em gesso ou em cimento com pó de pedra ou com arenito. Utilizou-se, ainda, internamente, para reforçar a estrutura das peças, fibra de sisal, sarrafos de madeira e vergalhões de ferro (Peret, 1964). (MASCARENHAS, 2014, p. 186)

É interessante assinalar como as cópias vão ganhando, também, dimensões inerentes à própria obra de arte, como o debate sobre sua autoria e um valor de exposição: grande parte das cópias produzidas nesse período ocuparam salões para serem exibidas em importantes instituições museológicas. Os registros fotográficos e mesmo textuais da produção de cópias aproximam o trabalho de reprodução ao do artista original, como mostra o registro feito por Luciano Amédée Péret, colega de Meschessi na Escola de Arquitetura e autor do relato sobre a produção de moldagens naquela instituição, intitulado “*Aleijadinho na Escola de Arquitetura*”:

Aqueles que se dedicam à escultura sabem muito bem como é demorado e mesmo lento este trabalho. Trata-se de especialidade difícil de ser realizada. O escultor enfrenta diversas fases de trabalhos; criação, risco, desenho em escala, escolha do material, fabricação de instrumental, mão de obra auxiliar especializada, técnicas, escolha e preparo do local do trabalho, colocação e montagem de peças, acabamento etc... (Peret apud MASCARENHAS, 2014, p. 2)

As réplicas, portanto, se aproximam da obra de arte pela complexidade de seu processo de produção e sua autoria, sem mencionar os altos custos de sua produção. Também compartilham com aquelas a necessidade de armazenamento adequado, para que possam persistir no tempo e servir ao propósito da memória. Mas nesse aspecto, a desvalorização da cópia em relação ao original falou mais alto. Os moldes e réplicas dos profetas de Congonhas foram desmontados e dispersados, e exigiram um trabalho de busca e remontagem, como me contou Jurema Machado, quando conversávamos sobre a necessidade ou não de produção de novas réplicas para o “Museu de Congonhas”:

Aquela coisa sempre teve molde. Desde os anos 60. Nos anos 50 acho que começou a fazer. A UFMG, Belas Artes, a Escola de Arquitetura, fazia dentro lá da Escola de Arquitetura e quando, inclusive eu fui presidente do IEPHA lá atrás, então eu lembro que a gente achou os moldes dentro da Fazenda Boa Esperança, que era uma fazenda que o IEPHA tem ali em Belo Vale. Eles ficavam estocados lá, não estou dizendo que estava jogado no lixo, mas era quase como se fosse, porque eles estavam sem numeração, não achava mais as caixas. Então, no processo também de fazer o Museu, a gente organizou esses moldes, que eram feitos de gesso rígido. E como era um gesso rígido, ele era todo picadinho. Você imagina aquele profeta, que faz volta, que uma mão tá de baixo da outra, aquilo tem que ser todo picado em sessões muito pequenas. Então montar o quebra cabeça era quase impossível. Então

a gente tentou melhorar o quebra cabeça, contratei um trabalho para isso, para achar as partes, montar as caixas, separar as caixas.

Sérgio Rodrigo Reis, primeiro gestor do “Museu de Congonhas”, compreende a dispersão dos moldes e réplicas e seu acondicionamento precário como signo do “descaso público em relação aos processos de preservação e ainda aos altos investimentos empreendidos nas ações de restauração” (REIS, 2020, p. 69). O acondicionamento desse “amontado desorganizado de peças em estado precário de conservação” foi colocado na reserva técnica do “Museu de Congonhas”, como exemplo educativo do que não deve ser feito, segundo Sérgio.

Do aprimoramento da confecção das cópias e dos diagnósticos de deterioração dos originais, porém, permaneceu até os dias de hoje a possibilidade de realização de peças que fossem bastante próximas aos originais e que seriam úteis para garantir uma espécie de congelamento da obra em seu estado atual – o que, entretanto, poderia ter finalidades diversas e, dependendo da escolha, polêmicas, pois poderiam servir tanto como objeto de estudo e investigação sobre os processos de conservação e restauração, como para substituir os originais do adro por essas cópias “bem-feitas”.

Na época da segunda fase das reproduções, portanto, começam a aparecer na imprensa as possibilidades de retirada dos profetas originais do adro, como mostra a cronologia das referências jornalísticas reunidas por Mascarenhas. Em 1955, foi divulgada no jornal “*O Estado de Minas*” a possibilidade de transferência dos profetas para o “Museu da Pampulha”, a ser criado. Em 1958 e 1959, o mesmo jornal defendia a transferência para um museu estadual e a substituição dos originais por “reproduções bem-feitas”. Em 1961, a “*Revista Manchete*” denunciava a mutilação das peças e sugeria, também, o recolhimento dos originais aos museus. Em 1962, o jornal “*O Globo*” “denuncia ‘a ação criminosa de visitantes (não turistas estrangeiros) que estão destruindo as obras do Aleijadinho, na cidade de Congonhas do Campo’” (MASCARENHAS, 2014, pp.180-181). Em 1968 e 1969, deputados mineiros teriam sugerido transferir os originais para a Câmara dos Deputados em Brasília.

Se, de um lado, a imprensa vocalizava a opinião dos defensores da salvaguarda dos originais por instituições museais, por outro, a população da cidade manifestava seu repúdio à retirada das peças, como registram as manifestações organizadas contra o empréstimo de obras para exposições. A primeira tentativa aconteceu em 1978, e previa o envio de esculturas dos Passos de Congonhas para uma exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Sérgio relata em sua dissertação, com detalhes, a resistência organizada em Congonhas “em defesa de seu patrimônio”, episódio que ganhou repercussão nacional:

Um fato inusitado ocorrido às 8h30, do dia 19 de abril de 1978, ilustra bem a situação. Tudo ocorreu de forma bem estranha para os Congonhenses. Um caminhão de mudanças parou em frente ao quinto Passo da Paixão, transportando várias peças artísticas e históricas de outras cidades, acompanhado de um veículo da Polícia Militar, com diversos policiais fortemente armados. Em seguida, abriram a capela e rapidamente começaram o trabalho de embalagem de quatro imagens com cobertores e as colocaram dentro do caminhão.

Quando populares viram a movimentação, desconfiaram e comunicaram às autoridades. A informação de que as imagens estavam prestes a deixar Congonhas chegou rapidamente à Prefeitura. Quando as autoridades chegaram ao Santuário foi-lhes informado de que havia um documento autorizando retirada das imagens “por empréstimo” para serem expostas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), numa mostra cujo um dos eixos destacaria Aleijadinho. Instaurou-se um tumulto.

Além de uma ação judicial que começou a ser redigida para impedir que as imagens saíssem da cidade, pipocaram foguetes alertando os cidadãos da situação. Cânticos do Bom Jesus, gritos enérgicos de protesto, vereadores, mulheres, jovens, crianças, líderes comunitários, religiosos e estudantis passaram a exigir, no local, que nada saísse dali. A Praça da Basílica ficou tomada pelo povo e as saídas de veículos bloqueadas. Finalmente, às 11h30, como relatam reportagens da época, decidiu-se que era um novo “dia do fico”. Policiais, guardas, embaladores, escolta finalmente entenderam que nada sairia dali. (REIS, 2020, p.75)

Nas palavras de Andre Candreva, historiador da cidade, “foi uma *resistência profética*, pois na semana seguinte o MAM seria consumido pelo incêndio que praticamente o destruiu” (CANDREVA, 2018, grifos nossos). Segundo Andre, episódio semelhante acontece em 1983, quando novamente a resistência organizada por representantes do governo municipal e da sociedade civil impediram o envio de esculturas dos Passos de Congonhas para compor a exposição “De Aleijadinho a Niemayer”, na sede da ONU, em Nova Iorque.

Para Sérgio, essas tentativas de “retirada forçada” das obras de Aleijadinho para fora da cidade teriam suscitado “manifestações de pertencimento na população e no poder público”, que, diante do “menor risco”, passou a realizar a denúncia da ação às autoridades e na imprensa. Esse processo de ameaça-pertencimento-resistência se repetiu na história da cidade em diversas situações, e ressurgiu em minhas pesquisas de campo na fala de entrevistados e na literatura para explicar o difícil de processo de constituição de um Museu que apareceria, mais uma vez, como uma instituição externa (por ser iniciativa inicial do governo federal) que decide, à revelia da população local, pela retirada do acesso popular aos profetas originais. É o que mostra a conversa com uma das técnicas contratadas da instituição, Ruth, que problematiza a musealização dos profetas originais:

A partir do momento que isso saiu dali e virou acervo, aí é outra coisa, vai virar outra coisa. E ele é patrimônio da humanidade né. Se o museu lá da China quiser expor ele lá, vai levar. Os profetas não vão ficar aqui não. Aí eu vou encarnar os moradores da década de 1980 que não deixou o Museu do Rio pegar: não vão roubar nossas peças aqui não (risos). E detalhe, se tivesse levado não ia ter mais né. Você sabe que o museu pegou fogo. A gente ia ficar sem. Esses profetas estão mais seguros ali fora do que em qualquer lugar.

Ruth questiona de diferentes maneiras as vantagens da guarda dos profetas originais pelo Museu. O primeiro dos argumentos utilizados por ela vem problematizar o debate sobre a qualidade do ar, objeto das pesquisas sobre as condições da pedra sabão desde o artigo seminal de Orosco:

Eu fico pensando, qual o sentido [de transferir os originais para dentro do museu]? o ar que está degradando os profetas, essa poluição, o mesmo ar que está lá fora é o ar que está aqui dentro. É o mesmo oxigênio, é a mesma poluição. Faria sentido se fosse isolar eles. Mas aí, a partir do momento que você criar um microclima, como é que essa pedra vai comportar aí dentro? Não vai ser pior do que ficar aí fora? Porque aí é outras bactérias... é tudo. Você mudou tudo. Como que a pedra vai comportar? [...]

Agora tem essa questão da poluição, que está pegando, mas se você pegar um histórico deles até a década de 1970, 1980, e pegar de 1980 até agora, eles sofreram em 30 anos uma degradação que eles não sofreram em 100. Então é o ar. Não era melhor, ao invés de tirar o trem dali, tratar o ar? Se o problema está no ar? Não é melhor resolver a poluição, do que ficar pensando em mil coisas sobre tirar.

Nesse ponto, outra funcionária do corpo técnico da instituição, Rebeca, aponta que essa alternativa esbarra no fato de que a maior causadora da poluição do ar é a atividade mineratória – que é também a principal financiadora do próprio Museu, direta e indiretamente. Outro argumento levantado por Ruth, questionando a legitimidade da guarda dos profetas pelo museu, relaciona-se ao sentido de “conjunto” que perpassaria tudo o que está relacionado ao Santuário. Este, enquanto um ex-voto, compartilha com as partes que o formam as características do todo. Os profetas, portanto, só teriam seu sentido verdadeiro se mantidos do lado de fora, acessível a todos, permitindo, assim, a permanência do que mais importaria na sua presença: a devoção.

Como é que você dá conta de que os profetas, para além de uma arte, é um patrimônio religioso? É um conjunto, ele faz sentido dentro do conjunto que ele foi criado para estar ali. [...]

Aí a partir de que momento também que, você tirou ele dali, ele perdeu essa função dele? Quando você tira essa peça desse contexto que ela está, da rua, de ser público, e coloca num museu, você já está selecionando quem vai entrar ali. Aí, quem vai ter acesso aquela obra? Ela já ganha status de arte. Aí toda essa questão

dessa perda da aura, da função de culto. Porque o Santuário é um ex-voto. Tudo o que tá ali é um ex-voto. Então ele faz sentido lá fora. Aqui dentro é outra coisa. Aí você vai pensar só na pedra, ou você vai pensar no imaterial também? O que que é mais importante? Conservar a pedra ou conservar a cultura?

Fica evidente aqui que o argumento de Ruth, partilhado entre outros membros da comunidade, seja esta técnica ou não, está ancorado na noção tradicional sobre o uso e função da obra de arte, explicitado na exposição de Walter Benjamin sobre o valor de culto daquela:

O culto foi a expressão original da integração da obra de arte no seu contexto tradicional. Como sabemos, obras de arte mais antigas surgiram ao serviço de um ritual, primeiro mágico e depois religioso. É, pois, de importância decisiva que a forma de existência desta aura, na obra de arte nunca se desligue completamente da sua função ritual. Por outras palavras: o valor singular da obra de arte “autêntica” tem o seu fundamento no ritual em que adquiriu o seu valor de uso original e primeiro. (BENJAMIN, 1980, p.16)

A ideia de uma “perda da aura” ligada à transferência dos originais para o Museu está associada a essa noção, de que o valor autêntico dos profetas somente estará garantido com a manutenção das peças em seu contexto original. Este seria duplamente profanado com a colocação da peça no museu: pela retirada espacial da peça que é parte de um conjunto cuja razão de ser é a materialização do voto, ou seja, enquanto ex-voto; e pela colocação desta em um espaço cujo valor é outro: artístico.

Por fim, Ruth e Rebeca chegam à conclusão de que essa necessidade de guardar os profetas a todo custo, ou seja, manter a sobrevivência da estátua de pedra às custas do seu sentido e do seu uso, está relacionada à negação do *destino natural das coisas*:

Rebeca: Aí entra também que o ser humano não sabe que as coisas são perenes, que vão acabar. E o jeito é aceitar. E que as coisas se modificam. O profeta vai perder o nariz, vai ficar cheio de buracos.

Ruth: Vai virar ruína.

Rebeca: E daqui uns anos talvez consigam restaurar. Se chegar num ponto...

Ruth: Tem todas essas coisas. E tem a diferença entre a ruína e o escombros. A ruína, ela conta uma história. Ela tem aqueles fragmentos, o escombros, ele não é nada. Foi devastada, é quando a coisa acaba de vez. O coliseu é uma ruína. Quando você demole, você devasta, você acaba com a memória, fica escombros, aí já não conta nada. É só destruição. Hoje em dia tem uma questão de memória sensível, que estão pegando locais que aconteceram tragédias e estão transformando em memorial. Igual Bento Rodrigues, é um escombros. Aquilo foi devastado, destruído completamente. Aí está virando um memorial, de escombros, contando uma história de tragédia. A ruína não, uma coisa que ela foi deixada ali, teve um abandono...

Nesse discurso, funciona um outro tipo de narrativa sobre a perda. Ele vem responder ao discurso autorizado das instituições do patrimônio, que defendem intervenções e remoções com o intuito de garantir a existência das obras em si. O que Ruth e Rebeca apontam é que a necessidade de preservação da devoção, do uso e contexto original das peças, é anterior à necessidade de preservação das coisas em si, fadadas, fatalmente, ao desaparecimento.

Pedras e Pixels: cópias no Museu

A história que mais se espalhou desde os primeiros passos para a possível criação de um museu, ou, antes, de um “memorial”, era a de que as estátuas de Aleijadinho seriam retiradas do Santuário e guardadas em uma local seguro, capaz de fazê-las durar. No cotidiano das visitas ao Museu, faz-se presente a controvérsia sobre a retirada das estátuas do espaço aberto, no qual estariam sujeitas a todo tipo de intempérie. Na afirmação de alguns membros do Setor Educativo e da equipe gestora, e mesmo entre alguns visitantes, circula a posição de que o Museu seria necessário como possível lugar de guarda das peças originais, para que as futuras gerações tenham a chance de acessá-las. De usufruir da sua “aura”. As ameaças à existência das estátuas em sua integridade variam. Em parte, estão situadas na ordem do imponderável, relacionados a catástrofes climáticas. Jurema e Sérgio mencionam a possibilidade de um raio atingir uma estátua; Sérgio destacou os tremores de terra que recentemente foram identificados no município³⁹; Luiz Sardá chegou a dizer da possível inundação das obras, rindo depois de sua própria argumentação, pois o Santuário se localiza no alto de um morro. Ainda no campo dos fenômenos naturais, mas que se manifestam ao longo dos anos, estariam os motivos de deterioração causados pela atmosfera local, marcada pela poeira da mineração, e também a própria infecção por líquens, comuns nas pedras. Mas também estão relacionadas a ação humana, como o turista abraçado à estátua denunciado na imprensa pelo então jornalista Sérgio, ou “*um cara, um doido que dá um tiro*” em uma delas, ou, imagina Jurema, “*um maluco vai lá e dá uma paulada, [...] coisa que o valha, e o nosso*

³⁹ Dois tremores foram noticiados pela imprensa, um em 2019 e outro em 2021, como terremotos de baixa intensidade. Nas duas situações, houve grande preocupação da população e vistoria das barragens de rejeito de minérios que circundam a cidade. Apesar desses dois registros mais significativos, mais de 40 tremores teriam sido registrados na região de Congonhas somente em 2019, segundo o Observatório Sismológico da Universidade Brasília, segundo a notícia “Mais de 40 tremores foram registrados na Região de Congonhas este ano, diz UnB”. Disponível em <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2019/11/26/mais-de-40-tremores-foram-registrados-na-regiao-de-congonhas-este-ano-diz-unb.ghtml>

objeto desaparece”. Assim como, no início das pesquisas de conservação, Orosco alertava para os perigos da “ação mecânica, por choque, golpes” e das “aglomerações infantis (mesmo juvenis)”, pois, segundo ele, “uma pedrada, uma bolada sobre um florão, ou detalhe ornamental em pedra sabão são mais danosos para a integridade do monumento do que os 200 anos de sua exposição ao tempo” (OROSCO, 1941 p. 206)

Foi a dissertação de Sérgio que me deu as primeiras pistas para o início dessa relação entre a “retórica da perda” e a criação do Museu. Sérgio, que antes de atuar como gestor cultural era jornalista especializado na editoria de Cultura, foi um dos que repórteres da imprensa mineira que chamou a atenção para o que considerava o descaso vivido pelo patrimônio material da cidade histórica de Congonhas. Segundo Sérgio, é a partir das primeiras denúncias da imprensa que as autoridades municipais e nacionais são convocadas a se posicionar sobre a possibilidade de destruição e perda dos bens tombados na cidade.

Seguindo a cronologia dos fatos, em 2003, o então prefeito de Congonhas, Gualter Monteiro (PL), publicou um anúncio de jornal, um tipo de recado ao então Ministro da Cultura, Gilberto Gil, e ao Secretário de Estado de Cultura de Minas Gerais da época, Luiz Roberto Nascimento, no qual o prefeito alertava para “o risco de completa degradação” dos 12 profetas de Aleijadinho, supostamente causado pela exposição às chuvas, que provocariam “reações químicas prejudiciais às obras”. No tal anúncio, o prefeito defendia a transferência das peças para um futuro museu e a substituição dos originais por réplicas. O alerta do prefeito ganhou projeção nacional. Sérgio Rodrigo narra o episódio da seguinte forma:

População local, políticos, técnicos e especialistas do patrimônio, IPHAN, UNESCO, universidades, além de uma infinidade de oportunistas, apareceram para emitir opinião na imprensa. Uns contra, outros mais ponderados e uma ala a favor das medidas anunciadas, não faltaram argumentos para a retirada dos profetas, para a constituição das réplicas e ainda para a construção de um museu. O espaço deveria apresentar todas as condições para abrigar as estátuas contra a ação de vândalos e em condições ideais para protegê-las da chuva ácida – à época anunciada pelo então prefeito como possível causadora dos danos à pedra. (REIS, 2020, p.79)

A causa da degradação das estátuas, a solução apresentada e os próprios motivos pelos quais o prefeito teria iniciado esta campanha pela remoção dos profetas foram questionados pelo professor e restaurador Antônio Fernando Santos, conhecido como Toninho, responsável pela conservação das estátuas, que desmentiu o prefeito em matéria publicada na época da polêmica:

O restaurador do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e integrante do projeto Ideias, que realiza trabalho de conservação das obras, Antônio Fernando Santos, diz que não é verdade. “As chuvas não alteram em nada a estrutura das pedras. As chuvas ajudam a limpar os microrganismos.” Ele acusa Monteiro de fazer “autopromoção” e de pressionar, por interesse, pela construção do museu. O prefeito se defende dizendo que a ideia do museu é do próprio Ministério da Cultura. “A ideia do museu é deles e nós só acolhemos.” Ele promete ir a Brasília nos próximos dias e levar a Gil fotos que atestariam a degradação.⁴⁰

O episódio se deu, portanto, um pouco depois da visita de Francisco Weffort à Congonhas seguida do anúncio, também polêmico, de construção de um museu para abrigar as peças. A diferença, agora, é que a iniciativa tinha sido vocalizada por um político local, que fazia alianças no âmbito federal para consolidar sua proposta. O fato é que em dezembro de 2003, Gilberto Gil anuncia oficialmente “a criação do Museu Congonhas do Campo (MG), que reunirá o Centro de Referência do Barroco Mineiro e o núcleo de estudos da pedra”, segundo notícia publicada pela Empresa Brasil de Comunicações⁴¹.

Como foi relatado no capítulo 1, entre o anúncio da construção e a inauguração do Museu passaram-se 12 anos. E apesar das inúmeras dúvidas e questionamentos que pairavam sobre a produção de cópias dos profetas, dúvidas em certa medida compartilhadas até mesmo por Jurema Machado, esta afirma que as instituições de patrimônio indicavam a execução:

Então as coisas não podem ficar naquele grau de fragilidade que tem lá. Então na época eu conversei com o CECOR e com o IPHAN e eles sugeriram, sim, fazer os moldes. [...]

Tanto o CECOR quanto o IPHAN diziam: vocês têm que fazer a modelagem, tanto eletrônica, digital, como hoje todo mundo faz, mas também fazer uma réplica física, um molde físico, pode até não fundir a réplica, mas você tem que ter o molde. Você não pode correr o risco daquele troço desaparecer.

O que a expografia do “Museu de Congonhas” exhibe sobre o tema são esses dois processos indicados e consolidados nesse período, que buscariam responder às necessidades de preservação, mas, também, acalmar os ânimos e temores sobre a substituição das peças.

O primeiro recurso expográfico sobre o tema é a exibição de um vídeo que mostra as etapas do escaneamento digital realizado nas obras e conduzido por uma equipe da

⁴⁰ *Prefeito diz que profetas de Aleijadinho estão ameaçados*, publicado no jornal “O Estadão” no dia 04/03/2002. Disponível em <https://www.estadao.com.br/brasil/prefeito-diz-que-profetas-de-aleijadinho-estao-ameacados/#:~:text=O%20restaurador%20do%20Instituto%20do.nada%20a%20estrutura%20das%20pedras.>

⁴¹ *Gil anuncia a criação do Museu Congonhas do Campo, em Minas Gerais*, publicada no site da Agência Brasil em 16/12/2003. Disponível em [https://memoria.etc.com.br/agenciabrasil/noticia/2003-12-16/gil-anuncia-criacao-do-museu-congonhas-do-campo-em-minas-gerais.](https://memoria.etc.com.br/agenciabrasil/noticia/2003-12-16/gil-anuncia-criacao-do-museu-congonhas-do-campo-em-minas-gerais)

Universidade Federal do Paraná. O educador apresenta as imagens aos visitantes:

Aqui a gente tem o principal desafio que a gente tem em Congonhas que é o que fazer com os profetas. Os profetas eles estão lá desde 1805, então tem 218 anos que eles estão debaixo de sol, ação humana...Então a gente tem esse grande desafio que é preservar os profetas. Aqui estamos mostrando dois processos de preservação que foi um escaneamento 3D, que foi feito entre 2009 e 2011. Foi a primeira vez no Brasil que foi utilizada uma tecnologia que era de montagem de produção de carros, aqueles braços robóticos, para escanear os profetas, para fazer um trabalho de preservação no Brasil, nesse sentido, nesse material. Então fez o escaneamento dos 12 profetas e os arquivos estão salvos em HD.

O processo de escaneamento realizado de maneira inédita no Brasil para o caso dos Profetas teria sido inspirado em uma experiência realizada entre 1997 e 1999 pela Universidade de Stanford, chamada *The Digital Michelangelo Project*. O projeto, precursor na digitalização de grandes objetos tridimensionais segundo Jurema Machado (2017, p.37), teve como objeto central o Davi, de Michelangelo, escultura de 5, 17 metros de altura feita em mármore que foi removida de uma praça pública de Florença em 1873, com réplica instalada em seu lugar em 1910. A possibilidade oferecida pelo projeto de digitalização de “representar graficamente as esculturas com absoluta perfeição” teria inspirado o Centro de Conservação da Escola de Belas Artes da UFMG a propor, à UNESCO, medida análoga para o caso dos Profetas. Para a execução do escaneamento em Congonhas, foi contratada uma equipe de pesquisadores da Universidade Federal do Paraná que tinham vínculos acadêmicos com a experiência de Stanford. O trabalho teria sido realizado em três etapas:

a) a captura da geometria e da textura do objeto (escultura), por meio de aparelho *scanner* a laser de alta resolução; b) a reconstrução da geometria em laboratório de informática; e c) a geração de texturas de alta resolução obtidas a partir de um processo de integração de imagens, resultando na geração fidedigna do objeto em modelo 3D. (MACHADO, 2017, p. 38)

O escaneamento mapearia “fissuras e perdas de material de natureza diversa, além possibilitar a produção de réplicas ou a reposição de partes em caso de danos irreversíveis” (MACHADO, 2017, p.37). Além disso, teria a vantagem de ser realizado no próprio adro da Basílica, ou seja, sem a necessidade de remoção das esculturas para laboratórios ou museus, como é mais comumente realizado. Porém, a realização do processo no sítio original impôs adequações ao trabalho, como a captura noturna das imagens para melhor controle da luz e a compatibilização do cronograma do projeto com o calendário religioso e a rotina do Santuário.

Se o escaneamento de David é tido como exemplar para o caso de digitalização das estátuas de Congonhas, a confecção de réplicas e, em especial, a substituição dos originais por estas, é caso de debate. Ruth e Rebeca, que trabalham com áreas mais especializadas do “Museu de Congonhas”, de Museologia e Arquivo, consideram que a transferência de originais para o interior de instituições afeta o acesso democrático às obras, o que se tornaria ainda mais problemático em um contexto no qual a obra tem caráter religioso, como é o caso de Congonhas:

Ruth: Lá na Europa eles tiram muito escultura da rua e põe em museu...

Rebeca: E reconstroem muita coisa, eu acho meio triste.

Ruth: Na rua tem um monte de réplica, mas não é um contexto que as pessoas vêm aqui, sobe o morro ajoelhado e põe ex-voto...

Rebeca: O Davi de Michelangelo, tem uma cópia lá na Praça, e o original fica dentro do Museu que custa 30 euros para entrar. [...] O museu lá é muito difícil de conseguir visitar, porque é muito cheio, e é muito caro. Aqui é um contexto meio único, que as imagens têm esse peso.

Em nossa conversa, Jurema Machado relativizou a necessidade de produção de réplicas nesse momento, mas destacou a necessidade da confecção dos moldes, dos quais “a réplica é quase que uma decorrência, você pode fazer ou não. Então ter esses objetos é uma medida de segurança. O Davi de Michelangelo, todo mundo sofreu muito, hoje ninguém fala mais no assunto, porque ninguém pode imaginar aquele Davi no meio da rua lá em Florença”. No relato publicado sobre a implementação do Museu, a orientação da UNESCO para a produção de cópias físicas, para além do mapeamento digital, viria da “constatação de que a fragilidade das instituições, as mudanças de direção, administração e fontes de financiamento, não raro levam a vácuos de atualização de softwares e hardwares e à perda dos arquivos digitais” (MACHADO, 2017, p. 37). Assim, a opção pela confecção de moldes e cópias físicas foi adotada como mais uma garantia do “congelamento” das estátuas no tempo, como descreve Elias em sua apresentação das réplicas musealizadas:

Além disso [do escaneamento em 3D] fez dois moldes para fazer duas réplicas. Os moldes foram feitos em silicone, que eles colocam na estátua original, tira esse molde de silicone, depois coloca pó da pedra sabão, resina e fibra de vidro, que é o que vai preencher essas réplicas, que são essas duas aqui. É importante dizer que desde 1939 já tem as primeiras réplicas dos profetas. Essas aqui são diferentes de todas as outras que foram feitas desde 1939 para cá, porque elas são réplicas científicas. Normalmente as réplicas são para homenagear o artista, essas aqui não são para homenagear ele, elas são réplicas científicas com vistas à preservação. O

Joel e o Jonas, que são esses dois profetas, são congelados no tempo. Tem já 10 anos aliás. Então se a gente pega o Joel e o Jonas original e o da réplica, a gente consegue ter uma análise de mais ou menos dos últimos 10 anos de qual foi o nível de degradação da original, porque aqui está parado no tempo. Então, vocês vão ver que aqui tem todos os riscos, dos nomes pessoas... O Aleijadinho esculpiu todos eles com anatomia perfeita. Então ele vai estar sem os dedos, e não é porque Aleijadinho esculpiu ele sem os dedos, ele não quis homenagear ele mesmo. É que quebrou com a oxidação, pode ter sido ação humana...

O processo resumido na mediação de Elias é detalhado na publicação oficial da UNESCO:

Os moldes foram feitos em silicone, em várias camadas, reforçados internamente com uma trama de fibras sintéticas. Na face interna fica a geometria do objeto original e, na face externa, pinos de amarração e bordas para a fixação na contraforma rígida de resina de poliéster fundida com fibra de vidro. O conjunto é ligado por parafusos, porcas ou borboletas, que podem ser retirados quando necessário. Para a guarda, as formas foram preenchidas com uma camada de gesso, que pode ser removida com facilidade.

Cópias em gesso-pedra foram criadas para funcionar como cópias de segurança, visando à preservação das esculturas como objetos a serem estudados e consultados no caso de perda e degradação do original. Essas cópias guardam as informações de volume, forma e detalhes. O gesso é estruturado por fibras de sisal e tubos de alumínio.

Além das cópias em gesso-pedra, que são pesadas e de difícil manuseio, foram feitas cópias com uma mistura de resina, pó de pedra e fibra de vidro, destinadas a exposições temporárias, pela facilidade de transporte e pela semelhança do material com os originais. Apresentam características de cópia, mas com fidelidade na forma, no volume e em impressões existentes na superfície das esculturas originais. (CRISTELI; LUSTOSA, 2012). (MACHADO, 2017, p. 40)

O que se pode perceber é que as soluções técnicas para os desafios encontrados vão gerando novos desafios, em um “efeito cascata” (LATOURE, 2008; 2017). O desafio da conservação gerou a solução da digitalização, mas esta, dependente da atualização tecnológica, impôs a necessidade de produção de cópias físicas. Estas, por sua vez, apresentam outros desafios relacionados a materialidade desses objetos, que precisam ter algumas qualidades: certa maleabilidade que permita registrar detalhes com alguma precisão, garantindo um registro fidedigno do estado atual da escultura; leveza, para serem deslocadas com alguma facilidade de um espaço a outro; resistência, para sobreviverem à exposição e ao deslocamento. Também impõe desafios quanto ao armazenamento. Uma breve visita à reserva técnica do “Museu de Congonhas” dá a dimensão desse problema. Antigos moldes encontram-se espalhados em diversas partes pela reserva, enquanto réplicas altas e pesadas ocupam um grande espaço da sala. Produzem algo impensável para a produção desses objetos: a ruína da réplica.

A percepção dessa sequência como uma “cascata” se dá pela possibilidade de compreender cada um desses resultados obtidos como uma “imagem científica”, ou seja, “*um conjunto de instruções para alcançar outra mais além*” (LATOUR, 2008, p. 140, grifos do autor). Para que possamos dar o passo seguinte, e conceber/controlar o fenômeno como um todo, é preciso arranjar essas imagens em uma série. O controle e prova, em laboratório, da existência e agência de microrganismos (poeira e líquens) ou de elementos da natureza (calor, frio, luz) sobre a estrutura molecular das pedras levou à codificação das estátuas físicas em uma linguagem digital (segunda imagem). A limitação quanto a leitura e atualização dessa linguagem, atravessada pelas decisões da ordem da política, impuseram a fabricação das modelagens e cópias em materiais que precisaram ser testados, combinados, manipulados, criados, como gesso, fibra de vidro, silicone. Em todos esses passos, uma série de instrumentos e tecnologias foram ainda necessários para a construção, apreensão ou relacionamento com cada uma dessas imagens resultantes, na produção de uma realidade apreensível: lâminas, microscópios, lentes, lâmpadas para o teste na pedra; *scanner*, computador e discos rígidos externos para as cópias digitais. Uma diversidade de “não humanos mesclados à nossa vida coletiva graças à prática laboratorial” e que, como demonstra Latour, são dotados de “história, flexibilidade, cultura, sangue” (LATOUR, 2017, p.15). É o acordo moderno, do qual a ciência faz parte, que faz com que essas diferentes ordens de linguagens e objetos conversem e produzam, por meio de sua socialização nos laboratórios e museus, modos específicos de agência relativa às obras – originais ou cópias.

Figuras 63 e 64: Pedacos de moldes e réplicas na reserva técnica do “Museu de Congonhas”.



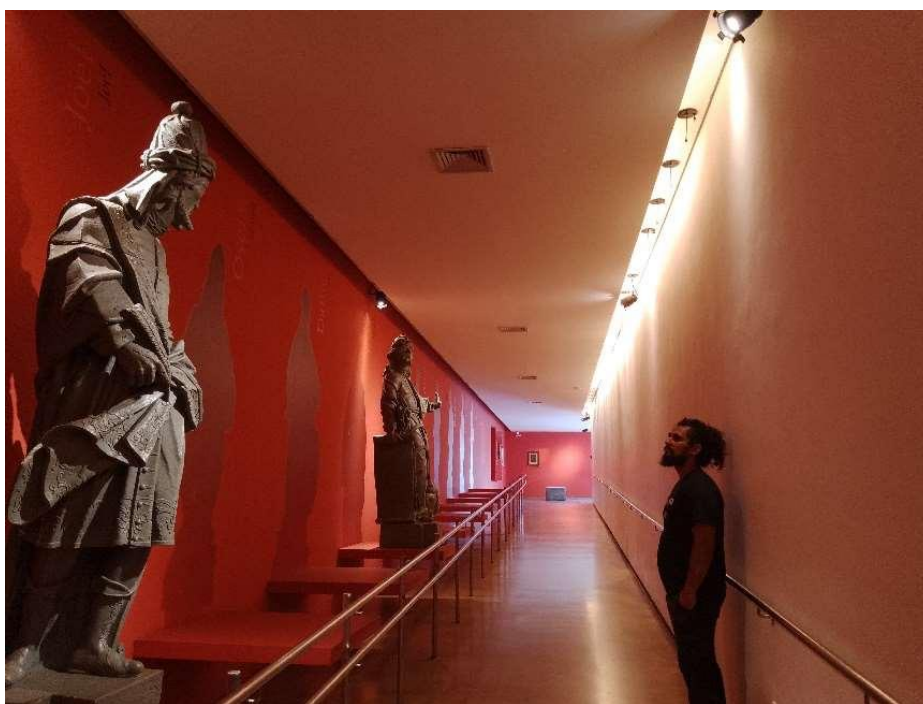
Fonte: Foto da autora (Congonhas,2024).

Na sala do Museu denominada “Galeria das Réplicas” estão expostas somente as duas cópias mais recentes. Cada uma delas teve um custo de R\$ 500 mil e não houve recursos financeiros para a confecção das demais⁴². Encontram-se expostas, como mencionado, as réplicas dos profetas Jonas (que é acompanhado da baleia) e Joel. A legenda que antecede sua exposição realça a importância da produção da cópia como instrumento de preservação das informações, mas realça a limitação de sua disposição naquele espaço, em relação ao sítio: “A exibição no Museu não observa o plano da disposição original do Conjunto, fator importante para a apreciação das obras” (PAINEL EXPOGRÁFICO). As peças estão expostas em um corredor inclinado de forma descendente, com fundo em vermelho e que comporta mais dez pedestais com as respectivas “sombras” dos Profetas, feitas por meio de uma plotagem que simula a projeção do corpo (ausente) das demais esculturas. As sombras realçam o espaço esvaziado ou em compasso de espera, o que pode dizer tanto de um “museu vivo”, onde as demais reproduções estariam em processo de fabricação; mas que também pode novamente operar em uma “retórica da perda”, materializando a inexistência das estátuas caso as medidas de proteção não avancem. Nessa expressão cunhada por José Reginaldo Gonçalves (1996), os

⁴² Segundo informações contidas na matéria *Museu em Congonhas tem como objetivo preservar obra de Aleijadinho* publicada em 16/12/2015 em <https://www.hojeemdia.com.br/museu-em-congonhas-tem-como-objetivo-preservar-obra-de-aleijadinho-1.348535>.

objetos são “retirados do contexto histórico, social, cultural e ecológico em que existem originalmente” e, respondendo ao “desafio de salvar esses objetos do desaparecimento”, são recodificados por meio de práticas institucionais de colecionamento e exposição (cf. GONÇALVES, 1996, pp. 22-23).

Figura 65: Educador do Museu diante da Galeria das Réplicas.



Fonte: Foto da autora (Congonhas, 2023).

As réplicas têm, como citado acima, “*características de cópia*”: um olhar atento percebe vincos e saliências nas extremidades; a superfície é mais lisa e brilhante do que a pedra original, porosa e fosca. Sobre esse ponto, Sérgio Rodrigo diz: “*O povo fica preso no material. Ele olha para aquelas duas resinas lá e fala: isso ficou ruim. Gente, mas não é isso. Tem o molde pronto e você pode fazer profeta se o de lá pifar. [...] Com esse arquivo digital, você pode fazer profeta do que você quiser: gelo, pedra sabão, resina...*”. E é notável que, no correr das visitas, a réplica e a animação produzida com dados do escaneamento digital recebem a atenção e, principalmente, o registro, compatíveis com as interações observadas com obras originais em um museu, por parte de um público que posa ao lado das reproduções “*científicas*” – o que implica, no caso da estátua digitalizada, em esperar pacientemente a formação da totalidade da imagem e sua estabilização na tela, já que trata-se de uma animação cíclica da fragmentação e da reunião das partes da escultura. A relação que se observa,

portanto, ao longo da expografia, e que culmina nessa seção do Museu, é a da musealização das técnicas e processos, que ao receberem centralidade no argumento, narrativa, recursos e materialidade em uma instituição que, historicamente, foi compreendida como legitimadora dos objetos e debates relevantes na sociedade, passam a ser também recepcionados como objetos altamente valorizados, passíveis de serem guardados na memória e transmitidos coletivamente. A grande quantidade de fotografias e vídeos produzidos no contexto de visitação do “Museu de Congonhas” atesta esse modo de interação.

Figuras 66 e 67: Visitantes posam diante das réplicas e do vídeo de digitalização dos Profetas



Fonte: Foto da autora (Congonhas, 2019).

O Futuro das Cópias

A indicação contida na legenda da “Galeria das Réplicas”, de que a disposição das estátuas no adro   relevante na interpretação da obra, motiva a continuidade ou adaptação de uma fase que já estava no início da concepção do “Museu de Congonhas” e que previa a construção de uma sala de guarda para as 12 estátuas, fossem estas as originais ou novas réplicas. Ainda que, como já mencionado, essa etapa n  seja considerada primordial para Jurema Machado – que aponta a necessidade de atenção urgente para outras questões mais problemáticas na gestão do Museu – ela compreende que faz parte do processo iniciado com a opção pela fabricação das reproduções, e que precisa também ser apreciado como uma alternativa futura para a guarda dos originais:

Uma vez tendo a possibilidade de fazer os moldes, ter a sala acaba sendo uma decorrência que eu acho interessante. Não sei se eu dedicaria tanto a isso. O projeto que foi concebido agora, [...], ele prevê uma exposição ou dos moldes ou dos profetas caso um dia eles saiam, porque vamos supor que um dia eles saíssem do espaço público. Davi saiu do espaço público e ganhou um espaço nobre dentro do museu. Ele não fica escondido no depósito, entendeu? Então, assim, essa solução ela parece distante, essa necessidade parece distante, mas ela vai acontecer. Aí você tem um equipamento ali do lado e não ter resposta? Parece meio irresponsável. Não tem sentido. Por exemplo, Museu de Orsay lá em Paris tem uma quantidade enorme de escultura e tem um outro museu em Paris também que tem muita escultura de espaço público. Ninguém guarda isso num depósito. Guarda num lugar que seja possível de ver, porque o objeto tá ali, ele interessa. Então, eu acho que ter a sala, eu acho que no médio prazo é interessante sim. Com tanta carência que tem lá hoje, eu não sei se era o mais urgente. Mas ter os moldes é sempre urgente e ter o espaço para colocar num eventual traslado acho que é útil também.

O projeto mencionado por Jurema Machado partiu, primeiramente, da aprovação na Lei Rouanet e captação via Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) de um projeto elaborado por Sérgio Rodrigo um pouco antes que ele deixasse a gestão do “Museu de Congonhas” para assumir a presidência da Fundação Clóvis Salgado, em Belo Horizonte. O projeto aprovado prevê o investimento de onze milhões, setecentos e cinquenta e dois mil reais destinados: à confecção dos moldes e das réplicas de 10 esculturas; à elaboração dos projetos executivos – arquitetônico, complementares e expográfico; e à construção do novo espaço expositivo para as 12 peças. O projeto também indica a necessidade de novo escaneamento digital das 12 estátuas, porque, segundo Sérgio

O escaneamento que foi feito dos 12, quando a gente recorreu ao escaneamento para fazer uma exposição dentro do Museu para alertar sobre a situação das barragens logo que teve o rompimento da barragem Mariana, a gente viu que esse escaneamento, aquela tecnologia, não contemplou tudo que a gente precisava, porque ela não conseguiu adentrar nas reentrâncias. Então há zonas de sombra naquele arquivo digital. Então vai precisar ser reescaneado. E esse projeto que a gente fez para o BNDES e foi aprovado, ele contempla o novo escaneamento dos 12 profetas. Hoje é um aparelho assim [mostra com as mãos um tamanho pequeno] não precisa mais daquele robô, não precisa mais daquilo. Que vai compatibilizar o escaneamento que foi feito com esse novo. A tecnologia, ela conversa, e aí consegue preencher todas as reentrâncias que o outro não conseguiu.

Enquanto a tecnologia *conversa*, ou seja, se atualiza e se compatibiliza, sendo possível trabalhar com dados em camadas temporais diversas, a fabricação das cópias físicas seguiria o modo tradicional de moldagem e escultura. Isso porque a tecnologia *conversa* “entre si”: dados produzidos digitalmente a partir de diferentes aparelhos. O que não se reflete em um diálogo entre entes diferentes – dos dados digitais para a materialidade física. Pelo menos não ainda. Segundo o Projeto aprovado por Sérgio, “existem ensaios sendo feitos em alguns países

de técnicas novas partindo do processo de escaneamento 3D e posterior utilização dos arquivos para esculpir materiais como a pedra. Porém, não localizamos no Brasil acessibilidade prática a esta aplicação” (REIS, 2020a, n.p.). Portanto, o novo projeto prevê o uso de nova tecnologia de escaneamento, “a tecnologia perfeita”, mas “a questão é o molde”, e esse será feito na “*moldagem tradicional*”, a qual, segundo Sérgio,

é o que a história da arte usa sempre, que você vai lá, molda fisicamente e, com esse molde, você também pode fazer profeta com vários tipos de materiais. Como Rodin faz aí, como todo mundo faz. Então, de posse desses moldes, você faz profeta do que você quiser. Não tô interessado se é de sabão, se é de gelo, de resina, do que quiser. Mas, teve um sinistro, você recorre àquilo ali para poder fazer. Por que que a gente fez isso? Por conta da polêmica. Então a gente não levantou a polêmica, se tira ou se não tira. Que isso é uma discussão posterior. O que que esse espaço daria conta é disso: atualizar a tecnologia, colocar os moldes todos prontos ali, fazer réplica dos profetas ali de algum material para que elas possam ficar expostas na mesma disposição que estão do lado de fora, [...] no Santuário. Porque no futuro, se definir tirar o original e trocar, você já tem um local para colocar.

O projeto expográfico dessa nova sala ficou a cargo novamente de Luís Sardá, que o elaborou com a consultoria de Jurema Machado e Célia Corsino. A mudança do modo de expor as estátuas – originais ou réplicas – modificará o roteiro expográfico como um todo, pois a nova Galeria abriria a expografia de longa duração. Só depois de passar por esse primeiro salão, que consiste na recriação do adro de forma simplificada e acessível (pois é formado por rampas no lugar das originais escadas do Santuário) é que a visita seguiria para a expografia que já se encontra no local (Santuário e seus eixos, Coleção de ex-votos, etc.). Os profetas, então posicionados da mesma forma que no original, em níveis separados por rampas com inclinações adequadas para a acessibilidade, seriam circundados por telas semitransparentes que irão receber projeções em um “cenário teatral, tecnológico, audiovisual”, como descreve Sardá. As projeções iniciais se referem às esculturas dos Passos da Paixão, e como realça Sardá, as famosas talhas de Aleijadinho aparecem rodeando os profetas de forma tridimensional. Também serão exibidas projeções com a história de cada profeta, suas alegorias e as referências iconográficas que Aleijadinho teria disponíveis a época, a partir das gravuras dos livros em circulação. A versatilidade tecnológica dos recursos de iluminação e sonorização transformam esse novo adro em um palco, que inclui um espaço para a plateia. A ideia é que apresentações artísticas – “*um show de qualquer coisa, [...] pode ser super tecnológico, ou mais contemporâneo, ou mais clássico, ou música mineira, ou o*

coral de Congonhas, enfim, pode ser o ‘Grupo Corpo’⁴³ que pode ir lá fazer um show, enfim, trazer a cultura mineira precisamente incorporada”, como explica Sardá – e até mesmo palestras possam ser realizadas ali, em interação direta com as obras.

⁴³ Grupo Corpo é uma companhia de dança criada em 1975, em Belo Horizonte (MG), de grande projeção nacional e internacional.

Figuras 68 e 69: Projeto da nova sala para abrigar os profetas.

Como explicou Sardá, o posicionamento das estátuas será igual ao do adro, mas com rampas de acesso para adaptar a visita às necessidades de acessibilidade.



Entre as estátuas de pedra representativas dos profetas, serão instaladas telas semitransparentes onde serão projetadas imagens. Na Figura 68, estão as projeções das “talhas”, ou seja, as estátuas de madeira que estão nos Passos da Paixão.



Na Figura 69, as projeções são as referências iconográficas que circularam na época da confecção dos profetas em Congonhas.

Na Figura 69, também ocupam a sala artistas executando as apresentações que supostamente serão realizadas no local, como dança e concertos musicais.

Fonte: Captura de tela feita pela autora durante conversa gravada com Luís Sardá (2023).

Sérgio aposta que esta nova fase do projeto para o Museu irá solucionar um problema expográfico, que é uma quebra existente entre o primeiro piso da exposição, que comporta a abordagem sobre o Santuário e a Coleção da Márcia Moura de Castro, e o segundo piso, onde está atualmente a Galeria das Réplicas e outros elementos expositivos. No novo projeto, segundo Sardá, o segundo piso, ou parte de baixo, será integralmente voltada para as exposições temporárias. Além disso, Sérgio afirma que essa etapa irá resolver a questão “seminal do museu”, que é “atender a expectativa do que fazer com os profetas, que solução vai dar para os profetas”. Para Sardá, a nova sala materializa a conexão temporal entre o passado, o presente e o futuro da produção artística mineira, que teria como origem as *talhas*, ou seja, as esculturas em madeira que estão nos Passos, e os profetas de Aleijadinho:

essa nova parte vai trazer também um aspecto muito legal que é precisamente uma parte muito mais.. a parte deste Museu é a parte mais interpretativa, aprendizado sobre o Santuário, aprendizado sobre a arte de Aleijadinho, dos profetas, as talhas, arquitetura, tudo isso uma forma muito explicativa, muito interpretativa. E na outra parte, vai ser uma parte mais da emoção, de uma forma de interpretar os profetas de uma forma mais atual, do passado para o presente, do presente para o futuro, entrelaçar muito com a cultura atual de Minas Gerais. Vai trazer uma forma muito legal de entender também o Santuário de diferentes formas. E vai ser um pouco a provocação, você vê que agora mesmo, temos só duas cópias dos profetas. E então isso vai trazer as 12 cópias, as réplicas dos profetas, e nessa sala vai estar distribuída exatamente essas cópias tal como estão lá no átrio. E vão ser um pouco como eles estarão presentes ali, fisicamente. Mas o resto da exposição será toda audiovisual. Vai ser uma grande tela de projeção, que vai se projetar nas paredes, no piso, enfim, vai ser uma coisa muito mais imersiva [...] Mas também com a participação da própria cultura mineira. Os profetas são como esta referência, que estão aí presente, mas que pode ter shows de dança, expressão corporal, em volta deles.

As novas cópias físicas concebidas para esse espaço extrapolam, assim, a função cumprida pelas duas primeiras réplicas, estabilizadas no “Museu de Congonhas” como objetos *científicos*, dotados de “*características de cópia*” e que tem como missão o *congelamento* das obras no tempo. Como diz Sardá, essas antigas cópias “não tem tanta precisão e a textura... tem que pintar elas, ou tem que fazer algo, porque tem uma textura muito crua”. Com essa função mais “*imersiva*” da nova exposição, que busca antes o efeito estético do que o interpretativo, as novas cópias teriam outras qualidades: “eu acho que tem ser ou de pedra ou... vai depender um pouco de como vai ser feito isso, tem que ser réplicas absolutas de pedra sabão, eu acho que isso seria o mais interessante. [...] Essas réplicas que estão nessa sala, de pedra sabão, tem que ser tão fiéis que ninguém saiba se são as réplicas ou se são os originais.”

Capítulo 6 – A Reconquista de Congonhas

Até o presente momento da expografia, o conjunto do Santuário foi abordado do ponto de vista da sua construção física (arquitetônica e ornamental), associada ao seu uso nos ritos devocionais. Na seção expográfica seguinte, denominada “*A Reconquista de Congonhas*”, a fabricação do Santuário ganha outro sentido: o da construção discursiva sobre seu valor. Não é por acaso que essa seção compartilha o mesmo título da publicação que narra a primeira grande restauração do conjunto, o livro publicado por Lourival Gomes Machado em 1960, e cuja narrativa está associada à orientação das políticas públicas vigentes, que chamam para si a tarefa de proteger um patrimônio, compreendido como artístico e nacional.

A sala da Reconquista tem o seguinte texto de abertura:

Sucessivas gerações de fiéis e de estudiosos vêm conferindo significado ao Conjunto do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, como lugar expressivo da transcendência da fé e da arte. Sua permanência no tempo é assegurada pelas práticas devocionais, pelo reconhecimento e estudos de intelectuais e pesquisadores, pelos instrumentos de proteção legal e pelas intervenções de conservação e restauração. São ações e processos que consagraram o Conjunto como Patrimônio Nacional e Mundial, atribuíram-lhe um sentido na contemporaneidade e o converteram em um dos ícones mais conhecidos do acervo cultural brasileiro. (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015)

As primeiras palavras da expografia parecem unificar as duas tendências de interpretação do patrimônio, se tivermos em conta as ênfases de cada gestão do IPHAN segundo a análise de José Reginaldo Gonçalves (2002): a do valor artístico de obras produzidas no período colonial, exemplares do barroco produzido no Brasil, sedimentado nos primeiros anos de existência da instituição sob a coordenação de Rodrigo Melo Franco de Andrade; e sua compreensão como “bem cultural” de uma comunidade, conceito que irá permear a gestão de Aloísio Magalhães. Pode-se pensar que, além da mudança conceitual conferida ao Santuário, muda-se também os protagonistas da gestão do cuidado – dos estudiosos para os devotos. O texto de abertura da sala da Reconquista contemporiza com as duas ordens de agentes que vem, ao longo dos anos, disputando a legitimidade e o protagonismo do cuidado do Santuário: religiosos e intelectuais. Com essas primeiras palavras, as quais, na prática, finalizam a expografia de longa duração do “Museu de Congonhas”, aparece uma síntese possível, ou uma trégua temporariamente equilibrada, entre as diferentes esferas de intervenção e agência relativas ao Santuário.

Ainda que os aspectos construtivos sejam tomados, nessa sala, sob outro ponto de vista, não mais físico, mas narrativo, o recurso expográfico que irá organizar esse outro

processo de fabricação é o mesmo utilizado para abordar as etapas de edificação da Basílica: a linha do tempo. A linha explícita, assim, uma abordagem evolutiva sobre a maneira de olhar para o Santuário, organizando as dimensões discursivas no tempo, partindo das “visões depreciativas de viajantes e escritores”, que durante o século XIX e início do século XX, “registraram impressões de despreço em relação ao Conjunto do Santuário, identificando as obras de Aleijadinho como malfeitas e de gosto duvidoso” (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015), até chegar à sua valorização *inquestionável*, iniciada pela descoberta modernista e perpetuada nas políticas de patrimonialização implementadas, desde então, a partir dessa rede constituída por agentes e intelectuais públicos.

Segundo uma das formuladoras da expografia, Leticia Julião, o objetivo de trazer essa mudança de concepção sobre o Santuário foi o de mostrar que, ainda que o caráter estético do local seja “excepcional”, “ele foi questionado durante uma época, ele é uma condição histórica”.

A sala é composta, basicamente, de uma grande plotagem na parede contendo a linha do tempo e textos selecionados, e de duas telas com exibição de vídeos de Myriam de Oliveira e de Toninho – recursos que ilustram o caminho de uma valorização historicizada.

Figura 70: Sala “A Reconquista de Congonhas”



Fonte: Site architizer.com

Durante o campo, foi possível perceber que o discurso academicamente estabelecido sobre a descoberta do barroco mineiro pelos modernistas – compreendida como uma grande virada interpretativa que teve como consequência o estabelecimento de uma política de proteção dos exemplares brasileiros do estilo – é afirmada na exposição e reproduzida na fala

dos agentes que atuam diretamente no Museu, em diferentes áreas – de pesquisa, de educação patrimonial, de museologia e de arquivo. Entretanto, o conteúdo dos trechos selecionados para a tratar da temática é problematizado por profissionais que atuam na instituição, como registrado na seguinte conversa:

Eu: Rebeca, porque a sala da reconquista é a que você mais gosta?

Rebeca: Ela traduz melhor a história de como isso aqui virou um patrimônio e eu gosto bastante dos modernistas, de como eles influenciaram essa defesa do barroco e do rococó. E eu acho uma sala legal, bem montada, até os vídeos da Myriam e do Toninho, acho uma sala bem legal, mesmo porque eu fico escutando ela o tempo inteiro... [risos] [...] Ao mesmo tempo que é uma sala legal, também acho ela bem problemática, por causa das escolhas dos trechos. Foi bem...

Ruth: você fala, meio tendencioso?

Rebeca: Uhum. Às vezes os trechos nem falam mal e eles fizeram um recorte muito pequeno...

Ruth: Como se a opinião da pessoa se resumisse só àquilo. Concordo.

Narrativas de viajantes

A primeira data marcada na linha do tempo da expografia é 1833, e traz as impressões do naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853), que esteve no Brasil entre os anos de 1816 e 1822, permanecendo em Minas entre 1816 e 1818. O “Museu de Congonhas” escolheu como trecho de destaque do viajante o seguinte: “Sem dúvidas, essas estátuas não são obras-primas, mas observa-se no modo pelo qual foram esculpidas alguma grandiosidade, prova de acentuado talento natural do artista [...]”. O trecho foi retirado do diário de Saint-Hilaire publicado na França em 1833 e no Brasil em 1941, sob o título “*Viagem pelo Distrito dos Diamantes e Litoral do Brasil*”. O trecho citado no Museu se refere às impressões de Saint-Hilaire sobre os profetas, e o artista mencionado, Aleijadinho, é descrito como um jovem nascido em Vila Rica (Ouro Preto) que teria perdido seus membros ao “tomar uma espécie de bebida, com intenção de dar mais vivacidade e elevação ao seu espírito” (SAINT-HILAIRE, 1941, p. 168). O jovem, desde então, teria passado a esculpir com as ferramentas presas nas extremidades do antebraço. Quanto às esculturas de cedro também feitas por Aleijadinho, Saint-Hilaire só teria visto as da Santa Ceia, na época única capela finalizada, com o conjunto de estatuária já em seu interior, e sobre elas ele diz: “Essas imagens são muito malfeitas; mas, como são obra de um homem da região, que nunca viajou e nunca teve

modelo com que se guiasse, elas devem ser julgadas com certa indulgência” (SAINT-HILAIRE, 1941, p. 169).

O viajante escolhido para abrir a linha do tempo não foi o primeiro a deixar registrado um comentário estrangeiro quanto ao Santuário, como atesta o diário do próprio Saint-Hilaire, que comenta observações de visitantes anteriores a ele na empreitada. Wilhelm Ludwig von Eschwege (1777-1855), geólogo, geógrafo, arquiteto e metalurgista alemão, que permaneceu no Brasil de 1810 a 1821, é citado por Saint-Hilaire em diversas partes do texto, em especial nos temas relacionados ao solo da região e aos empreendimentos pioneiros na extração do minério de ferro. Isso porque o “Barão de Eschwege”, como ficou conhecido, produziu em Congonhas muito mais do que as impressões sobre a natureza e a vila. Eschwege instalou ali, com apoio local, a primeira usina siderúrgica do país, em 1811. E foi ele o primeiro viajante a deixar comentários sobre a arte religiosa em Congonhas. Saint-Hilaire traz, em nota, uma observação de Eschwege quanto ao material utilizado na produção dos profetas: “O Sr. Eschwege acha que a pedra com que foram feitas essas estátuas seja a esteatita” (SAINT-HILAIRE, 1941, p. 167).

No Brasil, as notas de Eschwege sobre Congonhas foram publicadas na terceira edição da Revista do SPHAN⁴⁴, em tradução comentada de Afonso Arinos, intitulada: “*O Primeiro Depoimento Estrangeiro sobre o Aleijadinho*”. O texto seria uma resposta à “errônea convicção” de que o comentário de Saint-Hilaire seria “o único depoimento que os viajantes estrangeiros nos legaram sobre o maior vulto da arte colonial brasileira” (ARINOS, 1939, p.173). Contemporâneas a Saint-Hilaire ou posteriores a ele, teriam sido registradas as impressões de Luccock, Burton e Castelnau, sendo Eschwege, porém, o primeiro a deixar depoimento sobre Antônio Francisco Lisboa. Afonso Arinos identifica nas observações deixadas por Eschwege informações mais precisas sobre a biografia de Aleijadinho, contrapondo suas anotações, produzidas em um contexto em que provavelmente os dois personagens teriam se encontrado em Congonhas, aos comentários imprecisos e até equivocados sobre o escultor, “fábulas”, como ele classifica, que teriam sido deixadas por estrangeiros que vieram à cidade após a sua morte. Sobre o Santuário, Afonso Arinos destaca que Eschwege deixa o testemunho de um projeto ainda maior para a *Via Crucis*, que não foi realizado, e também da existência de “um longo edifício, destinado aos romeiros”

⁴⁴ Na mesma revista, também constam dois outros textos sobre o tema: um sobre a bibliografia existente sobre Aleijadinho e um sobre o adro do Santuário de Congonhas.

(ESCHWEGE apud ARINOS, 1939, p. 175), uma “casa dos milagres” com grande número de ex-votos e “muito mais digna” do que a que fora construída mais tarde. No aspecto valorativo das obras, que interessa aqui, afirma Eschwege:

O principal escultor, que aqui se salientou, é um homem aleijado, com as mãos paralíticas, ele se faz amarrar o cinzel e executa dessa maneira os mais artísticos trabalhos, somente as suas roupagens e figuras, são, por vezes, sem gosto e desproporcionadas; de resto, não se deve desconhecer os belos dotes do homem, que se formou por si mesmo, e que nunca viu nada. (ESCHWEGE apud ARINOS, 1939, p. 175)

A curiosidade acerca da figura de Aleijadinho também se fará presente nas observações do inglês John Luccock, que visitou o Santuário em 1818 – portanto, após a morte do escultor. O viajante destaca que os profetas são “obra de um artista que não tinha mãos, sendo o martelo e o cinzel fixados em seus pulsos por um ajudante e dessa maneira executados os mais delicados trabalhos”, o que seria crível pelo fato de a escultura ter sido executada em “pedra saponácea muito mole que abunda nas pedreiras das cercanias e parece endurecer com a exposição ao ar” (LUCCOCK apud OLIVEIRA, 2011, p.162). A atenção voltada para as estátuas no exterior da igreja está mais relacionada à essa curiosa produção ou ao paradoxo, como chama John Bury, de um “trabalho manual de um homem sem mãos”, do que ao apreço quanto a suas qualidades estéticas. “Não pelo exterior que essa igreja faz jus a tais pretensões, conquanto digna seja sua aparência”. (LUCCOCK apud OLIVEIRA, 2011, p.161).” Os elogios são reservados à “riqueza e decoração internas” da igreja, com “boas pinturas”, e um altar-mor “magnífico”. O Santuário faria de Congonhas “a Loretto deste país”, afirma Luccock, referindo-se à cidade italiana onde se situa um santuário, com uma basílica em estilo gótico ornamentada com estátuas e afrescos e que tem, ao final de sua nave, a Santa Casa, uma construção de pedra revestida por mármore, cuja decoração traz figuras de profetas e cenas da vida de Maria. O local de grande peregrinação tem como narrativa de origem a transladação milagrosa da casa original onde Maria teria vivido a maior parte da sua vida, em Nazaré, para a cidade italiana.

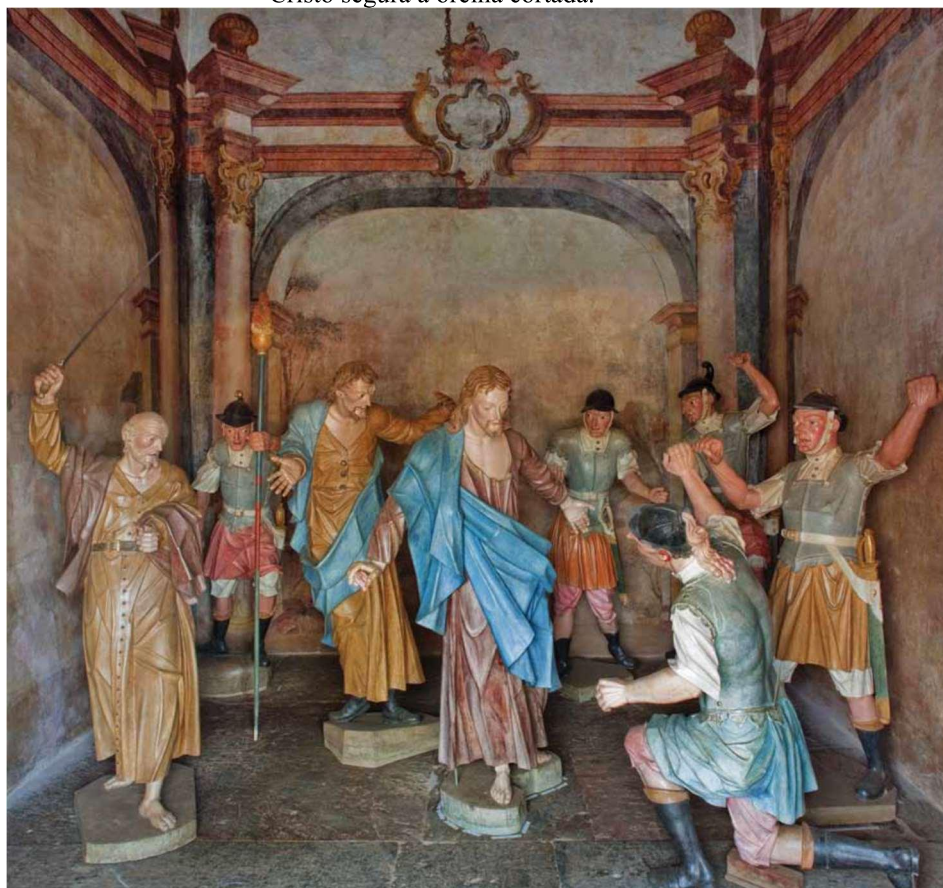
O comentário seguinte destacado pela expografia é de outro viajante inglês, Sir Richard Francis Burton (1821-1890), que visitou o Santuário do Bom Jesus de Matosinhos em 1867. Os comentários sobre Congonhas estão no seu diário de viagem “*Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*”, publicado na Inglaterra em 1869 e traduzido no Brasil em 1976. Burton realizou essa viagem ao Brasil, que se estendeu até o Paraguai, enquanto representante do serviço diplomático e do Ministério do Exterior da Inglaterra. A chegada à Congonhas se

dá num contexto de total esgotamento da extração do ouro na região: “Cortes e entalhes de argila branca, vermelha e amarela na parte superior do leito são os únicos vestígios das minas de ouro, outrora ricas” (BURTON, 2001, p.209). Ele encontra uma cidade empobrecida e esvaziada, mas de “sólidas e majestosas construções” que atestam um passado recente de riqueza e requinte, sustentados pela mineração e pela escravidão – de indígenas, inclusive, que teriam trabalhado na arquitetura eclesiástica. Novamente, “uma Loreto mineira” (BURTON, 2001, p. 213), que tem seus dias de glória no período de 11 a 14 de setembro. Burton registra então o Jubileu: “Cerca de 7.000 pessoas, então, hospedam-se nas casas que ficam vazias o resto do ano, e os donativos de muitas moedas de cobre e algumas notas elevam-se a cerca de £2.000 por ano, o que aqui equivale a £20.000”. (BURTON, 2001, p.213). Quando visitou o Santuário, estavam construídas quatro capelas dos Passos, assim descritas por ele – um orientalista:

Os oratórios são pequenas capelinhas baixas, de alvenaria, caiadas de branco com arremates nos quatro cantos e encimados por pequenas cúpulas de “meia laranja”. Não têm janelas, mas uma simples porta, fazendo lembrar o tipo mais humilde da *Kubbaah*, que protege e honra os remanescentes de Shaykh e Wali, na Arábia e Sindh. (BURTON, 2001, p. 214).

Comenta sobre as imagens contidas no interior das capelas, iniciando pelo Passo da Ceia: “Estátuas de madeira, em sua maior parte simples máscaras, sem entranhas nem espinha dorsal, vestidas como o turco tradicional do Mediterrâneo cristão, estão sentadas em torno de uma mesa, ricamente provida de bules de chá (ou mate), copos, bebidas e travessas” (BURTON, 2001, pp 214. É na sequência desse texto que se encontra o trecho reproduzido no capítulo 3 da presente tese, no qual Burton fala sobre o golpe dado por sua esposa no rosto de Judas, que está “sentado perto da porta, hediondo no aspecto e mostrando tão pouco cuidado em disfarçar sua vilania quanto Iago nos palcos ingleses” (BURTON, 2001, pp. 214-215). A visita seguinte é ao Passo do Horto, que “mostra o agitado e um tanto irlandês São Pedro cortando a orelha a um soldado, enquanto o Salvador se prepara para curar o ferimento”. (BURTON, 2001, p. 215).

Figura 71: Passo com grupo escultórico representando soldado romano com a orelha cortada por Pedro. Cristo segura a orelha cortada.



Fonte: Oliveira (2011).

É nesse Passo que Burton fala sobre os soldados romanos, e cujo comentário ganhou o destaque na expografia do “Museu de Congonhas”:

1869

“Certamente, jamais houve guerreiros romanos tão narigudos, a não ser que eles usassem suas probóscides como os elefantes usam trombas. Mas grotescos como são, e de todo desvaliosos como obra de arte, aquelas caricaturas de pau servem, não tenho dúvidas, para fixar firmemente sua intenção no espírito público e manter viva uma certa espécie de devoção”. Sir Richard Francis Burton (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015)

Da visita aos Passos, segue-se para a escadaria da Basílica, onde Burton fala dos profetas e Aleijadinho. Segundo John Bury (2006), estudioso que compõe, ao lado de Germain Bazin e Robert Smith, importante referência na moderna historiografia sobre a arte brasileira do período colonial, Burton teria sido o primeiro dos viajantes a mencionar a alcunha do escultor, que os viajantes anteriores omitiram.

Nos ângulos dos lances da escadaria e nos intervalos em frente do adro, há doze estátuas gigantescas dos quatro maiores profetas, que têm de ser alguns dos doze

arbitrariamente escolhidos, pois não se sabe onde estão os menores. Cada estátua está metida em vestes convencionais do Oriente, segurando um rolo de papel trazendo uma passagem de seus livros, em latim e em letras grandes, do velho estilo. O material é esteatita, encontrada nos arredores da cidade, e o artífice foi o ubíquo Aleijadinho, que de novo aparece na fachada. (BURTON, 2001, p.216)

John Bury analisa os comentários desses primeiros viajantes que estiveram em Congonhas, chamando a atenção para o que há em comum em suas análises. Segundo Bury,

Os mesmos temas se repetem em todas as referências desses viajantes aos doze profetas. Primeiro, seu escultor tinha as mãos deformadas. Segundo, tratava-se de um “primitivo”. Terceiro, os elogios à obra são um tanto reticentes, pois, ao que tudo indica, os visitantes não conseguiam acreditar que obras de arte genuínas pudessem existir num local tão remoto e rústico. Saint-Hilaire e Von Weech tiveram o cuidado de proteger-se da possível zombaria de seus leitores novecentistas, destacando que “essas estátuas não são obras-primas”. (BURY, 2006, p.39)

Olhares da terra

Essa posição que oscila entre o espanto pela obra monumental construída pelas mãos de um artista aleijado e a crítica às limitações estéticas de peças feitas por um homem inculto, aparecerá nas impressões dos próprios artistas da terra, brasileiros que carregariam nas lentes nativas os juízos de valor europeus. É o que aparece no texto seguinte da expografia, um trecho do romance “*O Seminarista*”, do escritor natural de Ouro Preto, Bernardo Guimarães (1825-1884). Nessa obra, o Santuário de Congonhas é o cenário para a história de Eugênio, um jovem que é enviado ao Seminário da cidade como estratégia dos pais para dar fim a um romance com Margarida. Antes de narrar a chegada de Eugênio ao Seminário, o autor reserva algumas palavras para descrever a paisagem local, característica do romance regionalista e do estilo de Bernardo Guimarães. Assim entram os comentários sobre o adro dos profetas e as capelas dos Passos.

Sobe-se ao adro da capela por uma escadaria de dois lances flanqueados de um e outro lado pelos vultos majestosos dos profetas da antiga lei, talhados em gesso, e de tamanho um pouco maior que o natural. É sabido que estas estátuas são obra de um escultor maneta ou aleijado da mão direita, o qual, para trabalhar, era mister que lhe atassem ao punho os instrumentos.

Por isso sem dúvida a execução artística está muito longe da perfeição. (GUIMARÃES, 1872, p.10)

Os profetas são, aqui, erroneamente caracterizados como esculturas de gesso, enquanto os comentários de viajantes já haviam indicado a produção em esteatita, conhecida na região como pedra sabão. Com a descrição de Aleijadinho como maneta da mão direita,

fica evidente como o escultor vai sendo caracterizado com elementos cada vez mais distantes das informações dadas pelo único viajante que teria produzido anotações no tempo presente ao do artista, Eschwege. Na época da publicação do romance de Bernardo Guimarães, os Passos estavam em fase de finalização, mas o texto se detém mais nas impressões causadas pela obra do que, propriamente, em fornecer informações precisas sobre o cenário. São essas impressões que parecem movimentar-se como um pêndulo entre o que Alfredo Bosi chamou de “absoluta incompreensão estética” de Bernardo Guimarães, e o “espanto pelo vigor excepcional do Aleijadinho” (BOSI apud MACHADO, 2011). Em trecho destacado pelo “Museu de Congonhas”, estão registradas as palavras mais duras do autor:

1872

“Não é preciso ser profissional para reconhecer nelas a incorreção do desenho, a pouca harmonia e falta de proporção de certas formas. Cabeças mal contornadas, proporções mal guardadas, corpos por demais espessos e curtos, e outros muitos defeitos capitais e de detalhes estão revelando que esses profetas são filhos de um cinzel tosco e ignorante”. Bernardo Guimarães (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015)

O que se segue no romance é o reconhecimento – comedido – de qualidades nas obras dos profetas, certamente impactantes para os observadores e de maior primor do que outras esculturas encontradas na cidade natal do autor, mas feitas por escultor supostamente destituído das referências e dos estudos necessários aos grandes artistas:

as atitudes em geral são características imponentes e majestosas, as roupagens dispostas com arte, e por vezes o cinzel do rude escultor soube imprimir às fisionomias uma expressão digna dos profetas.

O sublime Isaiás, o terrível e sombrio Habacuc, o melancólico Jeremias são especialmente notáveis pela beleza e solenidade de expressão e da atitude. A não encará-los com as vistas minuciosas e escrutadoras do artista, esses vultos ao primeiro aspecto não deixam de causar uma forte impressão de respeito e mesmo de assombro. Parece que essas estátuas são cópias toscas e incorretas de belos modelos da arte, que o escultor tinha diante dos olhos ou impressos na imaginação.

Mesmo assim quanto não são superiores às quatro disformes e gigantescas caricaturas de pedra, que ornam... quero dizer, que desfiguram os quatro ângulos da cadeia de Ouro Preto! (GUIMARÃES, 1872, p. 11)

Por essas observações, que estariam mais próximas do espanto da descoberta do que da crítica, é que Regina Machado considera que a atitude de Bernardo Guimarães pode ser compreendida na chave de uma “descoberta fascinada por algo para o que não se tinha ainda os instrumentos necessários para aferir o valor” (MACHADO, 2011). Para a autora, esse aspecto permite aproximar o romancista dos debates modernistas, que ao se depararem com as obras de Aleijadinho e a arte colonial mineira em geral, também teriam oscilado entre “um pleno encantamento e uma certa vergonha intelectual desses entusiasmos talvez pueris” diante

da descoberta. Para a autora, a sensibilidade regionalista de Guimarães diante do Santuário relativizaria o lugar de exclusividade ocupado pelos “arautos do modernismo” diante do valor academicamente reconhecido de tais “descobertas”.

A mesma ponderação, porém, não aparece no comentário seguinte, feita pelo cronista João do Rio, pseudônimo de Paulo Barreto (1881-1921) e destacada pelo “Museu de Congonhas”:

1912

“As estatuas são detestáveis, olhando o povaréu com olhar zangado por cima de um nariz enorme [...] Essas figuras dos Passos causam alucinações. O nariz de Iscariotes, a atitude enxaropada de São João causam uma sensação mórbida, que me faz apressar a visita, sair, procurar a luz”. João do Rio (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015)

O trecho faz parte da série de reportagens publicadas em 1907 na “*Gazeta de Notícias*” e que foram reunidas para publicação posterior sob o título “*Dias de milagre*”. Os textos, que tiveram grande repercussão, versam sobre a viagem que João do Rio realizou do Rio de Janeiro à Congonhas, acompanhando uma excursão de romeiros para o Jubileu. A chegada na cidade durante a festa é arrebatadora: “Então foi a vertigem. Um outro mundo, um outro país surgiam aos meus olhos, confundindo a alegria e o soluço, a passeata tãful e o arrastar de todas as misérias no mesmo âmbito”. (RIO, 2015, p.136) Além de descrever a paisagem urbana de um arraial que não tem ruas, e sim “ingremes ladeiras por onde grimpam em filas irregulares os casinhotos todos caiados de branco”, o cronista dedica a descrição detalhada e a acidez típicas à narração sobre a feira e seus personagens de tipos os mais diversos. “Matutos vestidos de pano mineiro”, “adolescentes, caboclos ou brancos, de roupas de ver a Deus”, colonos italianos “mais brasileiros que muito brasileiro”, “gringos vorazes armando tendas de jogo”, “mendigos esqueléticos e leprosos”, “sujeitos formados, de pedra no anular”. Além das mulheres – italianas, “brasileirinhas ingênuas”, “burguesias das cidades próximas”, etc. (RIO, 2015, pp.137-138). Congonhas, que na época tinha cerca de mil e quinhentos habitantes segundo João do Rio, receberia, só naquele dia, quinze mil pessoas, segundo um informante lhe teria dito. Descreve a feira por dentro, os objetos vendidos, a comida da festa, até chegar em caminhada ao Santuário. Diante dos profetas, narra a conversa que teria presenciado:

– Está vendo as esculturas? indaga o amigo. Foram feitas por um aleijado que não tinha uma das mãos.

Creio mesmo que não tinha as duas.

Trabalhava com o buril amarrado aos braços comidos de morfeia e chamava-se Antonio Francisco. Talvez um milagre.

– Talvez. (RIO, 2015, pp. 140-141)

Ao contrário dos viajantes europeus, não poupa o interior da igreja, que descreve

como “escura e abafada”, o altar-mor como “confuso e sem estilo definido”. Mas é nos Passos da Paixão, que João do Rio descreve com mais horror a apreciação das estátuas, um “sacrilégio” cometido pelo artista que causariam “pesadelos” em seus observadores:

A fealdade, o horror macabro daqueles narizes enormes que em todos os povos é o indício carnal das sensualidades e das luxúrias, não os aterroraria? Era possível que todos imaginassem a doce figura da Veronica com aquela face de coruja velha, e a Virgem Mãe, que a imaginação faz feita num lírio de raios de luar, assim reluzente sob a poeira, assim de fisionomia à toa?

– Basta! disse ao informante, é feio demais. (RIO, 2015, p.149)

Virada modernista

No percurso histórico acerca das percepções sobre o Santuário construído pelo “Museu de Congonhas”, as narrativas nacionais são totalmente identificadas com os julgamentos estéticos de estrangeiros sobre as obras de ornamentação do local, sobretudo relacionadas à sua parte externa. Ainda que, como foi possível observar na recuperação dos discursos acima, os estrangeiros fizessem mais ponderações – um tanto etnocêntricas – sobre o valor das obras de Aleijadinho, considerado um artista talentoso, mas limitado justamente na sua falta de conhecimento da arte europeia, as “impressões de despreço” unem olhares separados pelo tempo e pela distância, de forma a demarcar a grande diferença, chamada na literatura de “descoberta”, referente ao olhar modernista sobre o local:

Durante parte do século XIX e início do século XX, muitos viajantes estrangeiros, assim como escritores e intelectuais brasileiros, registraram impressões de despreço em relação ao Conjunto do Santuário, identificando as obras de Aleijadinho como malfeitas e de gosto duvidoso. A percepção do Conjunto do Santuário como expressão legítima da cultura e da arte foi resultado de mudanças de sensibilidade, a partir dos anos 1910 e 1920. Concorreu para isso, a viagem realizada a Minas Gerais, em 1924, por artistas e intelectuais modernistas. O grupo, que contava com os paulistas Mário de Andrade, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, percorreu as cidades coloniais mineiras, entre as quais Congonhas, em um *tour* de reconhecimento do legado artístico e cultural do passado, que marcou o processo de transformação do acervo do Santuário em Patrimônio Nacional. (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015)

É Mário de Andrade, primeiramente, que reacende o debate sobre Aleijadinho, lançando novos elementos e leituras sobre sua figura e sua produção. Por isso, o primeiro trecho destacado na linha do tempo sobre essa nova mirada é dele, representando a síntese do que o Museu irá nomear de “*Olhar modernista*”:

1919

Olhar modernista

Primeira viagem de Mário de Andrade a Minas Gerais

“A obra de Congonhas, frequentemente genial, várias vezes sublime ainda, turtuveia. [...]

Trabalhando com técnica perfeita, ele foi duma variedade assombrosa. O individualismo divaga, pouco aferrável em tamanha riqueza de expressão O Brasil deu nele o seu maior engenho artístico, eu creio. Uma grande manifestação humana”.

Mário de Andrade.

A primeira viagem de Mário de Andrade à Minas Gerais, como menciona o texto plotado na linha do tempo do Museu, acontece em 1919, cinco anos antes, portanto, da “caravana modernista” chegar àquelas terras. Antecede também as viagens de documentação promovidas pelos “incentivadores do neocolonial” realizadas no início dos anos 1920, como a ida de artistas financiada pelo arquiteto português Ricardo Severo e a viagem posteriormente financiada por seu amigo, José Mariano Filho, que contou com a participação de Lúcio Costa (cf. BATISTA, 2002). Por isso, Silviano Santiago (2013) afirma que Mário é “pioneiro e precursor” daquelas viagens que teriam dado na descoberta do colonial mineiro. Em 1919, Mário irá visitar o poeta simbolista Alphonsus de Guimarães, que era juiz municipal na cidade de Mariana. A visita foi motivada pela elaboração da conferência “*A arte religiosa no Brasil*”, que Mário preparava e para a qual viu a necessidade de verificar, *in loco*, a arquitetura representativa das raízes da arte nacional. A viagem que se estendeu, então, à Ouro Preto, Congonhas e São João Del Rei, foi feita sob a inspiração das ideias de Ricardo Severo, que defendia a busca dos elementos tradicionais para a constituição da arquitetura nacional (BATISTA, 2002, p.9), o que ecoaria em Mário. As reflexões sobre essa primeira viagem à Minas Gerais viraram tema de conferências e textos, entre eles, o artigo “*Arte religiosa no Brasil*”, publicado na *Revista do Brasil* em 1920. O texto explicita o encantamento do autor por Aleijadinho ao se deparar com obras que o fizeram amar sua genialidade e orgulhar-se dele. Aponta com lamento e crítica para as incompreensões que rondaram sua arte, tema que irá aprofundar em artigo posterior, e que nesse momento servem para justificar a ausência de uma escola que desse continuidade ao que o mestre começara – escola que poderia ter existido caso Aleijadinho tivesse vivido em uma sociedade mais culta. Serve também para apontar os riscos que a falta de reconhecimento do valor estético de sua obra representava, não pelo abandono, mas pelo seu contrário: pela ameaça de intervenção, identificada na visita ao Santuário de Congonhas.

Si em S. Francisco de Assis deixou a sua obra mais perfeita, em Congonhas do Campo está a sua obra mais grandiosa. Aí levantam-se os doze profetas de pedra, já bastante danificados pela população que ocorre anualmente às festas do Santuário; aí vivem as 74 figuras de madeira, tamanho natural, representando os passos da Paixão. Congonhas do Campo é o maior museu de escultura que existe no Brasil. O revmo. padre Julio Engracia nas engraçadas considerações que faz sobre arte na Relação Cronológica de S. Bom Jesus de Congonhas pede com insistência que se destruam essas imagens; contou-me o atual zeloso sacerdote que dirige o Santuário que, lá chegado, encontrou um artífice sem nome encarregado de concertar as figuras de Antônio Francisco por serem demasiado feias. Vandalismo! Mas que compreensão temos nós da arte, pois que queremos destruir um herege hediondo ou um S. Jorge de má catadura que o Aleijadinho esculpiu? Não é exato, como assevera o historiador do Santuário que todas as figuras sejam igualmente feias. Si o historiador também é feio, devemos nos expulsá-lo da nossa terra? O! progressos da Eugenia! (ANDRADE, 1920, p. 2017)

O trocadilho sobre os comentários engraçados de Engrácia se refere à sindicância realizada por este padre que visita o Santuário em 1900 a pedido do bispado de Mariana, cujas preocupações estavam centradas na baixa arrecadação da Irmandade do Bom Jesus. Em seu relatório, o padre inseriu os comentários depreciativos de “dois distintos romeiros”, visão compartilhada por Engrácia, como relata Myriam Oliveira em sua análise do documento:

Os Passos são considerados “figuras medonhas, mais próprias para fazer rir às crianças do que para atrair a veneração ou simpatia dos corações”, o que significa que o gosto acadêmico do início do século repudiava completamente as esculturas barrocas do Aleijadinho, por não estarem de acordo como “o verdadeiro sentimento do belo e respeitável” exigido pela estética neoclássica então adotada pela Igreja Católica. Terminaram os dois autores fazendo votos para que o administrador episcopal mandasse “substituir as horrendas figuras dos Passos, e consumilas para sempre, a modo que não fique das mesmas o menor sinal, para honra de Deus e da arte mineira”. (OLIVEIRA, pp. 54-55)

Em um contexto distante ao da política nacional de proteção ao patrimônio histórico e cultural, foram as “dificuldades financeiras da irmandade e o gosto popular dos romeiros do interior de Minas e outros Estados” que “salvaram os Passos do Aleijadinho da destruição” (OLIVEIRA, 2011, p.55).

Mário já esboça ali, em 1919, as primeiras preocupações com essa possível destruição de uma obra de arte incompreendida, vítima daqueles que arriscariam destruir as “belezas” junto com as “hediondezias” inegavelmente produzidas por Aleijadinho – assim como a escola flamenga produziu madonas “hórridas e pansudas”, os italianos pintaram “santas feíssimas” e os escultores góticos, santos monstregos (ANDRADE, 1984, p.107). No entanto, nenhuma das feias figuras produzidas por Aleijadinho poderiam tirar-lhe o mérito da genialidade. “Um trabalho para ser designado como obra prima não implica inteira perfeição, basta aproximar-

se dela” (ANDRADE, 1984, p. 107), o que, segundo Mário, Aleijadinho teria feito.

Mário irá aprofundar esse tema no artigo dedicado ao artista, intitulado “*O Aleijadinho*” e publicado em 1928. Na verdade, é desse artigo a citação plotada no Museu. Nesse artigo, em oposição ao discurso dos viajantes, Mário refuta a adjetivação de “primitivo” para descrever o artista, termo que serviria somente para salvar nossas incompreensões e disfarçar nossos remorsos. Denuncia também o silêncio dos estrangeiros em seus diários de viagens, que descrevem de forma elogiosa a arquitetura encontrada nas Minas coloniais, mas não mencionam com o mesmo empenho seu principal artista, mantendo-se Saint-Hilaire na “obsessão do primitivismo” e nomeando de excentricidades o que eram, em Burton, “incompreensões”. Nesse ponto, Mário compara essas incompreensões sobre as inovações de Aleijadinho ao próprio modernismo: “Perdoe-se Burton, que não sabia patavina de estética e arquitetura, quando pra tantos arquitetos de agora, os princípios de Crocius ou Le Corbusier também não passam de excentricidades”. (ANDRADE, 1984, p. 25).

Na maneira original pela qual Aleijadinho subverte as suas referências europeias é que Mário de Andrade encontra o cerne de uma arte autenticamente brasileira. Aleijadinho “genializava o imitado” e as “caricaturas” produzidas nos Passos de Congonhas – como teria caracterizado Burton “sem perceber o elogio expressionista que fazia” – são manifestações dessa maneira violenta e individual de ser “original sem querer”. Segundo Mário, ao contrário de primitivo, Aleijadinho, na história da arte, seria o “complemento e coroação duma fase. Ele transporta ao seu clímax a tradição luso-tropical da nossa arquitetura, lhe dando uma solução quase pessoal, e que se poderá ter por brasileira por isso” (ANDRADE, 1984, p.27).

Comparando o que fez Aleijadinho com as referências arquitetônicas portuguesas, genializando à sua maneira, Mário afirma: “o que tenho por absolutamente genial nessa invenção é que ela contém algumas das constâncias mais íntimas, mais arraigadas e mais étnicas da psicologia nacional, é um protótipo da religiosidade brasileira”, se distinguindo das soluções portuguesas “por uma tal ou qual denguice, por uma graça mais sensual e encantadora, por uma ‘delicadeza’ tão suave, eminentemente brasileiras” (ANDRADE, 1984, p. 30). Assim, Mário de Andrade associa imediatamente a arte de Aleijadinho à sua concepção sobre a religiosidade brasileira, encarnada nas igrejas produzidas pelo mestre, assim descritas:

São dum sublime pequenino, dum equilíbrio, duma pureza tão bem arranjadinha e sossegada, que são feitas pra querer bem ou pra acarinhar, que nem na cantiga nordestina. São barrocas, não tem dúvida, mas a sua lógica e equilíbrio de solução é tão perfeito, que o jesuitismo enfeitador desaparece, o enfeite se aplica com uma naturalidade tamanha, que si o estilo é barroco, o sentimento é renascente. O

Aleijadinho soube ser arquiteto de engenharia. Escapou genialmente da luxuosidade, da superfectação, do movimento inquietador, do dramático, conservando uma clareza, uma claridade melhor, puramente da Renascença. (ANDRADE, 1984, p.31)

O mesmo movimento que Mário de Andrade identifica na arquitetura, de imitação criadora, é replicado na interpretação das estátuas produzidas por Aleijadinho, um santeiro que também “nada tem de primitivo”, e que ao contrário da manifestação puramente individualizada, desconectada da história da arte e esvaziada de referências, expressa certa continuidade com o desenvolvimento da estatuária religiosa hispano-portuguesa, da qual diverge

apenas por serem melhores que o comum, sobretudo providas de mais caráter, e algumas genialmente plásticas. Porém o individualismo propriamente não se reflete nelas, mesmo nas estátuas torturadas dos Passos. Um ou outro processo de torner bocas, golpear olhos, etc., é mais maneira técnica de ser, que individualismo propriamente. (ANDRADE, 1984, p.31)

Mário de Andrade distingue o humano e o símbolo. Na maior parte do texto, é a localização racial, social e histórica de Aleijadinho que sobressai. Nesse sentido, compreende o desenvolvimento de sua arte no tempo estrutural e biográfico, impondo a narrativa do artista que aprende, que erra, que rascunha, que tem “fases” (obras da mocidade x obras da maturidade), que “nada teve de anormal na sua evolução artística” (ANDRADE, 1984, p.35). Ao refutar a obra do historiador Feu de Carvalho, que teria se empenhado em desmentir a autoria de Aleijadinho na maior parte das obras atribuídas a ele desde a biografia de Bretas, Mário de Andrade reafirma a importância simbólica do artista: “o Aleijadinho antes de mais nada, é um símbolo social de enorme importância brasileira, americana e universal. Ele representa um conjunto de obras de arte magníficas; um dos momentos decisivos da nossa formação histórico-psicológica; um gênio americano” (ANDRADE, 1984, p.36).

Nesse artista em formação e em transformação, permite-se interpretar as distorções da estatuária de Congonhas, que estrangeiros e brasileiros rapidamente associaram monstruosidade à limitações físicas, intelectuais e técnicas do autor, como a expressão da fase final da produção teleológica do gênio:

A obra de Congonhas, frequentemente genial, várias vezes sublime ainda, turtuveia. É irregular, mais atormentada, mais mística, berra num sofrimento raivoso de quem sabemos que não tinha paciência muita, apesar das leituras bíblicas. A percebe o impacientado que no catre final, pedia pra Deus que lhe pesasse enfim sobre o corpo malevo os “divinos pés”.

Me parece muito importante repisar essa realidade histórica. O sentimentalismo ambiente, esquecido das datas, se inclina em ver nas obras do Aleijadinho, as obras do doente, sofrendo horrores com essa tal de Zamparina misteriosa, que também estava invalidando outro artista brasileiro, o pintor Leandro Joaquim. O aparecimento da doença divide em duas fases nítidas a obra de Aleijadinho. A fase sã de Ouro Preto e São João d'El-Rei se caracteriza pela sensibilidade equilibrada, e pela clareza magistral. Na fase de Congonhas do enfermo, desaparece aquele sentimento renascente da fase sã, surge um sentimento muito mais gótico e expressionista. A deformação na fase sã é de caráter plástico. Na fase doente é de caráter expressivo. (ANDRADE, 1984, p.36)

O caráter expressivo das estátuas dos Passos é obtido por deformações intencionalmente produzidas por Aleijadinho – tema da discussão com Oswald – , com exemplos europeus anteriores que o artista mulato teria reinventado, segundo Mário. A tática de aumentar um pouco a cabeça das figuras, que torna as personagens de madeira, em especial os infiéis, mais “assombrados”, também está presente nos profetas de pedra sabão, cuja desproporção apresenta-se também como necessidade arquitetônica. Em defesa do “deformador sistemático”, Mário de Andrade responde aos críticos: “Falaram que ele ignorava escultura, e principalmente ignorava anatomia... Isto aliás, não tinha importância nenhuma, porque confundir escultura com anatomia é que é ignorância vasta”. (ANDRADE, 1984, p. 40). E é a distorção intencionalmente realizada, seja como solução de proporcionalidade arquitetônica, seja como técnica expressionista – que se realiza tanto na pedra quanto na madeira, dominando o material ou cedendo a ele – que insere Aleijadinho na história da arte. E mais do que isso: o torna uma espécie de síntese: “na escultura ele é toda uma história da arte”. Síntese, também, de humano e do símbolo:

O Brasil deu nele o seu maior engenho artístico, eu creio. Uma grande manifestação humana. A função histórica dele é vasta e curiosa. No meio daquele enxame de valores plásticos e musicais do tempo, de muito superior a todos como genialidade, ele coroava uma vida de três séculos coloniais. Era de todos, o único que se poderá dizer nacional. Pela originalidade das suas soluções. Era já um produto da terra, e do homem vivendo nela, e era um inconsciente de outras existências melhores de além-mar: um aclimado, na extensão psicológica do termo. Mas, engenho já nacional, era o maior boato-falso da nacionalidade, ao mesmo tempo, que caracterizava toda a falsificação da nossa entidade civilizada, feita não de desenvolvimento interno, natural, que vai do centro pra periferia e se torna excêntrica por expansão, mas de importações acomodáticas e irregulares, artificial, vinda do exterior. (ANDRADE, 1984, p. 41)

A virada modernista

Provavelmente essa imersão no universo colonial mineiro e o encontro, nele, do único artista brasileiro que poderia ser considerado genial “em toda eficácia do termo”

(ANDRADE, 1984), influenciou a inserção de Minas Gerais no roteiro da caravana modernista realizada em 1924. A viagem pode ser compreendida como o resultado de uma provocação direcionada aos artistas Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral que, ao irem para a Europa, “se parisiaram na epiderme” nas palavras de Mário, que os convocava a embrenhar-se na mata-virgem da arte brasileira. “Contra o cosmopolitismo despersonalizado que imaginava estar presente na viagem dos parceiros, Mário propunha um mergulho, sem preconceito, no solo local” (MENEZES, 2022, p.4). Da França, veio para o Brasil não somente o casal brasileiro, mas também o poeta suíço Blaise-Cendrars, e sua chegada deu ainda mais fôlego e oficialidade para a expedição, que incluiu, antes de Minas, a passagem por São Paulo e Rio de Janeiro, visitado durante o carnaval. Minas foi visitada em abril de 1924, durante a Semana Santa, e os reflexos imediatos dessa viagem foram registrados, em poemas, no “*Roteiro das Minas*”, caderno contido no livro *Pau-Brasil* publicado em 1925 por Oswald, e na série de desenhos produzida por Tarsila, parte destes incorporados como ilustrações ao livro. Ambos selecionados para compor a próxima etapa da linha do tempo do “Museu de Congonhas”:

1924

Viagem dos modernistas a Minas Gerais
“Bíblia de pedra-sabão
Banhada no ouro das minas”.
Oswald de Andrade

Figura 72 : Foto de Tarsila do Amaral e reprodução de desenho de seu autoria. (Congonhas/Minas, 1924, Nanquim sobre papel) em plotagem expográfica.



Fonte: Foto da autora (Congonhas, 2018).

O texto de Oswald e o desenho de Tarsila possuem uma dupla significação para a narrativa do Museu sobre o Santuário de Congonhas. Atestam o impacto das impressões dos artistas para a mudança do paradigma de interpretação e valorização do local, estabelecendo a viagem dos modernistas como um marco para a criação de políticas públicas de proteção na cidade. E como influência recíproca, comprovam o impacto do contato com aquela paisagem na produção literária, plástica, intelectual e política dos artistas que passaram pelo local.

De traços rápidos, linhas finas, aparentemente descompromissados ou inacabados, os desenhos de Tarsila, como os da plotagem do “Museu de Congonhas” (Figura 72) se tornaram, sobretudo, um método de registro, a expressão gráfica de impressões, sentimentos e olhares comparáveis às anotações rápidas, subjetivas e sintéticas usualmente escritas em cadernos de viagem. Segundo Luciano Cortez (2010),

Essa formulação, não apenas funcional para as condições da viagem, conquistou ao longo daquele ano e no ano seguinte a posição de base de composição das pinturas de sua fase pau-brasil. A tônica em torno da linha solta e ágil dessas anotações cede lugar, então, a composições mais densamente articuladas; e as sugestões de volume, disseminadas igualmente por todo o desenho, são substituídas pela oposição de planos e volumes, pictoricamente construída. Esse caráter de síntese encontra-se proposto no “Manifesto da poesia pau-brasil”, como reação ao “detalhe naturalista”

e à “morbidez romântica”, e tem origem nas lições do cubismo, assimiladas por Tarsila e Oswald em 1923. (CORTEZ, 2010, p. 18).

Para Cortez, porém, ao contrário da dispersão dos desenhos de Tarsila, a série de poemas “*Roteiro das Minas*” se articula a outras séries do livro *Pau-Brasil*, num gesto intencional. A busca aqui é por documentar uma descoberta do Brasil que começa no alto de um ateliê parisiense, de onde, segundo o prefácio de Paulo Prado, Oswald de Andrade teria descoberto sua própria terra. O livro de Oswald, dedicado à Blaise Cendrars “por ocasião da descoberta do Brasil” (ANDRADE, 2005, p.15), é, nas palavras de Paulo Prado, “a revelação surpreendente de que o Brasil existia” (PRADO, 2005, p. 5). Parte, assim, da “História do Brasil” e dos “Poemas da Colonização” – títulos dados a outros cadernos de *Pau-Brasil* –, em busca da libertação da poesia brasileira e da síntese, em versos, de um país ao mesmo tempo feudal, rural, urbano e industrial.

“*Roteiro das Minas*” é a penúltima série do livro, e os poemas de Oswald – assim como os desenhos de Tarsila e elementos de crônicas de Mário de Andrade – registram aspectos da paisagem rural (como serras, currais, cercas, palmeiras, carros de boi, passarinhos e plantas anotados), características arquitetônicas locais (como a semelhança dos sobrados com igrejas) e traços da cultura imaterial (como os sons dos sinos de São João Del Rei, o costume da malhação de Judas, o canto de Verônica). Há, nessas obras, “nítido interesse em associar dois planos históricos, o dos bandeirantes e o dos modernistas” (CORTEZ, 2010, p. 20), como explicitado em “Convite”, poema de abertura do “*Roteiro*” e no qual Oswald escreve: “Ide a São João del Rei / De trem / Como os paulistas foram / A pé de ferro” (ANDRADE, 2003, p. 5). Segundo Brito Broca, “o que merece reparo nessa viagem é a atitude paradoxal dos viajantes”, todos “modernistas, homens do futuro”, artistas de vanguarda, buscando nas velhas cidades de Minas, em suas “paisagens tristonhas” de casarões antigos e suas ruínas, “qualquer coisa de novo e original” (Broca apud AMARAL, 2021, p.59).

Ainda em São João Del Rei, Oswald e Mário teriam tido uma discussão sobre Aleijadinho, registrada por um dos participantes da viagem, René Thiollier, membro da elite paulistana que ajudou a financiar a Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo em 1922. Eis a discussão:

Quanto às obras de Aleijadinho, Mário de Andrade declarou que ele, nelas, o que mais admirava era a técnica com que o artista trabalhava, uma técnica segura, perfeita – a sua têtica, em suma.

E acrescentou:

— É espantosa a liberdade que ele se arrogava na imensa variedade dos trabalhos que nos legou, assim também a riqueza das suas deformações, que lembram muito de perto os artistas modernos da atualidade.

Oswald de Andrade discordou dele, dando uma risada deboche.

— Ora, deixe-se isso, Mário. Vá pregar em outra freguesia. Reserve o seu cabotinismo para mais tarde. Você não está sendo sincero nem para consigo mesmo. Há, não á dúvida, grandes qualidades na obra do Aleijadinho, mas a mais importante delas é a ignorância crassa que ele revela em toda a sua estatuária. É sabido que ele não tinha a mínima noção de anatomia. O Afonso Celso tratava-o ‘de artista inculto e genial’.

Mário quase deu um grito:

— Não me fale nesse homem, pelo amor de Deus!

Oswald acrescentou como se o não tivesse ouvido:

— Ora, sendo assim, como pode haver na obra dele uma só deformação intencional?

Mário, que já estava irritado, ouvindo aquilo exaltou-se mais ainda, redarguiu:

— É uma imbecilidade você dizer-me uma coisa dessas. (Thiollier apud AMARAL, 2021, pp.61-62)

Em 26 de abril, parte da caravana chega a Ouro Preto. O registro da visita à Igreja de São Francisco de Assis assinala a originalidade do barroco mineiro, no verso “Igreja feita pela gente de Minas”, e expressa as condições de, nas palavras do poeta, “abandono” em que se encontravam “os púlpitos de Aleijadinho / O teto de Ataíde” (ANDRADE, 2003, p. 98).

Em Congonhas, a cena se repete. Quando Oswald, Tarsila e Blaise Cendrars alcançam o Santuário, em 1924, haviam se passado 169 anos do início de sua construção e ao menos 49 de sua finalização. Naquele momento, não havia nenhum tipo de ação ou concepção de conservação do monumento. Porém, registros fotográficos e documentos históricos mostram que, naquele período, multidões de devotos ocupavam o Santuário, em especial nas celebrações do Jubileu. As capelas dos Passos permaneciam com os portões abertos, permitindo aos visitantes um acesso aproximado das imagens. É neste contexto do uso e das condições do Santuário que a caravana modernista encontra Congonhas. O desenho de Tarsila exposto no Museu registra o monumento, tomado de frente, possivelmente do ponto de vista do morro oposto a ele, no qual se encontra a Igreja da Matriz de Nossa Senhora da Conceição.

Também surge da visita a representação de Aleijadinho por Blaise Cendrars, que cria, inspirado no escultor, o personagem Manolo Secca, em livro ficcional publicado em 1945. Trechos da obra trazem as capelas dos Passos de Congonhas como pequenos automóveis, e Manolo Secca é o escultor. Segundo a imaginação do poeta, a bomba de Manolo Secca é

a única no mundo que tem uma cruz em cima. E lá está o bom Manolo. Manolo Secca é um negro espanhol, oriundo da ilha de Cuba, onde lutou contra os Estados Unidos, perdeu uma perna, a perna esquerda. Há anos, anos, anos e anos que ele está lá, na fronteira do mundo possível. Ele talha estátuas em tronco de madeira, personagens de tamanho natural em automóveis tão pequenos que cada personagem

possui o seu. Ele trabalha em doze obras ao mesmo tempo. São as doze estações da Via Sacra. A prisão de Cristo, no Jardim das Oliveiras, por exemplo, era constituída por 62 personagens, soldados romanos, o apóstolo Pedro que desembainha a espada, o outro, aquele que tem a orelha cortada, os agitadores judeus, etc. Pôncio Pilatos lavava as mãos diretamente no mar e não numa bacia. Era a única personagem que não estava instalada num automóvel. (CENDRARS apud EULALIO, 2001, p. 535).

No livro *Pau-Brasil*, dois poemas são dedicados a Congonhas, encerrando o “*Roteiro das Minas*”:

Congonhas do Campo

Há um hotel novo que se chama York
E lá em cima na palma da mão da montanha
A igreja no círculo arquitetônico dos Passos

Ocaso

No anfiteatro de montanhas
Os profetas do Aleijadinho
Monumentalizam a paisagem
As cúpulas brancas dos Passos
E os cocares revirados das palmeiras
São degraus da arte de meu país
Onde ninguém mais subiu

Bíblia de pedra-sabão
Banhada no ouro das minas

(ANDRADE, 2005)

É do poema “*Ocaso*” o trecho exposto no Museu, narrando, ao mesmo tempo, a autenticidade e o esquecimento do lugar, “degraus da arte de meu país/Onde ninguém mais subiu”. O poema de Oswald pode ser lido como um marco para a guinada interpretativa e política que a visita dos modernistas a Congonhas dois anos após a Semana de Arte Moderna implicou.

Desdobramentos

Se, por um lado, a viagem à Minas impactou profundamente os rumos e obras modernistas, em um processo de mão dupla, a presença desses artistas em Congonhas lança a semente de um progressivo processo de transformação do Santuário no sentido de sua “artificação” (SHAPIRO; HEINICH, 2003), culminando com sua patrimonialização nos primeiros anos do SPHAN, em seu reconhecimento internacional pela Unesco nos anos 1980

e, recentemente, na criação do *museu de sítio* instalado no local. Em uma das mediações, o educador Lucas sintetiza todo esse processo descrito até aqui:

Aqui a gente tem uma linha do tempo que vai desde o século XIX até a inauguração do Museu no século XXI. E quando a gente pega aqui o século XIX, a gente tem alguns registros de pessoas que falaram sobre as obras de Congonhas nesse momento, e é sempre falando de forma muito pejorativa. “Essas estátuas não são obras primas.” “Jamais houve guerreiros romanos tão narigudos.” “Esses profetas são filhos de um cinzel tosco e ignorante.” “Essas estátuas são detestáveis.” Então, essa é a forma como a obra de Aleijadinho era vista no século XIX. Ela não tinha valor artístico. Ela tinha ou um valor artístico muito baixo ou não era considerada arte. Porém, apesar de não ser considerada arte, ela sempre teve um valor de fé muito grande. Então, quando a gente olha para os profetas, a gente às vezes vê degradado, a gente vê nomes escritos, faltando partes, vem muito desse momento. Porque como não era valorizado como arte, isso não é arte, eu era tão devoto que eu escrevia meu nome ali. Isso só passa a ser tratado como obra de arte no século XX. Que existe um movimento modernista que redescobre essa linguagem e passa a valorizar isso, e tem todo um processo ao longo do século XX que culmina com a inauguração de um museu desse porte, desse tamanho, que pensa em preservar e contar essa história.

A conexão entre a descoberta modernista e as políticas públicas de proteção estão relacionadas às posições que os agentes envolvidos com o movimento ocupavam no contexto brasileiro. A proximidade de Rodrigo Mello Franco de Andrade com o grupo modernista pode ser associada à atenção privilegiada que a arquitetura colonial mineira teria recebido em sua gestão no IPHAN. Como consta no painel expográfico do Museu,

A partir dos anos 1920, o Santuário do Bom Jesus de Matosinhos passou por um processo de valorização consecutiva, até a sua consagração como Patrimônio e Monumento Nacional e Mundial. Inscrito no Livro de Tombo das Belas Artes, em 1939, o Conjunto de Congonhas figura entre os primeiros bens protegidos pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), órgão criado em 1937. (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015).

Os próximos pontos ressaltados na linha do tempo estão relacionados a esse processo:

1939:

Tombamento do Conjunto Arquitetônico, Paisagístico e Escultórico do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).

1941:

Tombamento do Conjunto Arquitetônico e Urbanístico da cidade de Congonhas, pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). (PAINEL EXPOGRÁFICO)

Como demonstra José Reginaldo Gonçalves em seu “*A Retórica da Perda*” (1996), a política conduzida por Rodrigo, primeiro diretor do então SPHAN, será marcada por uma concepção de autenticidade do barroco mineiro e, portanto, por uma ênfase no registro e na

proteção desse tipo de produção, que materializava, para ele, os valores permanentes da nossa civilização. Segundo Gonçalves, um relatório produzido por Rodrigo afirmava que 70% do patrimônio cultural brasileiro (monumentos e obras de arte) estava situado em Minas Gerais. Assim, Gonçalves demonstra que o discurso nacionalista de Rodrigo – no qual o barroco mineiro elevaria o Brasil ao *hall* dos princípios universais da cultura – contrastava com uma atitude regionalista, baseada em uma “ideologia da mineiridade” que compreendia Minas como uma metáfora do Brasil.

Os tombamentos relacionados nessa etapa da linha do tempo do “Museu de Congonhas”, de 1939 e 1941, pertencem a um conjunto de ações nesse sentido, que tem como fundamento a autenticidade do barroco mineiro e o encontro, neste, das raízes de uma arte brasileira. Aqueles degraus mencionados por Oswald, agora, seriam alcançados não somente pela romaria de fiéis, mas também por técnicos e turistas. Na concepção patrimonial então vigente, os degraus, portanto, não eram apenas elementos da escadaria do adro, mas planos simbólicos ou níveis representativos de uma arte mais elevada, cuja qualidade era, enfim, revelada e cuja legitimidade era, por aquele grupo, conferida.

As medidas abrem caminho para a transformação do Santuário em objeto de intervenção, em um processo semelhante ao que foi analisado no caso dos ex-votos: a ressignificação dos objetos por determinados agentes, cuja autoridade advém dos conhecimentos técnicos, da experiência do contato com as obras, das posições sociais e institucionais por eles ocupadas, provocam uma transformação do *status* daqueles objetos, que passam a ter intervenções autorizadas, simultaneamente a formas de interação deslegitimadas, sob a nova lente da *proteção*. As palavras expostas no painel expográfico revelam o novo sentido que essa categoria ganha com esse processo de transformação: “São medidas preventivas ou de reparação, que buscam assegurar a integridade física e as características de suas obras”. Buscam o “reestabelecimento da unidade do Conjunto”, permitindo, por meio das grandes restaurações que passam a acontecer a partir daí, “uma (re)descoberta do verdadeiro sentido e beleza do Conjunto, com a retomada das características das obras, degradadas e encobertas por inúmeras camadas de repinturas”. As ações unificadas nessa temporalidade linear fabricada “compõem uma história de permanente reconquista do Santuário, atualizando seu significado para o presente” (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015). As etapas seguintes aos primeiros tombamentos são compreendidas como consequência desse primeiro gesto. Na lista, é possível perceber que as principais menções giram em torno de medidas diretamente relacionadas às obras consideradas de valor artístico, como as esculturas

dos Passos e os profetas produzidos por Aleijadinho, além das pinturas de Ataíde. Dos comentários dos modernistas em diante, a estrutura e o conteúdo formal dos textos apresentadas na linha do tempo passam das impressões subjetivas dos observadores ilustres para informações precisas e sintéticas de processos técnicos.

Em relação aos Passos contendo as esculturas de Aleijadinho, são destacados os processos de intervenção, restauração, limpeza e conservação do Santuário, como a restauração dos Passos sob orientação de Edson Motta em 1957-1957, a pintura das capelas e reposicionamento de algumas estátuas dentro das capelas dos Passos em 1973-1974 e a descoberta das pinturas de Ataíde em um processo de limpeza das capelas em 1985-1988. Em relação aos profetas, são mencionados os processos de limpeza pelo IEPHA entre 1985-1988, o estabelecimento da Cooperação Técnica Brasil-Alemanha para o desenvolvimento do Projeto Ideias em 1996-1998; a confecção dos moldes e réplicas pela Unesco em 2009; o escaneamento digital em 2011-2012. Em relação a situações polêmicas envolvendo as obras, é citada a ocasião da tentativa de empréstimo de obras de Aleijadinho para exposição na Sede da ONU, em Nova York, barrada pela mobilização da população em 1983; e a proposta cogitada em 2002-2003, pelo “Ministério da Cultura”, da substituição dos profetas do adro da Basílica por réplicas, o que foi descartado tecnicamente segundo o texto exposto pelo Museu. Sobre processos de restituição e tombamento, são mencionados os processos de aquisição e proteção dos 89 ex-votos em 1980-1981; o tombamento em 1981, pelo IEPHA, do Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Romaria, edificação datada de 1932 e que serviu até o início dos anos 1960 como hospedagem para os visitantes devotos. Sobre construções e modificações da paisagem, constam a execução de projeto paisagístico de Burle Marx para o jardim do Santuário em 1973-1974 e os processos de demolição (1968) e reconstrução (1995) da Romaria – o que significa que o processo de tombamento realizado em 1981 era relativo aos pórticos de entrada do antigo prédio, único elemento que havia permanecido de pé.

A maioria desses processos já foram trazidos nos capítulos anteriores, pois estão intrinsecamente relacionados aos temas já abordados, que envolvem as disputas envolvendo noções de cuidado, uso e proteção por agentes de diversos campos de atuação: da religião, das artes, do patrimônio no sentido técnico, da política local e da política nacional. Esses processos, como os tipos de intervenção a serem realizadas nos elementos que compõem o Santuário, os processos de tombamento e os debates acerca da circulação das obras, envolvem diferentes formas de relacionamento com o Santuário, que o fazem oscilar enquanto objeto de devoção religiosa, de contemplação artística, como documento histórico, e/ou como bem

cultural pertencente a uma comunidade.

Um dos processos referenciados acima que ainda não foi tratado, e que pode ser compreendido como um desdobramento relativamente mais próximo da influência do modernismo na condução das ações políticas e das concepções estéticas sobre o patrimônio, é o caso da execução do projeto paisagístico de Roberto Burle Marx para o jardim do Santuário. Porém, é preciso compreender a posição ambígua de Burle Marx dentro do cânone modernista afirmado pelos artistas paulistas, como os já mencionados. Como aponta Vera Beatriz Siqueira (2017), na esteira do movimento iniciado na literatura e nas artes plásticas, afirmando como valores principais o vanguardismo e o nacionalismo, a arquitetura moderna brasileira – e conseqüentemente as orientações no campo do patrimônio histórico – afirma-se como superação do passado, manifestada na arquitetura eclética e suas manifestações, como o neoclassicismo e o neocolonial – considerados então pela política de preservação como um “lapso histórico, um hiato entre o barroco-colonial e o moderno” (SIQUEIRA, 2017, p.89). Para a autora, “a arquitetura moderna brasileira perdeu igualmente, no meu entender, o vínculo originário entre forma e cultura. Tornou-se vanguardista sem ter que lidar com toda a dimensão propriamente cultural, política e social que a postura requer” (SIQUEIRA, 2017, p. 87). A obra de Burle Marx, entretanto, teria assumido uma postura diversa, ambientando “as formas abstratas e racionais na cultura e na natureza brasileiras” (SIQUEIRA, 2017, p.88). Como exemplar dessa transposição de uma modernidade que conjuga permanência e diversidade para o universo do paisagismo, Beatriz Siqueira menciona o polêmico Cactário da Madalena construído na Praça Euclides da Cunha, no Recife, que unia o modelo formal das estufas do Jardim Botânico de Berlim com as referências culturais locais, como *Os Sertões* de Euclides da Cunha ou o *Apaporu* de Tarsila. “Interessava ao paisagista contrapor os jardins formais de tradição europeia a essas plantas nativas, de modo a dar forma estética moderna à cultura local.” (SIQUEIRA, 2017, p.93)

Assim como Burle Marx atuava misturando e incorporando diferentes estilos arquitetônicos em suas obras, como a incorporação de ruínas neoclássicas na construção de seu sítio, e que eram ornamentadas pela combinação de objetos advindos de diferentes contextos culturais e históricos, sua prática paisagística, segundo Siqueira, valia-se do “coleccionismo”:

O modelo da coleção parece fornecer a Burle Marx a possibilidade de lidar com a multiplicidade cultural e natural do lugar para o qual projeta seus jardins como um conjunto aberto, sempre disposto a incluir mais uma planta, mais uma peça. Isso não

apenas por conta do procedimento de acúmulo e agregação típico dos colecionadores, mas também pela descontextualização do objeto colecionado. Tal deslocamento de sentido é essencial para a recuperação de certas plantas ou tradições culturais, sem o peso simbólico de seus contextos de origem. O paisagista não se preocupa em refazer o ambiente natural de determinada planta, e sim em forjar novas associações botânicas. Tampouco se importa com a recriação do ambiente cultural de cada uma das obras de arte que coleciona, obrigando-as a dialogar com a diferença. A coleção lhe oferece a possibilidade de uma narrativa afirmativa, capaz de tratar cada uma de suas peças como parte de um vocabulário paisagístico moderno, despidas de sua dimensão simbólica originária, em nome de um diálogo cuidadoso com a singularidade de cada local (SIQUEIRA, 2017, p.100)

Em Congonhas, o trabalho de Burle Marx também foi de contemporização entre a permanência e a mudança. Antes de sua atuação, o jardim do Santuário teria recebido um primeiro projeto paisagístico nos anos 1930, encomendado pelos padres redentoristas e realizado pelo pintor e decorador austríaco Hans Nobauer. Seu trabalho previu a marcação do caminho em ziguezague ligando os Passos no caminho da *Via Crucis*, um caminho central calçado e limitado por plantas topiadas, a manutenção das palmeiras pré-existentes e a inclusão de outras espécies exercendo a função de cerca-viva (cf. JUSTE e PAIVA, 2015, p.69). Esse projeto foi implementado, mas com o passar dos anos, o sítio passou por um processo de abandono, seguido do plantio de novos canteiros de roseiras, arbustos e árvores, que foram considerados, na década de 1960, como prejudiciais à visibilidade do sítio.

Figuras 73, 74, 75 e 76: Jardim do Santuário no início da década de 1920, no final da década de 1930, em 1942 e configuração atual.





Fonte: Museu de Congonhas (arquivos digitais).

Burle Marx é contratado em 1960 e entrega seu projeto em 1969, com uma proposta que valorizava a arquitetura local, melhorando a visibilidade do patrimônio edificado. Burle Marx substituiu a profusão de plantas que cresciam nos canteiros, degraus e por toda a paisagem do sítio pela implementação de um número limitado de espécies nativas. Segundo André Candreva, “o paisagista utilizou plantas brasileiras da região, como o Cipó de São João, a grama batatais, os ipês amarelos, as palmeiras e o alecrim de Campinas. O projeto do jardim, em formato de linhas sinuosas e modernas, passou a sinalizar o caminho da Cruz” (CANDREVA, 2018).

O projeto de Burle Marx, como os anteriores a ele, não sobreviveu ao tempo. Novas plantas de espécies diversas foram adicionadas ao local, e o próprio Burle Marx chegou a denunciar a pintura da parte inferior dos troncos das palmeiras e de outras árvores com tinta branca, prejudicando seu desenvolvimento e agredindo-as esteticamente. Mas ao contrário das intervenções realizadas nos jardins antes da implementação do projeto de Burle Marx, essa *descaracterização* recebeu como reação ações para a recuperação de sua proposta original. Em 2017, o “Museu de Congonhas” realizou a exposição temporária “*Entre as cúpulas brancas dos Passos*”, com exibição de uma coletânea inédita de gravuras, pinturas e esculturas pertencentes ao Sítio Burle Marx.

Figura 77 – Exposição sobre Burle Marx no “Museu de Congonhas”



Fonte: Okalab Design e Comunicação – Brasil.

A mostra foi fruto de uma parceria entre “Centro Cultural Sítio Roberto Burle Marx”, IPHAN e “Museu de Congonhas”, funcionando como uma ferramenta de comunicação aliada às ações de revitalização dos jardins do Santuário, que buscaram a recuperação do projeto original do paisagista. Esse seria um tipo de ação ideal do Museu, pois alia educação patrimonial e proteção ao Santuário, por meio de parcerias com instituições, tendo sido mencionada espontaneamente por Sérgio Rodrigo em nossa conversa, no contexto em que ele justificava a importância de se ter o escritório regional do IPHAN no mesmo edifício de funcionamento do Museu:

Nós fizemos a recuperação das plantas do Jardim do Burle Marx, que está no Santuário, eles fizeram o diagnóstico do jardim para revitalização dos jardins, tudo o IPHAN que fez, lá do Rio. A partir do Museu. O Museu como irradiador e catalisador de todas as ações que envolvem o Santuário. Aí eles recuperaram as plantas, fizeram a atualização de tudo que precisaria ser feito no jardim para ele voltar a ser o jardim original do Burle Marx, porque tem plantas exóticas que foram colocadas ali, que não tem nada a ver. A gente fez uma exposição do Burle Marx mostrando a linguagem que o Burle Marx utilizava, para a cidade entender que ele é o maior paisagista que nós temos, artista plástico, e o que está no Santuário é o espelho da obra dele.

Saturação da Imagem

Encerrada a cronologia das ideias, políticas e ações quanto ao sítio, chega-se à última vitrine da expografia de longa duração do “Museu de Congonhas”, que trata do tema assim designado pelo texto expográfico, a “*Saturação da imagem*”, o que seria uma consequência dos processos de artificialização do Santuário, como fica indicado na explicação de Letícia Julião para essa parte da expografia:

A gente vai decompondo um pouco, vai decifrando aquele sítio como uma obra de arte, e depois a gente teve a preocupação de entender esse processo de transformação daquele sítio em patrimônio. E aí é tão interessante que a gente mostra o quanto que ele foi desprezado pelos viajantes, como é que você tinha uma visão negativa até chegar a uma ultrapositiva, que é da patrimonialização, até o último módulo, que fica lá embaixo, que acho que acabou ficando mal resolvido do ponto de vista expográfico, mas tá lá. Que é a transformação daquilo num produto de consumo cultural. Você vê as reproduções, enfim, souvenir, aquilo ali virou uma coisa assim... é a nossa Mona Lisa. Que você reproduz para todo lado os profetas, viraram um pouco assim. Que é um pouco entender o destino de um acervo de um sítio, desde o lugar da apropriação, e que continua sendo e que talvez dê continuidade e sentido à prática da devoção ali, até o reconhecimento como obra de arte, até o consumo, até, enfim, pastiche.

Assim, são apresentados em uma vitrine uma variedade de objetos produzidos a partir do Santuário no intuito de se levantar a discussão sobre os rumos da patrimonialização. Ali estão expostas, em uma lateral separada, doze “estatuetas em miniatura de gesso”, como descrito na legenda da vitrine, representativas dos profetas e confeccionadas por um ilustre escultor assim apresentado:

Ítalo Brasilino Toldo foi um mestre escultor de relevante contribuição artística para Congonhas. Trabalhou a rocha com exatidão e sensibilidade, sendo o primeiro a reproduzir com fidedignidade os profetas de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Os replicou fielmente em pedra sabão e tamanho natural, assim como produziu esta série das doze estatuetas em miniatura de gesso, modelo que foi amplamente multiplicado e comercializado, fortalecendo a identidade da cidade em relação ao patrimônio escultural, particularidade congonghense herdada a mais de 200 anos do grande mestre do barroco mineiro. (PAINEL EXPOGRÁFICO)

O mestre-escultor Ítalo Brasilino Toldo nasceu em Bicas (MG) em 1907 e teria ido para Congonhas na década de 1960 para lecionar na extinta escola artesanal Cardeal Motta, fundada por outro mestre-escultor que se tornou referência na cidade, Raul Riberti (cf. CANDREVA, 2021 e SILVA, 2019, p.72). A disposição das peças, seu isolamento relativo aos demais objetos da mesma seção expográfica, iluminação e legenda a diferenciam em alguma

mantida. Fazendo vizinhança com a parede sobre o valor de arte e ações de patrimonialização, de um lado, e com a vitrine de *souvenirs*, de outro, os profetas de Ítalo se situam em um meio caminho entre a coleção e o *souvenir*, assim diferenciados por Susan Stewart:

In contrast to the souvenir, the collection offers example rather than sample, metaphor rather than metonymy. The collection does not displace attention to the past; rather, the past is at the service of the collection, for whereas the souvenir lends authenticity to the past, the past lends authenticity to the collection. (STEWART, 2007, p.151),

Os profetas de Ítalo se diferenciam de outro grupo de estatuetas dos profetas, colocadas ao fundo da vitrine ao lado e dividindo o espaço com uma diversidade de outros objetos, como: a capa de um DVD do filme “*O Aleijadinho: Paixão, Glória e Súplica*”, lançado em 2000, e que conta a história do artista a partir do olhar do seu biógrafo Rodrigo Bretas; publicações impressas não acadêmicas, como guias, almanaques e quadrinhos, como uma revistinha da “*Turma da Mônica*” que tem Aleijadinho como tema (que também se diferencia da vitrine anterior, colocada abaixo da “linha do tempo”, onde estão expostos exemplares de livros clássicos sobre o barroco mineiro e Aleijadinho); série de selos antigos que tiveram os profetas de Aleijadinho em suas estampas; cartões postais. Objetos que, como o *souvenir* conceitualizado por Stewart, preservam na sua instrumentalidade algum valor de uso, ao contrário da coleção, que representa a estetização do valor de uso (cf. STWART, 2007, p. 151). Segundo a intencionalidade expressa nos textos expográficos, a exibição daqueles determinados objetos serve para demonstrar o destino final de obras que passaram pelo “pouco apreço” no século XIX ao “prestígio simbólico” e “valor inquestionável no século XX”, o que os teria convertido em

objetos de consumo cultural, sendo imagens largamente reproduzidas, que circulam como peças publicitárias, souvenirs ou referências para recriações nos campos da arte e da mídia. São imagens-ícones que obtiveram autonomia em relação às esculturas do Santuário, que se prestam a diferentes usos, saturadas de significados que se sobrepõem ao seu sentido original de arte que reverencia a fé. (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015)

A separação e as diferenças nos modos de exposição dos objetos – como os livros clássicos, produzidos por acadêmicos e consumidos pela alta cultura em contraposição aos gibis e almanaques populares, ou no exemplo das miniaturas de profetas, com e sem autoria – reproduzem as mesmas distinções que operam do lado de fora da vitrine. Enquanto é possível encontrar estatuetas de Ítalo Toldo em sites de leilões de obras de arte, nas lojas ao lado do Santuário são vendidas estatuetas que também se diferenciam quanto às formas de produção

(esculpidas ou feitas em moldes), matéria-prima (pedra ou pó de pedra) e preço. Os processos de industrialização da produção, o avanço das técnicas de reprodução e as relações mercantis e afetivas do consumo perpassam as obras de Congonhas, desde que os objetos religiosos foram convertidas em arte e, a partir daí, se tornaram uma “fonte de consenso coletivo como representação da nacionalidade” (TEXTO EXPOGRÁFICO, 2015).

Figuras 78 e 79: Vitrine “Saturação da Imagem” e Linha do tempo, com vitrine de livros abaixo.



Fontes: Recorte de vídeo do youtube (2023) e Monique Renne (2021).

O pequeno e quase subterrâneo espaço destinado à representação do tema do consumo no Museu, de alguma maneira, espelha a forma pela qual o mercado opera na transformação dos objetos da religião e da arte em mercadoria, em processos como: a descontextualização das obras de seus locais de devoção e contemplação artística; a miniaturização; a reprodutibilidade, por meio de mecanismos como impressão e digitalização; a estilização; a simplificação; entre outros. As coisas abandonam, assim, os altares das sacralidades religiosas e artísticas para ganharem em expansão, mobilidade e alcance. Selos, revistas, postais, chaveiros, estatuetas circulam expandindo as obras em imagens. Assumindo novas formas plásticas e ganhando mobilidade, por um lado, e perdendo muito de sua perenidade, por outro, as obras se convertem em novas mídias a serem consumidas, tanto no sentido de serem subjetivadas pelos diversos sujeitos que as adquirem, quanto no sentido de seu desaparecimento.

Como mencionado acima, Letícia Julião avalia, porém, que essa parte da expografia ficou “mal resolvida do ponto de vista expográfico”, não contribuindo para fomentar o debate

desejado pelos curadores da exposição. Na vivência de espaços e atividades do campo e na interlocução com diversos agentes envolvidos com o museu e a cidade, também não identifiquei atenção voltada para esse tema, o da transformação do patrimônio em consumo cultural. Em uma possível mudança na atual expografia, Leticia Julião aposta na manutenção desse debate, mas com novos recursos e/ou outras formas de organização.

Capítulo 7 – Espaços subterrâneos

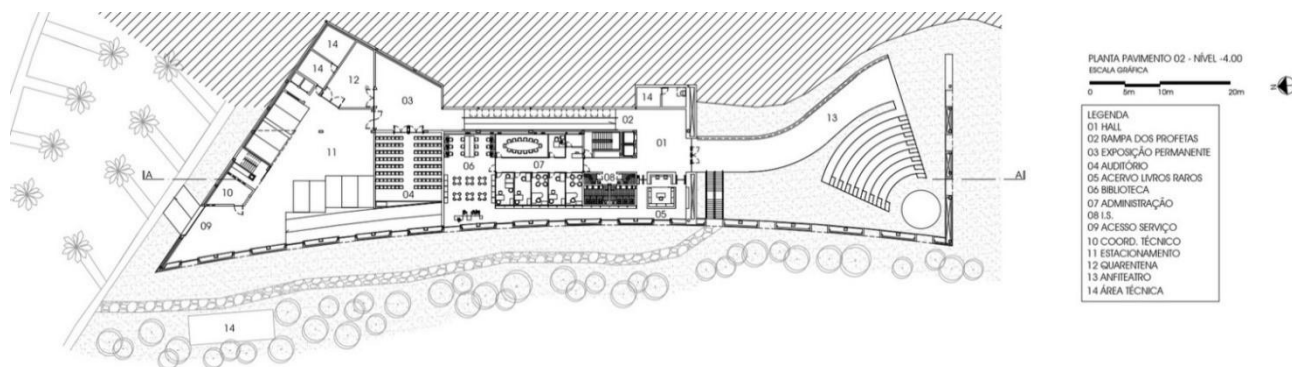
Para além dos espaços visíveis, totalmente abertos ao público e produzidos justamente para essa visualidade, existem no “Museu de Congonhas”, como em qualquer instituição museal, os espaços invisíveis ao olhar do visitante geral ou mesmo do pesquisador. No caso do “Museu de Congonhas”, esses espaços são: os escritórios técnicos destinados à coordenação geral dos museus e as salas das coordenações das três áreas específicas (comunicação, recursos humanos e eventos); o escritório local do IPHAN; uma sala de reuniões; a biblioteca; e duas salas chamadas pela equipe de “*quarentenas*”, que podem ser compreendidas como reservas técnicas provisórias, ou que se tornarão, no futuro, reservas técnicas “*estruturadas*”, como denominou Ruth, museóloga que havia sido recentemente contratada.

Formados por salas com dimensões variadas e separadas por paredes finas, todos esses espaços estão localizados em um andar abaixo do primeiro nível do prédio do “Museu de Congonhas”, ou seja, subterrâneas à entrada principal e ao primeiro eixo da exposição do Museu, distribuídos, em parte, em corredores que se prolongam da segunda parte da exposição permanente, mas por trás de portas e paredes; e outros ainda mais abaixo. Pensando nos termos de uma “lógica do sensível”, a localização dessas salas “*em baixo*”, e sua estrutura e condição enquanto “*fechadas*” em relação ao fluxo da caminhada pelo Museu, correspondem à caracterização desses locais como espaços de interdição, com entrada controlada, e nos quais a ocupação pelas pessoas e coisas se difere dos espaços “*de cima*” e “*abertos*”. A intenção, nesse capítulo, é de explicitar de que maneira esses espaços abrigam questões que se situam na esfera do segredo, ainda que se trate de uma instituição pública. Tomadas de decisão, relações políticas, opiniões pessoais e diretrizes coletivas são produzidas nesses espaços subterrâneos.

Conheci cada um desses espaços em diferentes circunstâncias e contextos, sempre na

companhia de alguém da equipe do “Museu de Congonhas”, e por tempo mais ou menos limitado, mas sempre restrito, ao contrário de minha permanência nos espaços expositivos. Nesse capítulo, continuando com a construção do texto de acordo com a caminhada pelo Museu, irei abordar cada um desses espaços em relação aos contextos de visitas e das atividades e conversas realizadas e/ou presenciadas neles. A apresentação de cada espaço se dará pela ordem cronológica do meu acesso a elas, ainda que as visitas a cada um deles possa ter se repetido em momentos posteriores.

Figura 80: Planta Baixa do “Museu de Congonhas” – piso abaixo da entrada principal.



Fonte: Gustavo Penna Arquiteto e Associados (2015).

Escritórios: política e gestão

Dos espaços interditados à visita pública, o primeiro que acessei foi a área dos escritórios, que corresponde ao item sete da planta baixa legendado como “Administração” (Figura 80). A visita a esse espaço antecedeu minha intenção de tornar o “Museu de Congonhas” o objeto principal de pesquisa da minha tese. Já realizando o trabalho de campo, mas mirando em múltiplas possibilidades de investigação, acompanhava o processo final de restauração da Basílica que compõe o Santuário, e após uma conversa com a responsável técnica pelo restauro, Rosângela, quis acessar os relatórios técnicos e fotográficos entregues por sua empresa ao IPHAN. Os relatórios só poderiam ser acessados presencialmente no Escritório Técnico do IPHAN em Congonhas, e assim, agendei uma visita ao local.

Para chegar até ele, pode-se entrar pela porta principal do Museu e descer por uma escada que tem duplo acesso: pela recepção ou pelo percurso da expografia. Pode-se também entrar pela porta da garagem do Museu, que se tornou uma espécie de entrada de serviço e que também é utilizada como saída do Museu. O corredor onde estão os escritórios, porém, é

fechado por uma porta, e portanto não está visível. O escritório do IPHAN ocupa o mesmo corredor dos demais escritórios, voltados para a gestão do Museu, e são divididas por paredes brancas, com duas mesas com computadores e um armário, e são separados por paredes divisórias relativamente finas.

Segundo Sérgio Rodrigo, a ideia de colocar o escritório do IPHAN dentro do Museu foi uma estratégia para dar continuidade à parceria inicialmente firmada com a instituição na concepção do Museu e possibilitar a realização de ações de cooperação entre os dois:

Colocamos o IPHAN dentro do Museu para nos ajudar a fazer a gestão, então o IPHAN tá lá dentro, o IPHAN tem uma unidade dentro do Museu, que é o escritório. A gente que colocou, para estabelecer essa conversa com o IPHAN. E aí tivemos várias conquistas que o IPHAN nos ajudou pela unidade estar ali.

Segundo Sérgio, essa proximidade física, que podemos compreender como um englobamento do IPHAN pelo Museu, facilitou trabalhos de gestão, permitindo o trânsito de profissionais e de conhecimento de uma instituição para a outra:

Nós não tínhamos museólogo, não tínhamos conservadores, não tínhamos nada de técnico na cidade. O que que a gente fez, a Célia Corsino passou a assinar, ela era do IPHAN, o IPHAN também é parceiro. [...] A Célia assinava como museóloga, então ela foi a museóloga do nosso Museu, e ela trouxe uma série de soluções de conservação e de museologia que a gente começou a adotar a partir das pessoas que estavam ali, elas foram treinadas para isso.

Essa relação de parceria, como ele define, também facilitava o trânsito de acervos pertencentes ao IPHAN para exposições realizadas no Museu, como foi o caso da já mencionada exposição de Burle Max: “Por exemplo, se você fosse fazer uma exposição do Burle Marx, você ia gastar uns 500 mil. A gente não gastou nada. Porque eu fiz a parceria com o IPHAN, a gente trouxe as obras, o IPHAN pagou o seguro, nós fizemos a curadoria entre nós, e aí fizemos uma exposição belíssima”.

Foi nessa ocasião de visita ao Escritório Técnico do IPHAN que presenciei a conversa descrita na Introdução da tese, em que um morador da cidade, Daniel, que é também arquiteto, discutia com uma funcionária da instituição sobre uma tonalidade de tinta a ser utilizada nos portões da reforma de sua casa. A possibilidade que tive de presenciar essa conversa conflituosa no escritório subterrâneo realça a ambiguidade desse espaço, que é fechado e escondido, mas, ao mesmo tempo, abriga, ou pelo menos deveria abrigar, o atendimento ao público, levando em consideração a função que uma representação do instituto de patrimônio deve cumprir na cidade.

Consegui acessar esse espaço por meio de um agendamento prévio por email, informando os tipos de documentos que necessitaria pesquisar visando a pesquisa para a tese de doutorado. Chegando lá, fui recebida por Raquel, funcionária do IPHAN e que era também minha conhecida. Ela me explicou que eu poderia acessar todos os relatórios da restauração no computador que estava no escritório, mas não poderia copiá-los. Diante de centenas de páginas e com tempo limitado para permanecer no local, optei por tirar fotos da tela, perdendo, portanto, em qualidade visual, mas ganhando um pouco de tempo.

Essa visita aconteceu no início da minha pesquisa. Um pouco mais perto do final do trabalho de campo, fui informada pelo coordenador de comunicação do museu, Lucas, de que o IPHAN estava de saída daquele prédio. A mudança em andamento seria para uma casa na ladeira, rua de pedras que vai do centro da cidade ao Santuário, sendo o caminho com maior concentração de residências coloniais tombadas pelo patrimônio. A mudança, segundo Lucas, se devia a uma percepção dos representantes do IPHAN de que era necessário estabelecer-se em um local mais visível e próximo à população. Somando a essa possível nova política de atuação do IPHAN na cidade, interessada em se colocar em contato mais próximo e direto com a população, podemos identificar um certo corte na rede que até então a gestão de Sérgio havia estabelecido com o órgão. A entrada da nova gestora, Lourdes Maria, em um contexto de mudança nos governos federal e municipal, significou, nas palavras de diversos interlocutores, a interrupção de processos de diálogo entre instituições e esferas. Em relação, por exemplo, ao treinamento de pessoal por agentes do IPHAN, como na atuação de Célia Corsino, Sérgio lamenta:

Infelizmente essas pessoas se perderam ali, foram dispensando todo mundo. Quando sai um político e entra o outro, o outro não quer nem saber, ele limpa e põe a turma dele. Esse é um processo natural do poder, só que a perda para a sociedade é gigantesca, porque esse conhecimento, ele vai com as pessoas. Por mais que você deixe os HDs ali, você não consegue acessar o conhecimento que tá ali.

Comparações entre as gestões também surgiram em conversas que tive nesses escritórios, mas especificamente por ocasião das interações com coordenadores de áreas do “Museu de Congonhas”. Frequentei algumas poucas vezes a sala partilhada pela coordenação de comunicação e pela de recursos humanos, cargos e espaços que passaram por diversas mudanças de ocupação nos poucos anos que vivenciei em campo. Minha impressão era que a cada nova ida ao Museu, eu me deparava com uma nova pessoa ocupando determinado cargo ou função, trazendo novos elementos para a conversa e exigindo novos parâmetros para a

construção de uma relação de diálogo e confiança. Ainda que alguns membros da equipe afirmassem a existência de uma continuidade do trabalho, compreendendo a existência de uma comunhão de pensamentos, experiências e perspectivas, ficou nítido que havia, na prática, frequentes processos de rupturas, principalmente quando se dava a partida de membros mais antigos.

Desde a mencionada mudança na gestão municipal e, por consequência, nos cargos de direção, houve uma intensa mudança na equipe, seja pelas novas indicações de nomes aos cargos por motivos políticos, seja por insatisfação de determinados membros que, não identificados com a nova gestão, ou insatisfeitos com a ausência de progressão na carreira, deixaram a instituição. No primeiro caso, desde que o novo governo municipal assumiu, em 2021, instaurou-se um ambiente de insegurança entre o grupo: “a expectativa de permanência da equipe... não havia mais essa expectativa. Será que eu vou ficar amanhã?”, me relatou Sara.

Segundo Sara, os membros do Setor Educativo foram assediados nessa transição, por serem considerados “*formadores de opinião*” na cidade, como já citei. Inicialmente, teria sido mencionada a possibilidade de contratação dos funcionários diretamente pela prefeitura, sem a mediação de empresa terceirizada, como cargos comissionados. “*Aí depois, aí os contratos foram prorrogando. De três em três meses, sei lá, de quatro em quatro meses. Então já tava todo mundo de aviso prévio. Então obviamente impacta, porque a expectativa da certeza de continuidade do trabalho...*”. Em um dado momento do campo, a equipe sofreu um corte de 25%, previsto no contrato, o que sobrecarregou funcionários e precarizou serviços. Nessa época, ouvi queixas de cansaço por parte de educadores, que tinham que permanecer mais tempo na área principal de exposição, no primeiro andar, dada a diminuição de revezamentos por falta de pessoal. Muitos dos funcionários que saíram, aliás, migraram para outras instituições museais localizadas na cidade de Ouro Preto (MG) e que são geridas pela mesma empresa que realizava o serviço de gestão terceirizada no “Museu de Congonhas”, a empresa “Aurum”. Sara aborda os motivos da saída de membros antigos e bastante qualificados da equipe de maneira um tanto vaga. “*Tudo são questões assim, de: eu tenho um limite de aceitação. Até onde você pode ferir com o meu limite. E a partir desse encontro eu não vou permitir mais que você faça assim. É isso. É o limite deles.*” Daniel, que era coordenador de eventos e também participava dessa conversa, foi mais incisivo: “*É porque acabaram com um trabalho de 5 anos em 3 meses. Completamente.*”

Sara, Daniel e mais outros dois membros da equipe foram para essas outras

instituições geridas pela “Aurum”. Esta empresa teria iniciado sua trajetória em gestão de museus com o “Museu de Congonhas” e, com o passar dos anos, adquiriu a experiência exigida em outros contratos licitatórios, além de acumular uma rede de influência que lhe permitia facilidades em incluir pequenas cidades do interior, como é o caso de Congonhas, em projetos e circuitos nacionais de cultura, geralmente inscritos em leis de isenção fiscal. Segundo Sara,

Os contatos que a dona dessa empresa que a gente presta serviço para ela, ela trouxe uma série de outras coisas pro Museu que vai além do próprio trabalho educativo. Por exemplo, ela trouxe pra cá o “Poesia e música no museu”. Então, esse projeto que todo mundo vinha aqui, conseguia assistir show do Erasmo Carlos, João Bosco, tantos outros, por dois reais. É um projeto aprovado por ela, por lei de incentivo, que ela traz pra cá. Os ganhos que o Museu tem em contato, em parceria, com essa empresa, que é a Aurum Produções e Eventos Ltda, o arranjo que o Museu tem construído com essa empresa, ela vai pra além da própria educação não formal desempenhada pelo setor educativo. Esse arranjo propicia um monte de outros encontros.

Durante o período de trabalho de campo, presenciei não apenas a troca de funcionários, mas também de empresa gestora. Em mais conversas realizadas nesses escritórios de gestão, foram mencionadas divergências entre a dona da empresa, Edineia, e representantes da Fundação Municipal de Cultura (FUMCULT). Em uma dessas conversas, Lucas sugeriu que houve uma espécie de confluência de interesses nessa troca. De um lado, um representante de FUMCULT teria uma indisposição constante com a dona da empresa, sendo de seu interesse que ela saísse; por outro lado, segundo Lucas, a proprietária da Aurum “cansou”, não demonstrando interesse em renovar o contrato com a prefeitura. “Ela já tava de ressaca do Museu, de saco cheio, nos últimos anos ela não colocou nada no Museu”, me disse Lucas. Ela teria outros planos, como ficou evidente quando passou a gerir dois grandes museus da cidade vizinha, Ouro Preto, e a partir de uma nova forma de gestão, passando de empresa à Instituto.

Assim, depois de idas e vindas de um pregão com diversos processos de recursos de contestações elaborados pelas empresas concorrentes, a empresa Vitha Service assumiu a prestação de serviços relacionados a contratação de mão de obra para o “Museu de Congonhas”. A troca gerou alguns impactos negativos visíveis na gestão. O Museu deixou de integrar um circuito nacional em relação a sua programação de eventos e exposições e algumas demissões da equipe ocorreram. A substituição gerou ainda uma espécie de interrupção de um processo de aquisição de conhecimento específico no tipo de serviço realizado. Mas, por outro lado, e isso seria um aspecto positivo segundo a equipe, essa ruptura

gerou também um processo de transferência desse conhecimento, e por conseguinte, da própria tomada de decisão, da empresa para membros mais antigos da equipe, como explica Lucas:

Aconteceu o seguinte também, que eu percebi nessa troca de contrato também. Que como trocou a empresa, e a Edineia, a “Aurum”, que a empresa que a gente trabalhava, ela estava aqui desde o princípio, então ela já tinha sete anos de experiência em gestão de espaços públicos. Quando ela chegou aqui, ela não tinha essa experiência. E essa experiência ela foi adquirindo aqui e hoje em dia ela é uma empresa que gere outros espaços. A partir dessa experiência aqui. Então a empresa já tinha um certo know-how nessa coisa de gestão de espaço público. Como trocou a empresa, e essa empresa que entrou agora é uma empresa de terceirização, ela não é uma empresa de gestão cultural. Então o know-how que era de uma empresa hoje em dia é meu e do Miguel.

Figura 81: Bate-papo musical com a artista Fernanda Takai no “Museu de Congonhas”.

Os eventos das *Quartas Culturais* acontecem na “garagem”, que se estabeleceu como um auditório para públicos maiores quando há possibilidade de chuvas, inviabilizando a realização do evento no anfiteatro oficial da instituição, construído na área externa. Os bate-papos musicais se tornaram “marca registrada da instituição ao longo dos seus 7 anos”. Nesse caso, a entrevistada Fernanda Takai veio a partir do Projeto “*Sou do mundo, sou minas gerais*”, escrito e aprovado por Lucas. Segundo ele, o projeto é uma cópia do projeto “*Poesia e Música*” viabilizado pelo conhecimento e pela rede de contatos de Edineia, mas agora feito por ele. Trazendo grandes artistas do cenário mineiro, “o projeto busca aproximar o artista do público congonhense, trazendo curiosidades sobre sua trajetória, influências e processo criativo”, segundo a postagem da rede social do Museu.



Fonte: Instagram do Museu de Congonhas (13 de março de 2023)

É interessante notar como esse fluxo de conhecimento acontece, relacionados aos espaços e objetos próprios ao setor dos escritórios. Lucas e Miguel teriam aprendido como fazer, mas não em contato direto com Edineia que, raríssimas vezes, se reunia com a equipe, mantendo mais contato com os representantes da Fundação Municipal de Cultura. Essa

transferência de saberes se deu de forma prática, na execução das atividades que ela aprovava em editais. Tudo circula em uma sala muito pequena, onde dificilmente conversas por telefone e face-a-face, convites e tomadas de decisão, são mantidos em segredo entre os coordenadores, além do compartilhamento de máquinas e dispositivos de armazenamentos (computadores e os HD's externos). Assim é que Lucas conta, por exemplo, que aprovou o financiamento federal de um projeto para o Museu com participação de grandes artistas mineiros, totalmente inspirado em projeto anteriormente feito por Edineia.

Além de certa autonomia adquirida pelo setor Educativo, vinda do fato de seus coordenadores terem acumulado o “*know-how*” na gestão cultural de espaços públicos, o novo contrato ainda trouxe outros benefícios para a gestão do Museu, fruto de uma demanda em alguma medida apresentada pela própria equipe. Na nova licitação, além da contratação de coordenadores, recepcionistas e monitores (os chamados pela equipe de mediadores ou educadores), o processo licitatório exigiu a contratação de um museólogo, um arquivista e um produtor audiovisual (cf. FUMCULT, 2023). Outros desafios, porém, se mantiveram, ou mesmo se aprofundaram, como a defasagem salarial em relação aos valores praticados no mercado e a ausência de um plano de carreira, o que motiva novas saídas de profissionais experientes e qualificados. Esses deixam o “Museu de Congonhas” para ocupar outros órgãos públicos da burocracia do município, instituições escolares locais ou instituições culturais e museais fora da cidade. Portanto, mesmo a suposta autonomia dada ao Educativo e os novos cargos criados para o Museu não interromperam os processos de evasão dos membros da equipe.

Além dos escritórios dos coordenadores de área específicos, outro escritório é o da coordenação geral do Museu. Nesse, porém, entrei uma única vez e mesmo assim, por pouquíssimo tempo. Nessa ocasião, a coordenadora Lourdes Maria, que ficou de me receber para uma conversa, apenas sinalizou que eu poderia enviar minhas perguntas por email. Na maioria das vezes, a coordenadora encaminhava minhas demandas para coordenadores subordinados a ela. Foi assim que objetive, por exemplo, autorização para frequentar, com restrições temporais, outro espaço interditado ao público: a formação de mediadores realizada nas segundas-feiras, na Biblioteca do Museu.

Biblioteca: formação e educação patrimonial

Apesar da receptividade de toda a equipe do Educativo quanto à minha presença em

campo, era visível que certo incômodo caracterizava o presente, incômodo este motivado pela mudança de administração da prefeitura municipal da cidade e suas consequências para a gestão do Museu, como explicitarei acima. Como relatou Sara, com bastante diplomacia, com a entrada do novo governo municipal, a instituição passou por mudanças nos cargos de chefia, quais sejam, o de coordenador dos museus e o de diretor-presidente da Fundação, além de ter sofrido uma drástica redução da equipe do setor Educativo, que chegou a ter 12 pessoas e, naquele momento inicial da pesquisa de campo no “Museu de Congonhas”, quando fui acompanhar mais de perto o grupo, tinha apenas seis. Assim, a troca no poder executivo teria causado a desorganização de um caminho trilhado, e uma situação de instabilidade.

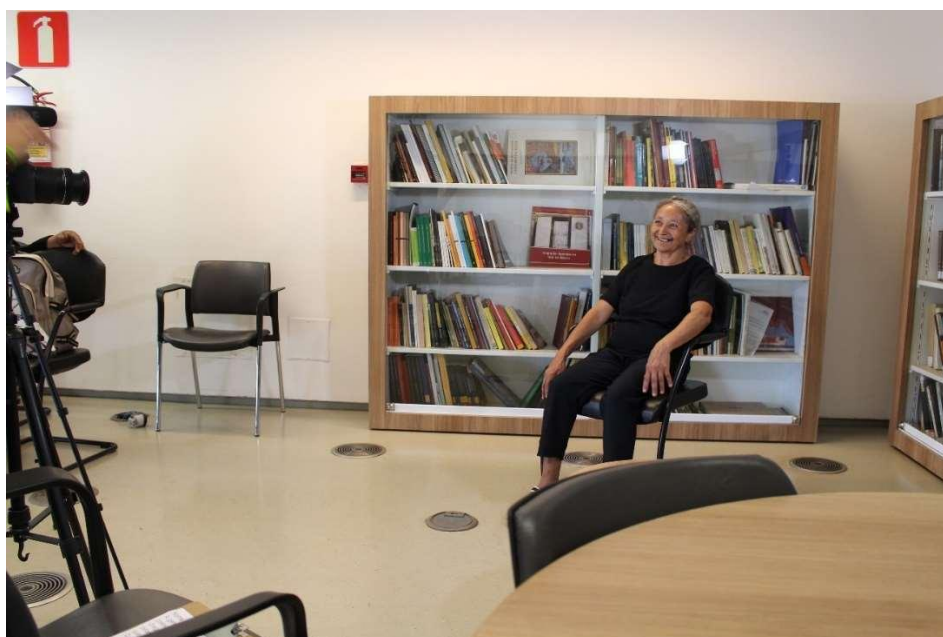
Presenciei, em campo, os momentos de formação de uma nova equipe, com apenas 3 dos antigos membros, algo inédito segundo o grupo, que, até então, seguia bastante coeso desde a inauguração do Museu. Como indicado no final do capítulo 3 a respeito da educação patrimonial, a constituição, institucionalização e fortalecimento do Setor Educativo no “Museu de Congonhas” se deu, desde a inauguração da instituição, como um processo de luta e resistência dos membros da equipe, que buscavam se impor, segundo Sara, “*como sujeitos pensantes, educadores*”, e não como vigias de exposição. Aos poucos, o grupo ganhou “*corpo e espaço*”, nas palavras de Sara, se configurou como uma equipe diversa, mas ao mesmo tempo, coesa. Essa equipe, porém, passava agora por um processo de fragmentação e renovação, fazendo com que o presente se apresentasse como desanimador e, ao mesmo tempo, desafiador.

A formação de mediadores nas tardes de segunda-feira, quando o Museu estava fechado ao público, era realizada em uma sala ampla, cercada com prateleiras baixas que comportam diversos livros, uma mesa grande com cerca de 10 cadeiras posicionada mais ou menos no centro da sala, que tem janelas de vidro voltadas para o oeste – o único ou um dos únicos espaços da instituição que tem janelas que permitem ver a paisagem externa e permite a entrada da luz natural; a sala está posicionada do mesmo lado que a parte da expografia que precisou receber os painéis móveis que impedissem essa entrada de luz direta nos objetos nos murais.

Figura 82: Biblioteca do “Museu de Congonhas” durante gravação das entrevistas com romeiros.

A biblioteca foi o local reorganizado para a realização das entrevistas com romeiros, por sua acessibilidade e, ao mesmo tempo, relativo isolamento, facilitando a captação de som, além de desfrutar de boa iluminação natural, sendo uma das únicas salas a receberem a luz externa. Davi, responsável pelas gravações, falou com entusiasmo sobre a estrutura disponibilizada para os romeiros na biblioteca, que dispunha de uma mesa com água, café e biscoitos. Em suas palavras, isso foi um ganho do Educativo em relação à valorização,

pela administração, do trabalho de gravação dessas memórias, e revelava o cuidado do Museu com esses ilustres visitantes, que já tinham sido compreendidos em outras ocasiões como potenciais “vândalos” da instituição.



Fonte: Foto da Autora (Congonhas, 2023).

Figura 83: Oficina na biblioteca do “Museu de Congonhas”

Oficina “Repaginando os profetas”, realizada em parte na biblioteca. A Biblioteca também é um tipo de espaço multifuncional, e pode ter a organização dos móveis alterada conforme o tipo de situação realizada no espaço. Na realização de oficinas, rodas de conversa, cursos e palestras que recebem um público menor, monta-se essa espécie de miniauditório com as cadeiras enfileiradas à frente das estantes de livros, com mesa, data-show ou apenas cadeiras com palestrantes à frente do público.

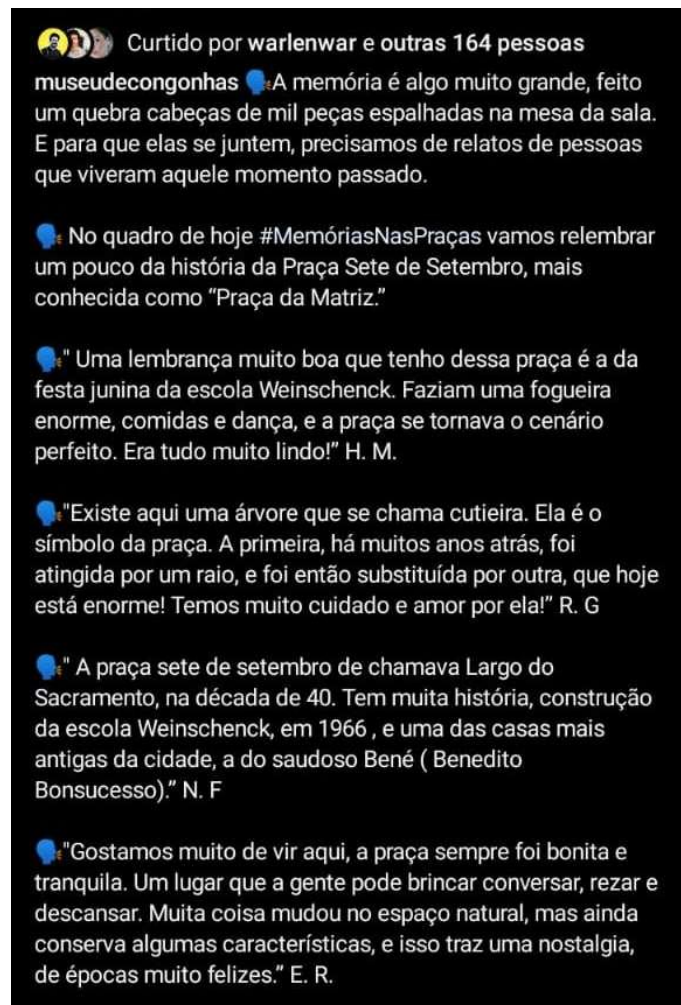


Fonte: Museu de Congonhas, acervo digital.

Nos encontros que presenciei, a coordenadora do Educativo, Sara, se sentava em uma das pontas da mesa, e os mediadores se distribuíam pelos outros lugares. Ela apresentava alguns textos para o início da conversa, textos acadêmicos que tratavam de temas teóricos ou metodológicos. Após uma leitura coletiva, eram distribuídas algumas tarefas para a equipe, como a escrita de textos destinados às redes sociais do Museu, ferramentas que já vinham passando por um ritmo crescente de produção e adesão e que tiveram seu uso intensificado com a paralisação das atividades presenciais na instituição no contexto da pandemia do Coronavírus.

Essa era a dinâmica conquistada ao longo dos anos: o espaço de contato e discussão com uma bibliografia que questionava a própria apresentação canônica da história da cidade e da organização do Museu. A “história positivista e eurocêntrica”, a “história dos grandes homens”, como Sara destacava. Em um desses encontros, por exemplo, o grupo fez a leitura coletiva de “Memória, esquecimento e silêncio”, de Michael Pollak, e na discussão com o grupo, Sara destaca a memória como um processo de negociação e como algo passível de remodelamento. Junto a este texto, foi apresentado à equipe um trecho de “Manual da História Oral”, de Verena Alberti. Os dois textos em conjunto serviam para direcionar uma ação do Museu, na qual mediadores e mediadoras saíam para entrevistar pessoas em praças da cidade de Congonhas e destacar as memórias relacionadas àqueles espaços previamente selecionados. Ao retornar das entrevistas, essas memórias se tornariam um “quadro” dentro das redes sociais do Museu, o *Memórias nas Praças*. O mediador, portanto, leva sua percepção, já mediada pela coordenadora, sobre memória e esquecimento, até uma praça da cidade. Aborda um habitante da cidade e o questiona sobre as lembranças vividas no espaço. E produz uma foto daquele espaço e um texto a partir do que lhe foi narrado, mas sem autoria, objetificando tanto o espaço quanto a memória, tornada nas redes sociais como “coletiva”.

Figuras 84 e 85: Postagem do quadro “Memórias nas Praças”.



Fonte: Instagram do Museu de Congonhas (12 de novembro de 2021).

Quando Sara saiu do “Museu de Congonhas” e foi substituída por um coordenador indicado por ela, Miguel, perguntei a este como era conduzida a formação de educadores por ele. Ele me explicou que, primeiramente, ele apresentava os textos-base, relacionados diretamente à expografia, e que esse processo de estudo era mais “solitário”, com leituras realizadas individualmente. Depois, vinham as “leituras coletivas”, e sobre essas, Miguel explica que trabalhava em duas frentes: do contexto, que se subdivide em contexto da expografia e contexto da cidade; e da teoria. Em relação ao contexto, a intenção de Miguel é “extrapolar o que o Museu fala”, abordando coisas que “estão fora do espaço da expografia do Museu”, fornecendo, assim, uma “formação mais completa”:

Então, por exemplo, não adianta passar só uma leitura para os mediadores sobre Feliciano Mendes, sobre a pessoa que construiu o Santuário, porque esse é o texto, é o texto aqui do Museu. Então eu gosto de passar o que tá fora do Museu, o que eu chamo de contexto. Então não é só sobre o Feliciano Mendes, mas a gente faz uma leitura coletiva, por exemplo, do contexto das minas naquele período, entendeu? (...) E aí, especificando, às vezes não é necessariamente um texto sobre esse contexto. Às vezes é um texto sobre coisas relacionadas à cidade. Então eu me lembro que no ano passado, ou esse ano... Congonhas certificou uma comunidade quilombola, a comunidade quilombola do Campinho. Naquela semana, assim, na segunda-feira, depois da certificação, eu passei um texto sobre o que era a comunidade quilombola. Porque como eu disse, eu acho que isso faz parte daquela ideia de tornar um “Museu de Congonhas” o museu de Congonhas. Então, para fazer isso, eu preciso fazer uma formação, fazer uma discussão de texto de coisas que não estão dentro da expografia do Museu.

Quanto a dimensão teórica na formação de educadores, Miguel cita o caso da preparação de uma *oficina*. As oficinas são atividades práticas e específicas criadas para grupos, em geral fornecidas à estudantes das escolas municipais e outras instituições parceiras, na maior parte das vezes compondo a programação de projetos e eventos em períodos especiais, como as “Férias no Museu” ou a “Semana de Museus”. Segundo Sara, as oficinas foram uma das conquistas do setor Educativo como um grupo. Para isso, foram apresentadas à coordenação do Museu como uma proposta de “mediação lúdica, que não é tão impactante quanto uma oficina. Aí a gente fazia mediação lúdica, ganhamos corpo, ganhamos espaço”. Com o tempo, as oficinas se estabeleceram como uma estratégia relevante de “ramificação” do espaço museal para “toda a territorialidade da cidade”, driblando, de certa forma, a resistência que setores da população apresentavam para entrar no Museu: “quando a gente percebia que tinha uma resistência de determinado grupo vir aqui para esse espaço que é muito imponente, a gente ia até eles”, diz Sara. A formação teórica mencionada por Miguel vem, assim, preparar os educadores para realizar essa ramificação, essa mediação entre museu e cidade, além de propiciar aos jovens trabalhadores do Museu o acesso a leituras complexas. Miguel explica sobre a formação teórica de mediadores em uma oficina específica:

Só para ficar claro, vou dar um exemplo, a gente tem uma oficina aqui que o intuito dela é falar sobre como é a figura do Aleijadinho, como que as pessoas perceberam a figura dele, como elas viram a figura dele, quais foram as narrativas construídas sobre Antônio Francisco Lisboa, sobre a imagem mesmo. Então a gente apresentou a ideia dessa oficina e junto com a ideia da oficina a gente apresentou um texto do Todorov, naquele livro “A conquista da América”, que ele fala muito sobre a questão do outro, né, da visão que os colonizadores tinham dos povos nativos. Então eu tô tentando, assim, na medida do possível, apresentando essas referências também, para as oficinas terem essa concepção, esse peso conceitual também. Porque eu também acho importante (...) ter uma experiência formativa positiva, né, porque geralmente quem trabalha no Educativo são pessoas que estão formando, ou foram formados recentemente, acabaram de formar né, então acho que é muito importante ter esse tipo de concepção.

A educação não formal realizada pelos mediadores se tornou o foco principal de ação do “Museu de Congonhas”, o que aparece como um dado carregado de ambiguidade. Isso porque o fortalecimento do grupo e a consequente conquista de espaços, tempos, decisões e profissionais específicos e autônomos, estão relacionados à competência e mobilização da equipe, que precisou ser “*resistência*” para ganhar “*corpo*” na instituição. Mas são também resultado de uma lacuna deixada pela não concretização do projeto inicial do “Museu de Congonhas”. Essa diferença é destacada por Lucas:

Eu acho que um ponto principal para entender o Museu ao longo desses sete anos é ver o que ele foi pensado para ser e o que que ele se tornou. Que são coisas diferentes. Eu não posso afirmar o porquê que foi isso. Talvez porque não teve braço para ser o que foi pensado inicialmente, que era para ser principalmente um centro de pesquisa da pedra e um lugar para se entender o barroco mineiro.

Apesar de não saber explicar essa espécie de *gap* entre o museu projetado e o museu realizado, Lucas tem uma hipótese sobre os motivos que levaram o Museu à configuração atual, especialmente quanto à ênfase na educação patrimonial:

Eu estava falando do que ele foi proposto e do que ele se tornou. E eu tenho para mim, também, que o que ele se tornou foi de acordo com as pessoas que estavam lá dentro. O setor educativo sempre foi terceirizado, então variou, a equipe variou bastante. Mas algumas peças importantes meio que criaram essa configuração atual do Educativo. Então hoje em dia, eu acho que a maior função lá dentro seria a educação patrimonial. E eu acho que isso é por causa dessas pessoas, que por alguma obra do acaso, foram parar lá.

Na conversa com Lucas, fica muito evidente que o Museu se tornou o que as pessoas que lá trabalharam fizeram dele, em especial nos cargos de coordenação do Educativo. Nos primeiros anos, “*as primeiras coordenações, elas pensavam mais em fazer no espaço meio um receptivo, não era uma mediação mesmo*”. Com o passar do tempo e da consolidação de uma equipe qualificada e, sobretudo, entrosada, a condução passou do receptivo para a mediação, ou como explica Lucas, para a ênfase na “*educação patrimonial*”, ou seja, “*não só apresentar aquilo ali para o turista, mas esse trabalho focado principalmente dentro da própria comunidade. [...] Existe até uma coisa, que é o nome correto daquela profissão. A gente trata como educador, não como mediador*”.

Essa identificação entre o que o Museu se tornou, a despeito de sua concepção inicial e projeto, e os trabalhadores que fabricam sua existência em suas práticas cotidianas, deu contornos próprios aos rumos que a instituição tomou, em parte, como é dito pelos

educadores, devido à consolidação de uma equipe qualificada, interdisciplinar, com competências diversas para lidar com públicos também diversos, e, em geral, entrosada. Equipe que enfrentou, porém, desafios variados e constantes, como a falta de estabilidade nos contratos e a incompatibilidade entre a alta exigência de qualificação e a baixa remuneração. Como conta Lucas, que passou de educador à coordenador,

É muito interessante, mas por um lado é difícil também, a coisa das pessoas, dos funcionários, dos educadores. Porque troca muito. Então tinham oficinas que funcionam muito bem com uma pessoa. Com fulano, ele era bom naquela oficina, ele tinha uma linguagem tal, ele tinha um conhecimento numa determinada área e ele saiu. Quem vai entrar não necessariamente tem. Geralmente não tem. Por exemplo, a Ester saiu. A gente não vai conseguir um outro funcionário que faz as coisas que a Ester fazia. [...]É difícil.

Eu: É difícil né? porque você tem um projeto de museu, mas muito ligado as pessoas, ne?

Lucas: Sim, totalmente ligado às pessoas e pessoas que não são valorizadas financeiramente. Então se a pessoa quiser sair, como que eu vou segurar? Impossível. E na hora de contratar você tem que saber fazer um milhão de coisas.

Além de “saber fazer um milhão de coisas”, há ainda a exigência de que os educadores tenham terceiro grau completo ou em andamento. Como conta Maria, que atuou como educadora do Museu nos primeiros anos de funcionamento da instituição, isso também dificulta a contratação de pessoas com formação mais próxima à área de atuação no Educativo. Isso porque, pelas condições de trabalho (escala, carga horária e remuneração), o cargo é voltado para “estudante aqui da região”, que “não está cursando um curso na área de Humanas. Muito dificilmente. Que aqui na região só tem cursos superiores na área de Exatas, né. A maioria.” Pela preponderância da mineração como principal fonte de emprego e renda na cidade, a maior parte dos cursos de ensino superior em Congonhas e região são relacionados a essa atividade. Na única instituição pública de ensino superior da cidade, o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais (IFMG), os cursos de Graduação oferecidos são Engenharia de Produção, Engenharia Mecânica, Física e, só recentemente, Letras. Assim, para Maria,

Fica difícil até por isso. Achar um profissional que encaixe ali, que atenda todos esses requisitos. Ai às vezes a pessoa está cursando uma faculdade, mas ela está ali provisoriamente, ela está ali numa escada. A primeira oportunidade que ela tiver que for um pouquinho melhor, que pelo menos não tiver que trabalhar no final de semana, ela vai sair.

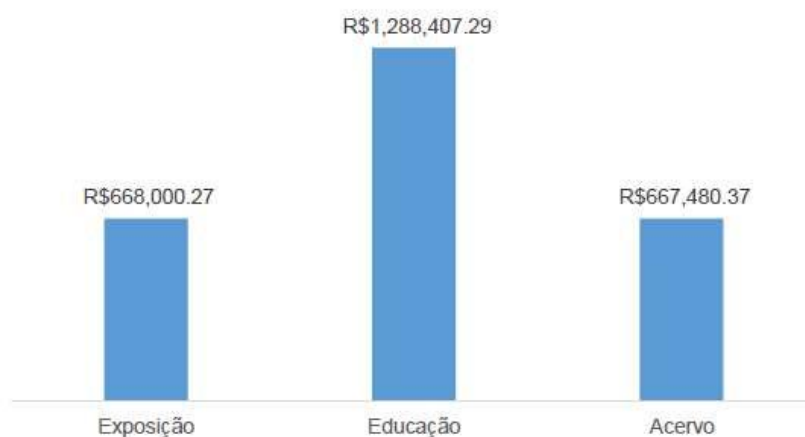
A percepção dos educadores reflete os resultados de uma pesquisa realizada pela Fundação Municipal de Cultura em 2020, quando Sérgio Rodrigo ocupava a presidência da

fundação e coordenação do Museu. A pesquisa era parte de um projeto financiado pelo BNDES, principal patrocinador da implantação do Museu, e foi realizada pela empresa Catavento com o objetivo de avaliar o impacto social e econômico de dois equipamentos culturais de Congonhas, o “Museu de Congonhas” e o Cine Teatro Leon.

Analisando o relatório da pesquisa, é possível identificar que o que está presente na percepção dos educadores, construída no cotidiano de funcionamento do Museu, foi diagnosticado, a partir de métodos quantitativos de investigação, pela tal pesquisa, nos dois temas tocados nas falas acima: a ênfase na educação patrimonial e os desafios relativos à mão de obra, tanto do ponto de vista da sua qualificação quanto das condições de trabalho (como remuneração, escala e instabilidade, que podemos associar ao modelo de contratação terceirizada).

Em relação ao primeiro ponto, que é a ênfase na educação patrimonial, a pesquisa identifica que, entre os “produtos” oferecidos pelo “Museu de Congonhas” – “exposições, acervo e coleção, eventos da agenda cultural, ações educativas e de extensão, pesquisas e estudos, e visitação ao sítio histórico” (CATAVENTO, 2020, p.17), a educação recebe “protagonismo”, comprovado na pesquisa pela maior aplicação de recursos nessa área.

Figura 86: Gasto Médio por Produto no “Museu de Congonhas” com dados de 2020.



Fonte: Catavento (2020).

Ao destacar que os valores investidos em educação quase se igualam aos gastos com “produtos tradicionais do setor de patrimônio como conservação de bens culturais e realização de exposições temáticas”, a pesquisa realça uma alta expectativa, ou ao menos um discurso enaltecido, do papel que a educação patrimonial passou a ganhar desde a inauguração da

instituição, como é possível identificar na apresentação de tais dados:

Há que se sublinhar que a relevância da educação nos produtos do museu tende a gerar externalidades positivas, especialmente em um contexto de ausência de equipamentos culturais públicos em cidades médias e pequenas no interior do país. Nesse sentido, é possível especular que a existência de tais equipamentos no município de Congonhas. (MG) contribua para resultados acima da média estadual e nacional no Índice de Desenvolvimento da Educação Básica (Ideb). (CATAVENTO, 2020, pp.17-18)

A relação entre educação patrimonial e a rede de educação pública na cidade, está presente de alguma maneira na fala de educadores do “Museu de Congonhas”, que destacam a relação firmada com a Secretaria de Educação do Município como uma das formas mais proficuas e estáveis de relacionamento com a comunidade. A relação entre as duas instituições é descrita como uma “*parceria forte*”, “*muito potente*”, nas palavras de Miguel, que me explicou como se dava o plano de visitação das escolas. Lucas destaca uma possível relação de causalidade entre a existência do “Museu de Congonhas” e o fato da educação patrimonial fazer parte do currículo municipal: “*Eu não sei desde quando que a educação patrimonial faz parte do currículo, eu não sei se tem a ver com a existência do Museu. Mas eu tenho certeza absoluta que o Museu potencializou isso*”. E Maria percebe que essa parceria auxilia professores e professoras a trabalharem conteúdos que estão fora do âmbito da formação e domínio desses docentes.

Lucas: Faz parte do currículo do município educação patrimonial, só que não existe um material. Sabe, tipo assim, faz parte do currículo escolar, mas eles não têm um livro didático. Então parte muito do próprio professor. Então até um projeto do Miguel, que até tá adiantado, mas ficou pausado muito tempo, por causa do dia a dia, que o Miguel queria fazer um livro didático de educação patrimonial. Quase que um catálogo do Museu né.

Maria: E isso ia ser muito legal porque a gente via que os professores também tinham dificuldades, sabe? Porque eles, realmente, na loucura que é um professor, imagina, de primeiro ao quinto ano, por exemplo, que é um professor para todos os conteúdos. Então, às vezes o professor chegava no final, eles agradeciam a gente: “obrigado, foi legal demais, porque eles puderam ter essa vivência, a gente fala um pouco na sala de aula, mas não é a mesma coisa e tal”

O elogio ao “protagonismo da educação” e a alta aposta nesse investimento como forma de trazer mudanças sociais, afirmados na pesquisa, vai de encontro, porém, à perspectiva de quem estava a frente do projeto inicial do “Museu de Congonhas”, e que via na instituição, ao que parece, um potencial para implementação de atividades mais diversificadas

e de maior impacto no cenário nacional. Jurema Machado, por exemplo, lamenta que o centro de estudos da pedra sabão não tenha ido para frente, o que teria colocado o Museu “*no radar*” para assuntos de conservação da pedra, por exemplo, “*se ali tivesse capacidade de gestão*”. Já Letícia Julião menciona que a ideia inicial, do ponto de vista do setor Educativo, seria explorar o sítio, “*atuarem fora. Eles poderiam até ajudar no circuito dentro do Museu, mas que saíssem com as turmas para fora. Porque lá era o lugar mais importante, era essencial, não sei se isso está acontecendo.*” Além disso, Letícia critica uma tendência geral nos museus da atualidade, e que fez parte dos primeiros sete anos do “Museu de Congonhas”:

Tem uma coisa no museu, que tem acontecido nos museus atuais, eu venho pensando muito sobre isso... de ter uma equipe exclusiva do educativo e não ter mais ninguém, não ter uma equipe de pesquisa sabe? Ter uma equipe... um museólogo, né... a parte da museologia... Então, assim, isso me intriga um pouco sabe? Acho que o educador é um pesquisador, acho que poderia ter um apoio, assim, de um setor de pesquisa, que continuasse fazendo a pesquisa. [...] É um formato que os museus vêm tomando ultimamente né. Eles fazem uma exposição, contratam uma equipe de educadores, que às vezes é muito... se renova muito... E, quem é que tá pensando o museu? Quem é que tá renovando... o plano museológico já tem que ser renovado, já passaram mais de seis anos, sabe? Então, assim, ele funciona mesmo? Em que medida ele tá funcionando como um museu mesmo? Em que medida que a equipe do museu tá se ocupando do acervo lá fora?

Nessa fala, ao mencionar a frequente renovação da equipe de educadores, Letícia Julião toca no segundo tema que destaquei, que aparece tanto na percepção de trabalhadores do “Museu de Congonhas” e quanto nos resultados da pesquisa encomendada. É o tema da mão de obra, sua qualificação e condições de trabalho, e surgem na pesquisa como *recursos humanos diretos* (empregados pela administração pública) ou *indiretos* (empregados pela empresa terceirizada, vencedora da licitação).

Quanto ao *grau de internalização dos recursos humanos*, que demonstra a relação entre ocupados diretos e indiretos na organização museal, é possível concluir que a maior parte dos insumos humanos não é internalizado pelo museu, ou seja, a maior parte dos ocupados do museu são indiretos. Tal resultado decorre tanto do avanço recente da terceirização na economia brasileira quanto das especificidades do setor de patrimônio, que gera uma forte demanda de atividades de suporte (Ibram, 2014). Indo ao encontro desse aspecto, o *grau de especialização dos recursos humanos* apresentou um resultado igual a zero, ou seja, não se observou o emprego de insumos humanos especializados. Isto decorre de um modelo de operação baseado na contratação por demanda dos profissionais responsáveis pelo desempenho das atividades-fim do museu. Ainda que isso seja compreensível no contexto da economia museal no Brasil, trata-se de um gargalo a ser enfrentado no futuro. (CATAVENTO, 2020, p.15)

Figura 87 – Gráfico identificado pelo relatório de pesquisa como “Insumos Humanos – Museu de Congonhas”.



Fonte: Catavento, 2020.

Os dados do relatório se traduzem, na fala de Leticia, na menção à constante renovação da equipe de educadores e na ausência de pesquisadores contratados, ambos os fatores implicando na impossibilidade de elaboração e continuidade de projetos. Também se traduzem nos desafios práticos mencionados por Lucas, quanto a dificuldade em “*segurar*” membros da equipe em trabalhos mal remunerados e com alta exigência de qualificação. Ao contrário dos trabalhadores e trabalhadoras empregadas pela prefeitura (cargos da Fundação Municipal de Cultura), por exemplo, como é o caso da coordenação geral, que cumpre um horário comercial (de segunda a sexta-feira, de 8 às 17 horas), todos os funcionários terceirizados cumprem uma escala diferente, que implica em trabalhar na maioria dos finais de semana e no período noturno nas chamadas *Quartas Culturais* do Museu. O “*gargalo*” do excesso de terceirização da mão de obra é uma realidade a ser enfrentada no presente pela instituição, mas não o é. Na verdade, é perceptível como a terceirização se estabeleceu como uma estratégia, ainda, de empregar pessoas com vínculos de parentesco com membros da administração pública, driblando as acusações de nepotismo. Foi assim, por exemplo, no caso da contratação de um educador que era sobrinho do prefeito, e de uma educadora que era sobrinha do vice-prefeito. A ausência de concurso público ou mesmo de processo seletivo para os cargos, com a contratação apenas pela terceirizada, fomentou a prática da indicação, o que não se restringiu a governos e administrações específicas, como pode ser percebido na conversa entre Lucas e Maria:

Lucas: Mas na gestão atual, muitos dos currículos que chegaram pra gente vieram com indicação da prefeitura. Ah, o prefeito mandou esse currículo aí.

Maria: Ah mas isso na outra também.

Lucas: Eu nunca tinha visto não.

Maria: Ah, mas porque você não tava na coordenação. Você não via chegando. Mas até, eu mesma quando fui levar currículo lá, falaram assim: leva, fala que foi o Fulano que mandou, sabe, tinha que ter um... não era só entregar o currículo. Entregar o currículo e falar um nome, tinha uma...

Lucas: Eu fiz entrevista com todo mundo. Todo mundo que mandou currículo que eu achava que era interessante, a gente entrevistou.

Maria: Existia sempre um esforço de contratar uma pessoa que se encaixasse. Não passar uma indicação na frente. Às vezes coincidia de a indicação ser também uma pessoa que se encaixava. Aconteceu muitas vezes. É tipo uma pontuação.

Lucas: É, aconteceu muitas vezes. [...] Nessa última gestão, eu achei que foi mais complicado isso. Achei que ficou mais escancarado. Essa coisa da indicação. Mas acho que sempre teve mesmo...

O contrato mais recente estabelecido entre a Fundação Municipal de Cultura de Congonhas e a empresa terceirizada também realça o quanto as decisões sobre pessoal permanecem sob o controle do órgão público, ainda que a empresa fique com a parte burocrática da contratação e demissão e com responsabilidade sobre os encargos financeiros. Como exemplo, trago os seguintes artigos do Contrato de Prestação de Serviços, que consideram como obrigações da contratada:

11.1.4. Substituir a qualquer tempo, o profissional que não atender as necessidades da FUMCULT;

[...]

11.6. Substituir imediatamente e *sempre que solicitado*, qualquer membro da equipe em condição de afastamento ou ausência por qualquer circunstância. A não substituição resultará em glosa no faturamento da contratada relativo ao período. (FUMCULT, 2023, pp.13-14)

A ocupação de espaços do “Museu de Congonhas” por agentes externos é uma outra maneira de exercer formas de controle sobre o equipamento museal, em relações de interesses que, na perspectiva de alguns funcionários, alteram o funcionamento da instituição, descaracterizam sua missão e prejudicam o andamento normal dos serviços e do trabalho. O que, nas inovadoras concepções de uma nova museologia, ou mesmo dentro de um paradigma neoliberal, aparece como a construção de *espaços multifuncionais*, torna-se, na prática, um toma-lá-dá-cá entre prefeitura, secretaria, empresas.

Em conversa, por exemplo, com Lucas e Miriam, fica explícita a ideia de que, em primeiro lugar, os tais espaços “multifuncionais”, como a biblioteca e a garagem, foram sendo ocupados por eventos e programações que não dialogam com a proposta original do Museu. De um lado, diversos eventos relacionados às políticas públicas da cidade, como seminários e

encontros dos setores de Educação e Saúde, passaram a ser realizados nas instalações do “Museu de Congonhas”. Segundo Lucas: “*num determinado momento, principalmente porque tudo em Congonhas tava sem lugar, o cinema tava reformando, a Romaria tava reformando, então não tinha onde ter eventos. Então meio que o Museu se tornou isso*”.

Porém, segundo Lucas, ainda que o Museu tenha se tornado um dos únicos espaços públicos possíveis para sediar os eventos municipais, a estrutura oferecida não era adequada. “*Se a gente for pensar, o Museu, ele não tem um auditório. Todos os espaços auditórios são improvisados: é a garagem e a biblioteca. Então ele não tem estrutura pra isso.*” A biblioteca era bastante utilizada, por exemplo, para realização de reuniões de setores da mineração.

Lucas: Reunião da Vale...Treinamento da Vale, treinamento da Gerdau, tem direto na biblioteca.

Eu: E não tem nada a ver, ne?

Lucas: Não tem nada a ver, mas de certa forma, a Gerdau banco um evento.

Maria: É uma contrapartida... Tem reuniões do PMSB que já aconteceram lá. Aquele Plano Municipal de Segurança de Barragens. Já aconteceram várias reuniões. Justamente por isso, porque o plano é bancado pelas mineradoras, então, tem que ter um espaço para fazer uma reunião, um seminário, com mais algumas pessoas...

O uso desses dois espaços adaptados (biblioteca usada como sala de reuniões e cursos, e garagem usada como auditório) por setores que não estavam diretamente relacionados à “missão” do “Museu de Congonhas” revelam, novamente, as relações de interesses imbricados na gestão do patrimônio com a política local e a economia regional. Chamada por Maria como uma “*contrapartida*”, esta cessão do espaço do Museu para usos situados na esfera da administração pública e pelas empresas que mineram na cidade e região envolvem o Museu em certa obrigação implícita. A pesquisa mencionada acima mostra que 88,41% do orçamento do Museu provém de investimento municipal. Apesar dessa concentração da fonte de recursos, a pesquisa também aponta como significativa a captação de recursos pelo Museu por meio de leis de incentivo, e grande parte dessa captação é feita diretamente com as mineradoras, que recebem, então, isenção fiscal. Durante os anos de minha pesquisa, também constatei a realização de exposições e espetáculos realizados com patrocínio das grandes mineradoras da região, como Vale e Gerdau, e da ocupação do espaço pelo projeto social “Garoto Cidadão”, mantido pela CSN.

Além dessa atuação direta no financiamento, vale ressaltar que a própria renda do município, principal fonte orçamentária do Museu, é bastante dependente do setor. De acordo

com dados divulgados pelo Comitê Nacional em Defesa dos Territórios frente à Mineração, 44% da arrecadação do município de Congonhas é proveniente da CFEM – a Compensação Financeira pela Exploração Mineral, um tipo de *royalty* pago pelas mineradoras para a Agência Nacional de Mineração (ANM), que repassa 60% do valor arrecadado aos municípios impactados pela atividade. Como explica o projeto “*De Olho na CFEM*”, mantido pelo Comitê, diferentes tipos de minérios resultam em diferentes taxas, sendo o ferro – mineral extraído em Congonhas – o de alíquota mais elevada (3,5%).⁴⁵ Segundo me informa Sérgio Rodrigo, “*o Museu é bancado por essas mineradoras. Diretamente. A expografia toda foi bancada por projeto de lei de incentivo, bancado pelas mineradoras, Vale, Gerdau, e tal. Porque o resto foi pelo BNDES e pela Lei Rouanet.*”

A transformação da biblioteca em uma sala de reuniões ou de formação de empresas mineradoras me pareceu, assim, vista como própria das relações envolvendo o financiamento de ações culturais por empresas que visam, nesse investimento, não somente a desoneração fiscal, mas também certo amortecimento das tensões geradas com as comunidades locais, fortemente atingidas pelos impactos socioambientais da atividade extrativista.

A mesma sala, porém, que abriga em seu cotidiano situações que não se relacionam diretamente com o Museu, só se tornou local de formação de educadores por um arranjo pouco confortável entre Educativo e coordenação geral, segundo me informou Ester. Assim, apesar de me parecer um espaço bastante apropriado para a formação de educadores, tanto por sua dimensão, quanto pelo mobiliário e também pela proximidade de alguns livros de referência, me surpreendi quando soube que a biblioteca nem sempre foi o ambiente reservado ao Educativo. Segundo Ester, esse setor perdeu espaço progressivamente na nova gestão, e passou a utilizar a biblioteca como um espaço “emprestado”, que era “tomado” de volta a qualquer outra necessidade de ocupação. Antes da biblioteca, as reuniões de formação e planejamento do Educativo eram realizadas em uma sala na área administrativa, localizada no corredor dos escritórios. A perda de espaço, portanto, reflete a perda de uma importância historicamente conquistada pelo Educativo diante da administração atual.

⁴⁵Dados obtidos na página do projeto <https://www.deolhonacfem.org/> e na oficina “De olho na CFEM”, que acompanhei de forma remota, e que está disponível em <https://www.youtube.com/live/PEkEC2H8YW8?feature=share>.

Quarentenas: acervo e descarte

Em algumas ocasiões, no contexto da pesquisa, ouvi da parte da coordenação e do grupo do Educativo a menção à “*quarentena*”, que parecia designar um ou mais espaços que, no contexto das falas, parecia ter a função de almoxarifado. Só nas últimas visitas ao “Museu de Congonhas”, quando a instituição, a partir da nova licitação, contratou profissionais especializadas na área de museologia e de arquivo, é que tive a oportunidade de conhecer as salas assim denominadas pela equipe. Quarentena, como conhecemos, significa a confinamento de indivíduos ou animais para evitar que contaminem outros seres com alguma infecção comprovada ou hipoteticamente adquirida. Para entender o uso do termo no contexto do Museu, perguntei à Ruth, uma das novas especialistas contratadas, o significado do termo.

Eu: O que que é isso? O que é uma quarentena?

Ruth: Esse termo, foi o que me foi falado quando eu cheguei.

Eu: Esse termo não existe? [no contexto da arquitetura de museus ou na museologia]

Ruth: Não! Me falaram: temos as duas quarentenas, que são dois espaços que estão com essas peças, com esse acervo e esses documentos armazenados, estão alocados nesses espaços. Não tem um critério. É uma coisa que a gente tava pensando de separar isso, já, né. Separar o que é documento, separar o que é peça, e distribuir isso nesses dois espaços destinados à reserva técnica e arquivo.

A *quarentena* no contexto do Museu se traduz por esse processo de separação, que envolve, portanto, processos de purificação, ou seja, de eliminar a contaminação, a mistura de coisas que podem ser distinguidas de muitas maneiras, tais como: seus locais de origem, suas qualidades físicas, sua temporalidade, seu tipo de suporte. Segundo Rebeca, esse processo já estava sendo realizado pelas duas profissionais contratadas para os setores de arquivo e de museologia, e elas me explicaram no que consistia cada uma das duas ordens de materiais distinguidas como *documentos*, de um lado, e como *peças/acervo*, chamados também de *objetos tridimensionais*, de outro.

Os materiais que seriam destinados ao arquivo seriam, segundo Rebeca, “muito diversos”, e consistiriam basicamente em três tipos: “fotografias”, “documentos” – “*por exemplo, os primeiros registros de compra e venda no município, de 1890 até 1910, antes de virar cidade mesmo*” e documentos da Fundação Municipal de Cultura, e “jornais”. Não compreendia muito bem a origem desses materiais, pois até minha investigação tinha

caminhado, entendia que o “Museu de Congonhas” seria um “*museu sem acervo*” e uma instituição muito recente, sem, por exemplo, uma política de aquisição de acervo instituída. Rebeca me explica que esses “*são documentos da cidade, porque a gente foi contratada para ser do “Museu de Congonhas”, mas também do “Museu da Ladeira”⁴⁶, do “Museu de Mineralogia”⁴⁷ [...]É como se fosse uma rede. Então eu tô mexendo com todos esses documentos desses museus.*”

Nesse ponto, faz-se necessário situar essas duas outras instituições, pois a variedade e o volume de documentos com que Rebeca precisa lidar tem relação com essa rede de museus, formada por instituições bastante diferentes quanto às suas funções e maneiras de colecionar.

O “Museu da Ladeira”, oficialmente “Museu da Imagem e Memória”, tem seu acervo expográfico assim descrito pela Prefeitura Municipal de Congonhas:

fotos, documentos e objetos antigos da cidade e das personalidades que fizeram a história de Congonhas: Tia Vick, que criou a Escola de Balé Victória Parcus; o médium Zé Arigó, que durante vinte anos se constituiu num fenômeno que impressionou todo o Brasil e o mundo; Dr. Victorino dos Santos Ribeiro, primeiro médico do município que trouxe a energia elétrica para a cidade; Djalma Andrade (jornalista e poeta); Padre Leonardo (idealizador do Cine Teatro Leon e do Hospital Bom Jesus); Senhor Brasilino (mestre escultor); Dom Silvério Gomes Pimenta (Primeiro Arcebispo de Mariana e respeitado intelectual); Romualdo José Monteiro de Barros (Barão de Paraopeba); Lucas Antônio Monteiro de Castro (Barão) e Lucas Antônio Monteiro de Barros (Visconde de Congonhas).⁴⁸

Figura 88: Museu da Imagem e Memória

Também conhecido como Museu da Ladeira, situa-se na subida de pedras que vai do Centro da cidade ao Santuário, em uma casa em estilo colonial restaurada, muito semelhante ao conjunto de residências do entorno, tornando a instituição bastante discreta – o que destaca a diferença desse museu com o moderno e imponente “Museu de Congonhas”, situado mais acima. Como podemos ver pela fachada, o Museu da Ladeira tem dois pisos, um no nível da rua, que comporta atualmente a exposição sobre o desenvolvimento urbano da cidade, com os eixos igrejas, congregações e processo de emancipação, e um piso inferior, que foi reservado para a representação de três personagens ilustres da cidade: Tia Vick, Zé Arigó e Dr. Victorino. A casa tem ainda um jardim ao fundo, que já foi utilizado para sediar alguns eventos.

⁴⁶ Museu da Imagem e Memória.

⁴⁷ O Museu de Mineralogia foi criado por volta de 1995, quando o edifício da Romaria foi restaurada e recebeu a reconstrução de novas salas.

⁴⁸ Informações da Prefeitura Municipal de Congonhas, publicadas em <https://www.congonhas.m.gov.br/index.php/arte-e-cultura/>.



Fonte: Foto da autora (Congonhas, 2019).

Entre as fotografias expostas, uma sala específica foi criada para exibir registros históricos da presença dos padres redentoristas na cidade. E há uma grande quantidade de objetos antigos expostos, em especial, relacionados ao desenvolvimento de tecnologias de comunicação, como máquinas de datilografia, aparelhos telefônicos, aparelhos de rádio e até um projetor de cinema.

Durante o período de trabalho de campo, membros da equipe do Setor Educativo do “Museu de Congonhas”, que também trabalham no “Museu da Ladeira”, me contaram que este estava passando por um processo de reorganização do acervo e reformulação de sua concepção. A então coordenadora do Educativo mais diretamente envolvida com esse processo, Sara, tinha uma relação de afeto com o Museu da Ladeira, ele era seu “*xodozinho*”, em suas palavras. Ela o qualifica como “*um museu do povo*”, com acervo colaborativo formado a partir de um chamamento público publicado em jornal, que convocava a população a contribuir com a doação de materiais que dessem conta de contar a história do município.




Porém, segundo Sara,

Ele era um museu muito difícil de trabalhar, porque ele era um museu muito intuitivo e não expositivo. Você chegava no Museu da Imagem e Memória e não

tinha uma placa referenciando que objeto era aquele. Não tinha um texto expográfico para você conseguir fazer a sua fruição de forma autônoma. Você era sempre dependente do mediador que estava lá para conseguir ter alguma informação sobre o que aquele acervo estava retratando.

Então, aproveitando um processo de reforma da parte elétrica desse Museu, que impôs a necessidade de retirada de todo o acervo da casa, Sara propôs uma reformulação de sua exposição, que foi autorizada pela coordenação de museus, mas com um prazo muito curto. Contando apenas com 2 meses para realizar uma nova lógica expográfica e se relacionando com um acervo variado e, em muitos casos, sem referências, Sara pediu ajuda às pessoas da cidade conhecidas pelo trabalho de pesquisa e divulgação da memória de Congonhas. É dessa época, pelo que compreendi, a realização de um esforço de inventariar todo o seu acervo, que foi classificado por categorias e descrito de forma minuciosa e individualizada em fichas específicas, que tivesse acesso a partir de um HD externo emprestado por um coordenador.

Figura 89: Parte do Inventário do Museu da Imagem e Memória registrado em novembro de 2020.

tem	Descrição	Registro fotográfico
	<p>Moldura simples em madeira frisada + montagem fotográfica de Congonhas na década de 1930 + vidro.</p> <p>Dimensões: 42,5X 219cm.</p>	
	<p>Moldura preta simples com traço dourado no interior da moldura + Fotografia da planta Congonha + vidro.</p> <p>Dimensões: 48cm X 38cm.</p>	
	<p>Mesa quadrada abaulada, entalhada e com os pés curvados.</p> <p>Dimensões: 94X116X87,5cm.</p>	

Fonte: Museu de Congonhas. Acervo digital.

O grupo de moradores da cidade não apenas contribuiu para identificar peças do acervo, mas também para construir uma linha interpretativa, até então, segundo Sara, ausente na expografia:

A gente chamou o André Candreva, a gente chamou a Silnara. A gente chamou a Maria da Paz. Fomos chamando alguns pesquisadores da cidade pra tá junto com a gente fazendo a pesquisa e aí a gente delimitou o tema, que é as transformações do

meio urbano da cidade de Congonhas. Por que nós pensamos isso? Porque tínhamos uma série de artefatos que não conversavam entre eles e que a gente precisava de um eixo norteador. Fala sobre o povo de Congonhas O que adianta falar sobre esse povo se a gente não sabe como se conformou esse espaço que esse povo habita? Então a gente viu que antes de falar sobre o povo de Congonhas a gente tinha que falar sobre Congonhas. E aí fomos falar sobre Congonhas.

Então, Sara me apresenta o percurso expográfico construído pelo grupo, a partir do diálogo criado por eles para os objetos que já existiam lá. O percurso começa com a planta congonghas, para abordar a etimologia e a razão do nome do município. Segue então para uma sala com fotografias das igrejas barrocas de Congonhas e seus distritos – Maranhão e Lobo Leite, para, segundo Sara, tratar de “*uma série de outros povos que eram silenciados, os distritos, os habitantes desses distritos parece que são pessoas que não habitam uma cidade*”, o que é narrado a partir de todas as igrejas barrocas, ou das matrizes desses locais, centros de irradiação de vilas e arraiais. Em seguida, vem a sala sobre as congregações, que estariam conectadas com as transformações do meio urbano por meio da educação. Segundo Sara, “*a educação formal, ela inicia com as congregações. Então estudar a história da educação na cidade é necessariamente estudar a história da religião*”. Nessa sala, aparecem fotografias das diversas congregações que passaram por Congonhas: lazaristas, maristas e redentoristas. Esses últimos se estabeleceram na cidade e trouxeram, segundo Sara, a maior parte das transformações do meio urbano, permitindo então uma conexão entre os objetos do acervo e a história da cidade: “*a Romaria, o próprio cinema. A própria questão de comunicação, o primeiro telefone, eram os Redentoristas que tinham os primeiros telefones. Tudo se interconecta né, tudo se interrelaciona.*” A tentativa de criar uma conexão que moldasse a história da cidade, segundo Sara, tinha o objetivo de “*transformar o museu em algo que não fosse um jogo de adivinhação*”. O primeiro andar da exposição termina com o tema da emancipação da cidade, abordado a partir de documentos. A segunda parte da exposição fica no andar de baixo, ou seja, subterrâneo, e na reformulação, ficou dedicado a algumas representações de pessoas da cidade, como explica Sara:

representa a tia Vick, representa o Doutor Vitorino, e representa o Zé Arigó. O que foi as pessoas que a gente foi separando e vendo o que a gente tinha de acervo né. Porque para organizar um museu a gente precisa de um mínimo de acervo e de possibilidade de contextualização e eram os três personagens que permitiam a gente fazer essa contextualização e tinha um acervo para ser expositivo. Porque o museu lá de baixo a proposta dele é ser um museu de acervo né. [...] A nossa intenção é que [tenha] esse eixo norteador fixo, que é as transformações do meio urbano; e que a parte de baixo esteja sempre em mudança. Novos personagens apareçam. A nossa intenção é essa com o Museu da Imagem e Memória: um museu do povo para

o povo. Então, para falar do povo, a gente precisa abrir espaço para que outras pessoas sejam representadas.

Figura 90: Sala da Emancipação de Congonhas, depois da reorganização do Museu da Imagem e Memória.



Fonte: Site “O Viajento”.

Esse eixo norteador estabelecido na reforma do “Museu de Congonhas” recebeu ainda novas formas de representação da cidade, com a confecção de um mapa contendo os principais pontos turísticos da cidade. Segundo Ester:

A produção do mapa, o objetivo dele era mudar a expografia da sala que fala sobre as igrejas de Congonhas incluindo outros pontos turísticos: o museu, a Romaria, a Estação. O processo de produção foi o seguinte: primeiro a gente fez uma pesquisa de campo, estudamos o mapa da cidade, as localizações exatas, a gente recriou os croquis do mapa da cidade, depois a gente passou para a execução dos desenhos dos pontos turísticos. A gente queria fazer uma coisa bem artística mesmo, feita manualmente, remetendo àqueles mapas antigos.

Figura 91: Mapa produzido para o Museu da Ladeira.



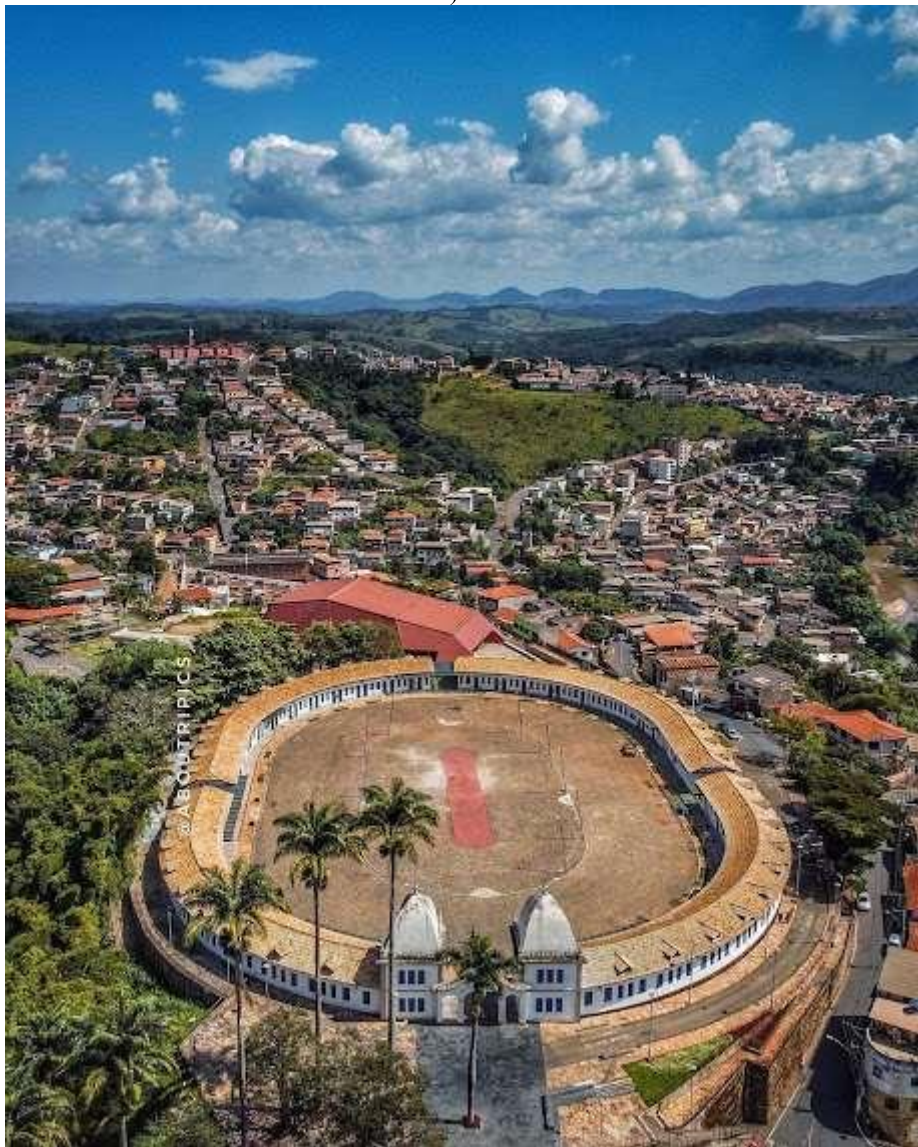
Fonte: Arquivo pessoal cedido por membro de Setor Educativo.

Com essas escolhas norteadoras, tudo o que não se encaixava nessa linha interpretativa, portanto, foi arquivado, e é esse acervo que foi parar na *quarentena* do “Museu de Congonhas,” como pude identificar na listagem de objetos variados que Rebeca encontrou: *“tem umas máquinas de escrever; tem peças da Tia Vicky, tem coleção de porcelana, algumas indumentárias. Tem projetor de cinema, rolos de filme, vinil”*.

Também se juntam a essas peças na *quarentena* a coleção do “Museu de Mineralogia”, composto por amostras de recursos minerais encontrados na região, tais como: “ferro, manganês, ouro, esteatita, fostato, granito, chumbo, quartzito, quartzo, granito, platina, cromo, diamante industrial, areia e cascalho” (MILANEZ apud MOREIRA, 2018, p.21). Esse museu foi estabelecido na Romaria após a reconstrução dessa edificação pela prefeitura em 1995. A Romaria passou por um novo processo de restauração e reformulação financiada pelo governo federal por meio do PAC Cidades Históricas, com verba publicada em portaria do IPHAN em 2013, mas concluída, de fato, recentemente. A requalificação do então denominado Centro Cultural da Romaria foi entregue em 2020 e a construção de um teatro em suas subjacências foi finalizada em 2023. Como explica Alexandre Costa, o Teatro Dom Silvério seguiu “uma arquitetura contemporânea” e “foi projetado pelo mesmo arquiteto responsável pela

restauração do prédio da Romaria em 1995, Sylvio de Podestá. O novo teatro, construído com armações de ferro, foi parcialmente subterrâneo, evitando competir com a paisagem colonial circundante” (COSTA, 2023, p.395) – guardando semelhanças, portanto, com o discurso sobre a construção do “Museu de Congonhas”, em relação a sua arquitetura, ocupação do espaço e relação com o ambiente.

Figura 92: Centro Cultural Romaria e Teatro Som Silvério (telhado avermelhado ao fundo da estrutura circular).



Fonte: Site Conheça Minas (2022)

Contemporaneamente ao processo de reforma da edificação que abriga o Museu de Mineralogia, em 2016, um projeto de pesquisa foi realizado por um grupo de docentes e discentes do Instituto Federal de Minas Gerais, campus Congonhas, que tinha o objetivo de

reconstituir a história da mineração do município a partir de um “processo de readequação e modernização do Museu de Mineralogia. Pretendia-se, com o trabalho de pesquisa, fornecer subsídios para a formação de novo projeto expográfico, mais dinâmico e interativo, além de capacitar os funcionários no trabalho de orientação dos visitantes” (MOREIRA, 2018, p.20). Parte do acervo de Mineralogia passou por um processo de catalogação das amostras a partir de parceria firmada com o IFMG, resultando, nessa etapa, na catalogação de mais de 12 mil amostras (cf. COUTO et.al, 2016).

Figura 93: Amostras do Museu de Mineralogia

Parte do acervo do Museu de Mineralogia que passou pela identificação das amostras pelo grupo de pesquisadores do IFMG foi assim classificada e catalogada: “Algumas das amostras de minerais da classe dos silicatos que já foram codificadas – a) Albita, b) Amazonita, c) Berilo, d) Lepidolita, e) Moscovita, f) Ortoclásio, g) Quartzo, h) Sodalita e i) Topázio.” (COUTO et.al, 2016).



Fonte: COUTO et.al., 2016.

De forma semelhante ao que aconteceu no Museu da Imagem e Memória, no processo de reforma física da edificação e de mudanças na concepção do acervo é que a coleção do Museu de Mineralogia foi parar na *quarentena* do “Museu de Congonhas”. É diante dessa variedade de objetos que Ruth irá trabalhar

Então, tem objetos aqui de três museus basicamente. É uma das dificuldades que eu e Rebeca estávamos tendo que é de como a gente vai registrar isso. É do Museu de Congonhas? É da FUMCULT? É de qual instituição? De determinar uma origem para essas coisas. Só que tem a coleção do Museu de Mineralogia, que são basicamente rochas, pedras, que eu fui informada de que vai vir uma pessoa de fora que trabalha com Geologia para poder identificar quais são essas pedras e fazer uma catalogação dessas pedras. E então minha função vai ser conservar esse material, criar acondicionamentos para elas. Tem também um pouco de arte sacra, algumas imagens em madeira, santo de roca, aqueles que você veste a roupa, tem alguns quadros também, com algumas molduras, coisas que vão demandar um cuidado maior. Tem réplicas de profetas, que são em tamanho natural, que são enormes. Inteiras. Temos algumas. Eu não sei a origem delas. Eu sei que elas foram feitas para estudo dessa conservação da pedra.

Ruth e Rebeca exercem um tipo de pioneirismo na organização do acervo da rede de museus de Congonhas, pois além de acondicionar adequadamente uma grande diversidade de coisas e garantir a integridade física dos materiais, executando, portanto, processos de limpeza e identificando necessidade de intervenções (restaurações), as duas profissionais precisam criar, antes, metodologias de separação, parâmetros de medição, controle das condições ambientais, e políticas normativas de uso, descarte, empréstimo e aquisição de acervos. Pois, ao que parece, todos esses procedimentos, técnicas e normas não possuem lastro nas instituições municipais.

Em relação ao que iria para o “*arquivo*”, Rebeca me explica que, em primeiro lugar, é preciso ter uma “*tabela de temporalidade*”, para estabelecer critérios do que será guardado e por quanto tempo, no caso do “*arquivo corrente*” – que se difere, portanto, do “*permanente*”. Os passos seguintes seriam a limpeza, catalogação e armazenamento adequado, como descrito a seguir:

O primeiro passo é limpar. Limpar fisicamente, com trincha, tirar as sujidades. Para digitalizar esses documentos, tem que estar limpos e catalogados, porque não faz sentido digitalizar sem uma prévia organização. Porque senão esses documentos vão se perder nessa digitalização. A gente vai guardar eles em caixas de material alcalino, para não ser comido por inseto, porque são considerados papéis permanentes, que vão durar mais de 100 anos. E entre esses documentos, se eles forem muito sensíveis, a gente coloca eles numa folha de papel alcalino e ele fica em cima. Principalmente documentos que estão divididos no meio. Ai você faz uma conservação preventiva nesses documentos. Você cola eles com a fita de papel japonês, que é uma fita de papel que não vai modificar a cor, porque ele é quase transparente, ai você coloca esses documentos para eles ficarem integrados e põe nesse papel, que vai ser tipo uma base para ele não dobrar de novo, não partir, e guarda eles nas caixas que vão ser numeradas. Separando por séries, coleções, fundos, ainda não decidi como vão ser. [...] Até conversando com a Ruth mesmo, como vai ser mais fácil. Porque esses documentos, um arquivo de museu é diferente de um arquivo público. Porque um arquivo de museus tem a ver com os objetos que estão dentro desse museu, então eles têm que ser organizados seguindo a lógica que os objetos vão ser organizados. Essas caixas vão ficar dentro dos armários, você

numera os armários, as caixas e as folhas que estão lá dentro, os documentos individuais.

Eu: E foto? como que guarda foto?

Rebeca: As fotos, a gente vai confeccionar as caixas, por causa do tamanho das fotos, que são mais específicos, e dentro dessas caixas vamos colocar as fotos separadas com papel vegetal, que é um papel neutro, mais barato e que tem menos volume que um papel alcalino. Porque a gramatura do papel alcalino é mais alta. E o papel vegetal, como esse acervo é muito grande, a gente chegou à conclusão que ia ficar muito complicado armazenar com esse papel alcalino. Então a gente optou pelo papel vegetal porque vamos conseguir guardar mais fotografias e agora, como a gente vai classificar essas fotografias? Provavelmente, no arquivo a gente opta por continuar essa organização que já está sendo feita. Por exemplo, essas fotografias estão numeradas às vezes, então elas estão separadas por acontecimentos. Ai você cria uma série chamada “Homenagens”, “Festividades”, etc., e põe essas fotografias dentro dessa série, organizadas de acordo com o ano e com o que tá nessas fotos.

Em relação ao acervo destinado a “reserva técnica”, Rebeca lista as condições ideais de armazenamento, o que envolve desde os aspectos construtivos da sala até o controle cotidiano das condições do ambiente:

Na museologia, a gente também tem tabelas que vão determinar a medida de luminosidade que determinado material pode ficar exposto, a umidade, a temperatura. Então, geralmente, uma reserva técnica de museu, o que seria algo ideal numa reserva técnica perfeita: uma construção que não vai estar do lado de onde tem muito mato, porque podem vir pragas, insetos, e atacarem dentro. É legal que não tenha encanamento passando na parede, para não gerar umidade ali, não acontecer um acidente. A questão de iluminação, de energia, tem que ser um lugar que não tenha risco de incêndio, então não é bom ficar perto de caixa de força, porque pode fechar um curto e a reserva técnica pegar fogo. Então tem que fazer ela longe de onde tem esse tipo de coisa. Tem que ser um ambiente climatizado. Então, geralmente, os museus tem termo-higrômetros, fica na parede e a gente monitora a temperatura e a umidade do ar. Por exemplo, um quadro, ele não deve ficar numa umidade que está abaixo de 55%. Porque a tinta pode craquelar e começar a esfarelar, literalmente. Mas não pode estar mais do que 80, 85%, porque senão pode criar ali uma umidade que vai dar fungo nesse material. A madeira, por exemplo, já é mais maleável. A pedra é muito tranquilo de conservar, não exige muita coisa. Papel pode ser comido por traça, por barata, então tem que ser um ambiente limpo, tem que estar sempre fechado. O material para acondicionar fotos e papeis que são de PH neutro, porque não atrai inseto, não vai reagir com o material da foto. Então é um material que tem que ser muito pensado para essa reserva.

Como Ruth enfatiza, essas são as condições ideais, presente nos “manuais”, e que raramente são encontradas na realidade das instituições. O caso do “Museu de Congonhas” não é diferente, e o caso da sala da reserva se assemelha de algum modo à situação narrada no primeiro capítulo, sobre a incompatibilidade da edificação com a função expográfica do prédio, que exigiu adaptações e improvisos para driblar a divergência entre a arquitetura e o modo de habitá-la. Ao visitar a sala que será destinada à reserva, identifiquei situações opostas

às idealmente relacionadas por Ruth, como a alta temperatura da sala, a proximidade com caixas de força, presença de fios de eletricidade e a proximidade com a mata que circunda o Museu. O que Ruth afirma é que uma lista de materiais foi elaborada por ela e Rebeca e repassada à coordenação dos museus para que sejam implementadas medidas de controle do ambiente e o acondicionamento adequado das peças.

Talvez por estar longe das condições ideais, a reserva técnica do “Museu de Congonhas” é referida como “quarentena”. O que também explica o fato de o espaço ter permanecido durante quase todo meu trabalho de campo no “Museu de Congonhas” como um local de interdição. Em nenhum momento tive oportunidade de acompanhar qualquer visita ou atividade realizada em tais salas e ao solicitar, nos últimos dias de visita ao Museu, uma ida à sala acompanhada das profissionais responsáveis, Lourdes ainda hesitou e me perguntou se essa visita fazia parte do meu trabalho de pesquisa. Assim, pude passar rapidamente pelos dois ambientes, verificar a presença predominante das peças e pedaços de réplicas e moldes de profetas – segundo Ruth, estas ocupam cerca de 40% da reserva – espalhados pelas salas e corredoras e o restante do material estava guardado em caixas, pastas, envelopes e prateleiras de grandes armários com portas corrediças.

Figura 94 – Parte de armário em uma das salas da “quarentena”



Na foto, um dos lados dos diversos armários que compõem a quarentena do “Museu de Congonhas”, futura reserva técnica, e que armazenam acervos dos museus da cidade, além de documentos e fotos da Fundação Municipal de Cultura. Na primeira fileira de cima para baixo, é possível verificar a organização de materiais em papel, separados e etiquetados pelos órgãos de origem. A catalogação ainda não foi realizada pelo “Museu de Congonhas”. Na última prateleira, por exemplo, é possível ver uma máquina de escrever antiga, provavelmente parte do acervo do Museu da Imagem e Memória, sugerindo que a separação entre ordens de coisas e origem dos acervos ainda estava em estágio inicial.

Fonte: Foto da autora (Congonhas, 2023).

Também me chamou atenção a presença de uma parte da maquete do “Museu de Congonhas” representativa de um dos planos que não foram construídos, como se pode verificar na Figura 95.

Figura 95 – Maquete de uma parte do “Museu de Congonhas” guardada na “quarentena”.

A parte da maquete representa um novo “salão de missas” anexo ao Museu, que substituiria o atual salão existente construído pela comunidade. Como foi narrado, a demolição do salão atual foi recusada e o projeto, assim como sua representação, foi para a “quarentena”. Nas falas dos envolvidos com o projeto original, como Sérgio Rodrigo, Jurema Machado e o arquiteto Gustavo Penna, a proposta ficou em um estado de espera, até que novas perspectivas e situações políticas permitam sua realização.



Fonte: Foto da autora (Congonhas, 2023).

Além do trabalho relacionado à conservação e guarda do acervo, o trabalho da museologia também envolveria a renovação do Plano Museológico, que precisa ser revisto a cada cinco anos aproximadamente, o que implica na realização de diagnósticos sobre demandas da instituição e propostas de solução, com prazos definidos. Quando conheci Ruth, ela estava envolvida com essa tarefa, ou seja, com o levantamento das questões e a elaboração de um novo plano para o “Museu de Congonhas”. O primeiro documento elaborado para a instituição tinha sido publicado pouco depois de sua inauguração e, portanto, já estava com seu, digamos, prazo de validade, vencido. Assim, Ruth se dedicava a construir, em diálogo

com a equipe, o novo plano, que “*vai englobar todos os setores do Museu. Vai falar da parte do educativo, da comunicação, a parte arquitetônica, a parte de segurança, de acessibilidade, de reserva técnica, política de acervos, política de pesquisa.*” O trabalho se relaciona, também, com a expografia e com a relação que o Museu estabelece com seu público, identificando problemas e propondo soluções. No diálogo com educadores e na observação das visitas, Ruth já havia identificado alguns problemas na expografia, como uma “*quebra*” entre um piso e outro da exposição, dificultando a compreensão do percurso proposto, e questões de acessibilidade, como a falta de legibilidade de alguns textos devido à cor e a tipografia dos textos expográficos, dificultando a leitura para pessoas de baixa visão. Contudo, o que Ruth relata é que grande parte das questões relacionadas ao projeto expográfico é “*muito difícil modificar [...], porque é um projeto, ele já vem fechado, é difícil propor modificações nessa estrutura*”. O que acontece, portanto, com a exposição de longa duração do “Museu de Congonhas”, que tem se tornado uma exposição permanente pela dificuldade assim relatada por Ruth:

Os equipamentos culturais que são visados, têm um reconhecimento, tem uma questão de, igual, museus grandes, quem que vai assinar a expografia desse museu? Então, geralmente se contrata pessoas de fora para fazer. E geralmente isso é feito de portas fechadas. Eu trabalhei no [Museu da] Inconfidência por exemplo. O Inconfidência., ele ficou quase 30 anos com a mesma exposição, e foi reformulado. Aí convidaram o Pierre Catel⁴⁹, que é francês, para fazer o projeto, e eles fizeram a portas fechadas e entregou o museu. Então é uma realidade nos museus. Aí tem lá, quem assinou essa exposição: ah, foi Pierre Cartel. Foi fulano de tal. E aí a gente não pode interferir no trabalho dessas pessoas. Porque é um projeto deles. [...] Então quando vai reformular a exposição do Museu, aí geralmente vai vir lá do IPHAN, aí vão chegar aqui com as ideias. Aí ou vão discutir com a gente ou não. No geral, nos museus, a gente não tem essa autonomia para modificar coisas assim.

O espaço de autonomia e de criação que não pode ser exercido na reformulação de um projeto expográfico, por exemplo, seria implementado no âmbito da mediação. É a relação que o setor Educativo estabelece com o acervo do museu, realizando a ponte entre esse e o público, que ofereceria um caráter dinâmico e particular ao trabalho realizado no cotidiano da instituição. E isso ganharia ainda mais relevância no contexto de um *museu de sítio*, no qual o acervo encontra-se do lado de fora. Para Ruth, de um modo geral, “*o museu tá muito nesse*

⁴⁹ Museólogo francês que, no Brasil, realizou o projeto do Museu de Artes e Ofícios (Belo Horizonte), do Museu do Oratório (Ouro Preto) e da Casa França-Brasil (Rio de Janeiro), onde trabalhou com Darcy Ribeiro na reforma e projeto de desenvolvimento.

lugar ainda, para as pessoas no geral, de um gabinete de curiosidades. Todo mundo visita com o mesmo olhar". Ainda que existam diferentes tipos de instituições museais – “tem o museu de ciências, museu de história, museu de arte moderna, de arte contemporânea, museu-casa, museu de ciência e técnica” – Ruth observa que a forma de contemplação é a mesma: as pessoas lidam com os objetos sem se interessar pelos motivos de sua posição na expografia, que ela chama de “*contexto*”. “Eu percebia muito isso lá no museu [da Inconfidência]. Das pessoas lerem peças, essa coisa de um fetiche com o objeto, e a história fica um pouco de lado. E lá não tinha mediador, tinham textos. Aí as pessoas não liam os textos.” Rebeca concorda e identifica um tipo de predominância de uma forma específica e hegemônica de contemplação sobre todas as outras: “*todo mundo vê como um museu de arte. Que eu vou olhar a peça pela peça. Não é tanto o porquê que ela tá ali*”. O “Museu de Congonhas” escaparia desse tipo de interação, pelo fato de seu acervo estar situado no sítio histórico externo a ele:

Aqui é curioso isso, porque tá lá fora. As nossas peças estão lá fora. O que a gente tem aqui é justamente esse contexto. E é uma coisa mais de datas, de ano, são informações técnicas que a gente tem na exposição aqui. E aí fica literalmente por conta dos mediadores fazer todo esse link, porque os textos do museu são informações muito técnicas, de data, de processo de construção. Acaba que os museólogos ficam com a função mais importante ainda aqui, que é de fazer essa junção do que eles veem lá fora, do material, desses dados técnicos que eles veem aqui e conseguir fazer isso virar o imaterial, fazer as pessoas entenderem a importância desse conjunto.

Apesar da importância do setor Educativo para a criação da relação entre o que está fora e o que está dentro do Museu, Ruth sugere que “*a ação educativa não seja uma muleta para complementar a exposição. A exposição, isso é regra, a exposição tem que dizer por si mesma. Ela tem que passar o recado que ela tem ali*”. Nesse sentido, ela avalia que a expografia do “Museu de Congonhas” “*dá conta*”, e que no caso de um *museu de sítio*, “*que a gente tem o acervo do lado de fora, a comunicação não se restringe à exposição*”. Uma das ações de comunicação que escapam ao que está fixado como recurso expográfico foi o já mencionado “*ateliê aberto*”, montado na sala da coleção de santos de casa e ex-votos e que envolveu diretamente as atividades realizadas por Ruth e Rebeca na conservação do acervo, tornando pública a atuação cotidianamente invisível das profissionais.

Figura 96: Ateliê aberto, montado na sala de santos de casa e ex-votos.



Fonte: Arquivo do Educativo.

Na atuação pioneira que as duas profissionais – de Museologia e Arquivo – exercem na instituição, percebe-se uma relação conflituosa entre a inconstância inerente às dinâmicas do mundo do trabalho em instituições culturais e a vontade de permanência das ações, traduzida na ideia de legado.

Rebeca: E assim, por exemplo, nunca pensei na minha vida que eu ia escrever um manual de gestão documental. Então, estou tendo que aprender a escrever, estou lendo vários manuais, para escrever esse manual daqui.

Ruth: É legal também tentar deixar alguma coisa estruturada né. Olha só que legal, a gente conseguir construir uma reserva e um arquivo para o museu. Gostaria muito de deixar isso pra cá.

O conflito entre o transitório e a permanência aparece de forma mais explícita nas conversas com Davi sobre a produção audiovisual de uma memória do Jubileu:

Porque a gente sabe que trabalhar no Museu é difícil, a gente tem que ir para outros cantos né. Então que a gente deixa diretrizes né, que obviamente, ao entrar outras pessoas, não precisa fazer igual o que a gente fazia, mas que entendam que alguns trabalhos são interessantíssimos de prosseguirem né. E aí eu acho que eu fico com uma coisa assim meio de legado sabe, é uma forma de pagamento para mim, sabe, de entender né.

A mesma ideia apareceu nas conversas com Miguel sobre a tentativa de implementar

um Educativo cujo papel seria “*dizer o que o Museu não diz*”, e as diretrizes para esse tipo de educação seria o legado que ele gostaria de deixar:

Eu entendo o Museu como um processo. Às vezes esse processo ele tem avanços, às vezes ele avança um pouco menos do que a gente gostaria, às vezes ele recua um pouco mais que a gente gostaria, mas é um processo. Então, o que eu espero é, que foi isso que eu tentei seguir quando entrei na coordenação, de seguir uma diretriz que já existia. Se porventura amanhã eu não estiver aqui, eu espero que se siga essa diretriz, que continue seguindo essa diretriz de trabalho.

Quando Ruth fala da transformação do objeto em documento operada por sua colocação em uma vitrine de museu, sua ideia reverbera no próprio papel desempenhado pelas pessoas que atuam na instituição. “*Geralmente o pessoal tem essa ideia de museu ser um lugar de coisa velha, mas na verdade o museu é para você pensar o futuro também.*” O ateliê aberto de Ruth e sua percepção do museu como lugar do futuro materializam as reflexões de Pomian, no seu texto clássico sobre a coleção:

Exatamente porque o museu é um depósito de tudo aquilo que de perto ou de longe está ligado à história nacional, os objetos que aí se encontram devem ser acessíveis a todos; e pela mesma razão, devem ser preservados. Saídos do invisível, é para lá que devem voltar. Mas o invisível ao qual estão destinados não é o mesmo de onde são originários. Situa-se algures no tempo. Opõe-se ao passado, ao escondido e ao longínquo que não pode ser representado por objeto algum. Este invisível que não se deixa atingir senão na e através da linguagem é o futuro. Ao colocar objetos nos museus expõem-se ao olhar não só do presente mas também das gerações futuras, como dantes se expunham outros ao dos deuses. (POMIAN, 1984, p.84)

Conclusão

O “Museu de Congonhas” passou, durante a realização da presente pesquisa, de um componente periférico da investigação – ponta final de um conhecido processo de patrimonialização – para uma forma particular de fabricação e apresentação da cidade patrimonializada pelos agentes que ali circulam. De alguma maneira, a instituição exemplar da “convenção” passa a ser “diferenciante”, na medida em que é feita das pessoas que a constroem. A partir do momento em que o “Museu de Congonhas” tomou esse lugar na tese, funcionando, a um só tempo, como processo convencional e não convencional de simbolização dos elementos patrimonializados da cidade de Congonhas, tudo o que o torna possível de existir tornou-se o foco de análise na pesquisa. Ao mesmo tempo, cada espaço desse Museu tornou-se um veículo para significar a cidade de Congonhas. Por isso, seguir o caminho de uma visita ao Museu foi a estratégia aqui utilizada para pensar a cidade por meio do Museu, e pensar o Museu como simbolização da cidade.

As soluções encontradas para os conflitos relativos à sua localização geográfica, suas dimensões na paisagem, sua expressão estética e sua organização arquitetônica, constituíram também uma maneira particular de relacionamento entre agentes de universos distintos, como a religião, a arte e a política. Os conflitos entre eles expressam diferentes concepções sobre o futuro da cidade, que oscilam entre o elogio à tradição (do passado, da devoção, da originalidade, da estética) e a construção de um promissor porvir, que projete a cidade à exemplaridade da contemporização entre o antigo e o novo.

A solução costurada pelos agentes envolvidos com a existência do “Museu de Congonhas” tem na noção de “modulação” sua maneira de apaziguar as tensões do presente, que permite tirar do papel um projeto de Museu que parecia inviabilizado, desacreditado pela população congonghense. Mas a concretização do Museu no espaço da cidade é permeada de improvisos e adaptações que lançam para o futuro as possibilidades que precisaram ficar guardadas em *quarentena*, esperando o momento exato de sua realização plena. A construção física do “Museu de Congonhas” no espaço colocou em evidência os conflitos que permeiam o próprio desenvolvimento da cidade onde a instituição está inserida: os processos de escolha entre o que fica de pé e o que demolido, entre o que é objeto de intervenção ou de interdição, entre firmar a cidade industrial ou a cidade colonial. Entre o que será guardado ou abandonado, lembrado ou esquecido, mantido ou transformado, exposto ou escondido.

O que foi construído dentro desse edifício modulado é tudo o que preenche, também, a cidade patrimonializada, na sua construção cotidiana de cidade-coleção. A existência do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos é dissecada pela expografia de longa duração do “Museu de Congonhas” em seus diversos sentidos: técnico-construtivo, religioso, artístico, narrativo. Por ser um *museu de sítio*, o Santuário é a razão de ser do “Museu de Congonhas”, que se configura como um museu da produção humana, uma ode ao construído (como oposição ao que é dado), em suas mais variadas possibilidades. Acompanhando a maneira pela qual o “Museu de Congonhas” fabrica a apresentação da Cultura, este texto se constitui como uma descrição do fazer.

Cada recurso expográfico apresentado neste *museu de sítio* foi explorado enquanto fio de uma rede que me conduziu para diversos aspectos da fabricação do Santuário, da cidade-patrimônio e do próprio Museu enquanto “o ponto de transição ou articulação lógico entre os dois principais sentidos de “cultura”” (WAGNER, 2017, p.58). Segui, portanto: os eixos da expografia marcados por sua divisão de cores; a separação entre religião, arte e técnica no roteiro interpretativo; a transposição do Santuário monumental para representações bidimensionais nas paredes do Museu; as maneiras de classificar e organizar aspectos da vida do povo em uma ordem racional e coletivizante. Essa transposição se inicia com a abordagem do Santuário como *ex-voto* enquanto exemplar de um costume tomado como *universal*. Passa por sua concepção enquanto *obra de arte*, fundada na presença dos artistas compreendidos como novos sujeitos sociais, forjados nos canteiros de obras ou oficinas artísticas. No Museu, a história da valorização desses sujeitos está ancorada no estudo das técnicas utilizadas por eles e nos recursos financeiros empregados no pagamento de seu trabalho. Por fim, a transposição entre a produção popular do Santuário e a sua patrimonialização se faz nos processos discursivos e políticos de interpretação e de ação, gerando linhas do tempo (da construção do Santuário, das narrativas literárias, das atividades de conservação etc.) que atestam a noção de uma evolução do cuidado.

Esse trabalho de estudo da transposição do uso popular do Santuário para sua institucionalização pelo patrimônio foi possível a partir do estudo de cada elemento da expografia do Museu que acessei de maneiras diversas: por meio de visitas informais e formais, por meio das fotografias que fiz em campo, por meio dos documentos textuais, visuais e audiovisuais produzidos pelo Setor Educativo da instituição, por meio de conversas e entrevistas com planejadores do “Museu de Congonhas” e seu atual corpo de trabalhadoras e trabalhadores. Verificar que cada palavra e cada objeto escolhido para compor a expografia

do Museu ou fazer parte de uma fala na mediação não é gratuita, foi relevante para compreender que o que se diz hoje sobre Congonhas e seu Santuário bebem sua fonte em uma narrativa que circula entre os universos da religião e do patrimônio (este último pode ser entendido como um âmbito que une arte e ciência), que é construída no passado, mas que precisa ser constantemente reafirmada, apropriada e atualizada.

Assim, cada vez que estive no “Museu de Congonhas”, junto às controladas formas de classificação, organização e exposição das coisas, vazavam as pessoas e suas ideias, seus sentimentos, suas histórias, suas noções. Todos aqueles agentes que disputam o protagonismo do cuidado sobre o Santuário e que criam formas legítimas de intervenção sobre ele – gestores da igreja, devotos, técnicos federais, técnicos municipais, moradores da cidade, entre outros – produzem o sítio histórico e, conseqüentemente, o seu Museu. Aleijadinho, o principal artista mencionado na construção do Santuário, é, assim, o gênio de que falava Mário de Andrade, mas também o santo que “fez a igreja todinha, rapidinho”, na história transmitida de romeiro à romeiro. As deformações criadas pelo escultor são objeto de estudo da História da Arte, tema de discussão e provocação entre os modernistas e curiosidade narrada pelo guia turístico da cidade. Este, aliás, opera diversas traduções entre o discurso religioso, o acadêmico e o popular, construindo um híbrido.

O hibridismo, aliás, foi uma das primeiras noções que surgiram para mim como sugestiva para se pensar no “Museu de Congonhas”, pois o avaliei como uma instituição altamente tecnológica e inovadora do ponto de vista dos recursos expográficos, mas, ao mesmo tempo, altamente convencional do ponto de vista narrativo. Aos poucos, compreendi que o caráter híbrido de sua expografia ia além: estava justamente dada por sua concepção como *museu de sítio* – um híbrido de museu com e sem acervo; e uma mistura de museu dos ritos religiosos, da arte sacra e museu da técnica.

O caráter híbrido desse Museu também está presente na relação com determinados objetos expostos. Os ex-votos, por exemplo, que estão dentro e fora do Museu, na “Sala dos Milagres” e na coleção Márcia Moura de Castro. Esses objetos exemplificam o circuito de simbolizações existente na existência dos ex-votos em seus diversos contextos de produção, circulação e guarda, entre romeiros e técnicos. Os profetas e suas réplicas (digitais e concretas) são outros objetos que explicitam a dimensão híbrida das coisas que compõem o “Museu de Congonhas”, ao se constituírem como objetos de devoção, obras de arte e peças científicas, chegando ao ponto de gerarem a inusitada presença da “ruína da réplica”. É nesse sentido que o “Museu de Congonhas” parece caminhar para uma nova confluência, em que os

domínios da arte e da religião, do atual e do virtual, do concreto e do abstrato, do material e do imaterial, se encontram juntos naqueles tipos de misturas as quais, segundo Latour (1994), “tecem nosso mundo”.

O futuro do “Museu de Congonhas”, como o futuro da cidade de Congonhas, é da ordem do imponderável. Durante a pesquisa, foi possível identificar, de um lado, ações promissoras para sua ampliação, com novos projetos expográficos e arquitetônicos idealizados e financiamentos aprovados. Também a chegada de gente nova na equipe, com novas especializações contratadas. Mas também ficou evidente a grande dificuldade que marca a gestão da instituição, lançada às intempéries da política municipal e suas trocas de cargos organizadas sob a ótica dos “favores”. Do ponto de vista da pesquisa, esse contexto representou sérias dificuldades para acessar a instituição, que não teve desenvolvido um dos seus supostos eixos de atuação, que é o fomento à pesquisa e a parceria com estudiosos e instituições acadêmicas. Além disso, a própria desconfiança gerada pelas movimentações políticas me fechou, em algumas situações, algumas portas. Por outro lado, nem tudo está sob o controle das estruturas de poder, e nas relações interpessoais, desde as cultivadas na infância como as novas estabelecidas durante o campo, o acesso a muitas frestas me foram abertas por colegas e amigos, identificados comigo como pesquisadores, mas acredito que também por aquela particularidade mencionada por um dos informantes como um vínculo com a cidade que nunca se perde: *a gente sempre olha para aquilo ali com olhar de proteção*.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Carolina Lacerda. **Da Tábua Votiva à Fotografia**: Perspectivas sobre os ex-votos da Sala dos Milagres de Congonhas. Trabalho de Conclusão do Curso de Comunicação Social – Jornalismo da Universidade Federal de São João Del Rei. São João Del Rei, 2022.

AMARAL, Aracy A. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. São Paulo: Editora 34, 2021.

ANDRADE, Mário de. Arte religiosa no Brasil. In **Revista do Brasil**. N.54. Junho de 1920.

_____. O Aleijadinho. In **Aspectos das Artes Plásticas no Brasil**. 3.ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1984.

ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005

BASTOS, Elide Rugai. **As criaturas de Prometeu**. Gilberto Freyre e a formação da sociedade brasileira. São Paulo: Global Editora, 2006.

BARCELLOS, Jorge. O memorial como instituição no sistema de museus: conceitos e práticas de um conteúdo. In: **FÓRUM ESTADUAL DE MUSEUS**, 1999, Porto Alegre. Anais [...]. Porto Alegre, 1999.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, in _____ **Textos escolhidos/** Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Harbemas; traduções de José Lino Grunnewald... [et.al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte; São Paulo: UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

BURTON, Richard Francis. **Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2001.

CLIFFORD, James. Colecionando Arte e Cultura. In **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. N.23. Rio de Janeiro, 1994.

COUTO, et.al. Organização do acervo de minerais e rochas do museu de mineralogia da romaria, Congonhas (MG). **Geonomos**, 24(2), 135-139, 2016.

CHUVA, Márcia. R. **Os arquitetos da memória**: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: UFRJ, 2017.

DUPIN, L. V., & PEREIRA, E. (2022). De Minas às ruínas: o refazer da memória e da paisagem no pós-desastre de Brumadinho. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, 17(3), e20210104. doi: 10.1590/2178-2547-BGOELDI-2021-0104.

FERNANDES, Rubem Cesar. “Aparecida: nossa rainha, senhora e mãe, saravá!” In: SACHS, Viola et al. **Brasil & EUA: religião e identidade nacional**. Rio de Janeiro, Graal, 1988. pp. 85-111

FIDELES, Soraya. Vida longa aos Profetas: ICB encontra biocida eficaz para combater microorganismos que atacam obra-prima de Aleijadinho. **BOLETIM UFMG**. Nº 1489 - Ano 31 - 23.6.2005.

FRANÇA, Fábio. **Arte e Paixão: Congonhas do Aleijadinho**. Belo Horizonte: C/Arte, 2015.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 51ª Ed.rev. São Paulo: Global, 2006.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. O Primeiro Depoimento Estrangeiro sobre o Aleijadinho. In **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. N.3. Rio de Janeiro, 1939.

FROTA, Lélia Coelho. **Ex-votos em Congonhas: o resgate de duas coleções / Lélia Coelho Frota, Márcia de Moura Castro**. – Brasília, DF : Iphan, 2012.

GAUTHEROT, Marcel. **Paisagem moral: Congonhas do Campo, 1942-1950/ Marcel Gautherot; com um poema de Francisco Alvim**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

GOMES, Lilian Alves. **A peregrinação das coisas: trajetórias de imagens de santos, ex-votos e outros objetos de devoção**. Rio de Janeiro, 2017.

_____. Ex-votos nordestinos e o modernismo: da “descoberta” por acaso aos altares raros. **Objeto 22: IV Seminário MARES : materialidade, arte, religião, espaço público [livro eletrônico] : grupo de antropologia : anais / organização Júlia Vilaça Goyatá, Edilson Pereira, Paola Lins de Oliveira**. -- 1. ed. -- São Luís, MA : Ed. dos Autores, 2022.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. (2007), **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro, 2007. 70

_____. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ; IPHAN, 2002.

GUIMARÃES, Bernardo. **O Seminarista**. Universidade da Amazônia. NEAD – Núcleo de Educação a Distância. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua00062a.pdf>. Publicado originalmente

em 1872. Acesso em fevereiro de 2024.

GURAN, Milton. Considerações sobre a constituição e a utilização de um corpus fotográfico na pesquisa antropológica. **Discursos fotográficos**, Londrina, v.7, n.10, p.77-106, jan./jun. 2011

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000

KIEFER, Flávio. **MAM Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro MASP Museu de Arte de São Paulo**: paradigmas brasileiros na arquitetura de museus. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura. Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 1998.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**. Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis, Editora Vozes, 2015.

JUSTE, Luiza de Castro; PAIVA, Patrícia Duarte de Oliveira. Resgate histórico da praça da Basílica de Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas, Minas Gerais. **Revista Ornamental Horticulture**. V.21, Nº1, 2015, p. 63-75.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: Ed.34, 1994.

_____. Como terminar uma tese de sociologia: pequeno diálogo entre um aluno e seu professor (um tanto socrático). In: **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 14/15, p. 1-382, 2006

_____. Referência circulante: amostragem do solo da floresta amazônica. In: **A esperança de pandora**: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

LATOUR, B; WOOLGAR, S. **A Vida de Laboratório**: a produção dos fatos científicos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. Reedição. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 15, 2007. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/51632>. Acesso em novembro de 2023.

LISSOVSKYI, Mauricio. **Coppola em Congonhas: um fotógrafo, três olhares**. Anais do 30º Simpósio Nacional de História - História e o futuro da educação no Brasil / organizador Márcio Ananias Ferreira Vilela. Recife: Associação Nacional de História – ANPUH-Brasil, 2019.

LUCAS, M. L. . **Le retour des images. Les collections bora et ses incomplétudes.** 2020. (Apresentação de Trabalho/Seminário).

MACHADO, Lourival Gomes; AYROSA, Eduardo. **Reconquista de Congonhas.** Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

MACHADO, Jurema. **Ex-votos em Congonhas: o resgate de duas coleções /** Lélia Coelho Frota, Márcia de Moura Castro. Brasília, DF: Iphan, 2012.

MACHADO, Jurema. **Museu de Congonhas: relato de uma experiência.** Brasília, DF: Unesco, 2017.

MARINNO, Ana. História escrita com imagens: As fotografias dos profetas de Congonhas do Campo por Marcel Gautherot. **PRUMO - Revista online do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica Puc-Rio.** Rio de Janeiro, Ano 5, nº 8, 2020. Disponível em <https://periodicos.puc-rio.br/index.php/revistaprumo/issue/view/51/30>.

MARTINS, Hudson Lucas Marques. **O Mestre pintor: a trajetória de João Nepomuceno Correia Castro & A arte da pintura em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX.** Dissertação (Mestrado em História do Instituto de Ciências Humanas). Universidade Federal de Minas Gerais. 2013.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva – forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. **Sociologia e Antropologia.** Tradução: Paulo Neves. 1ª edição. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. O museu e o problema do conhecimento. **Anais do IV Seminário sobre Museus-Casas.** Pesquisa e Documentação. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002.

_____. O museu na cidade x a cidade no museu. **Revista Brasileira de História.** São Paulo, v.5, nº8/9, set.1984/abr.1985, PP.197-205.

MENEZES, Roniere. Minas Gerais, modernidade e cosmopolitismo: Mário de Andrade, os mineiros e a reinvenção do Brasil. Nas comemorações do centenário do modernismo brasileiro, é imprescindível pensar nas manifestações artísticas para além do circuito São Paulo - Rio de Janeiro. Nesse contexto, Minas Gerais marcou importante lugar no projeto de modernidade brasileira. **Cienc. Cult.,** São Paulo , v. 74, n. 2, p. 1-9,

MOREIRA, Gabrielle da Costa. Política, cultura e arquitetura: o novo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. In: **Mediações arquitetônicas: redes profissionais e práticas estatais no Rio de Janeiro /** Roberta Sampaio Guimarães, Antônio Agenor Barbosa, Gabrielle da Costa Moreira (orgs.). Rio de Janeiro, RJ: Papeis Selvagens Edições, 2021.

MOREIRA, Luciano da Silva. A exploração mineral em Congonhas a partir de peças do museu de mineralogia: uma história em ouro, pedra e ferro. In MOTTIN (org.). **Coletânea de**

Pesquisa no IFMG Campus Congonhas 2014-2018. Congonhas (MG): Editora Espaço Acadêmico, 2018.

MORIN, Violette. **L'objet biographique.** In: Communications, 13, 1969. p. 131-139. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1969_num_13_1_1189

NAKAMUTA, Adriana Sanajotti (org.). **Hanna Levy no SPHAN: História da Arte e Patrimônio.** Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2010.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In: **Projeto História.** São Paulo: PUC, n. 10, pp.07-28, dezembro de 1993

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Aleijadinho e o IPHAN de Rodrigo Ferreira Bretas a Rodrigo Melo Franco de Andrade.** PORTAL IPHAN. Publicado em 14 de novembro de 2014. Acesso em dezembro de 2023. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Artigo%20-%20O%20Aleijadinho%20e%20o%20Iphan%20de%20Rodrigo%20Ferreira%20Bretas%20a%20Rodrigo%20Melo%20Franco%20de%20Andrade.pdf>.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Aleijadinho e o Santuário de Congonhas.** Brasília, DF: IPHAN/MONUMENTA, 2016.

_____. **Os passos de Congonhas e suas restaurações.** Brasília, DF : IPHAN, 2011.

OROSCO, E. As avarias nas esculturas do Período Colonial de Minas Gerais. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 5, p. 179-206, Rio de Janeiro. 1941.

PANISSET, Ana Martins. **O inventário como ferramenta de diagnóstico e conservação preventiva:** estudo de caso da coleção “Santos de casa” de Marcia de Moura Castro. Dissertação (mestrado) Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Belo Horizonte, 2011.

PEREIRA, Edilson. Arte religiosa e o panteão de Mário de Andrade. **Objeto 22:** IV Seminário MARES : materialidade, arte, religião, espaço público [livro eletrônico] : grupo de antropologia : anais / organização Júlia Vilaça Goyatá, Edilson Pereira, Paola Lins de Oliveira. -- 1. ed. -- São Luís, MA : Ed. dos Autores, 2022

_____. As mulheres por trás da face de Cristo: apropriações, performances e ambivalências da Verônica. **RELIGIÃO & SOCIEDADE**, v. 35, p. 193-215, 2015.

_____. **O Teatro da Religião: A Semana Santa em Ouro Preto vista através de seus personagens.** Tese (Doutorado) –UFRJ/Museu Nacional/Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Rio de Janeiro, 2014.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In **Enciclopédia Einaudi**. Volume 1. Memória-História. Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984.

REIS, Sérgio Rodrigo. **Museus e a Comunicação do Patrimônio Cultural** – A Experiência do Museu de Sítio Histórico de Congonhas. Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural) - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Rio de Janeiro, 2020.

RIBEIRO, Rafael Winter. **Paisagem cultural e patrimônio**. Rio de Janeiro, IPHAN, 2007

RIO, João do. **Os dias passam**. 2. ed. - Rio de Janeiro: FBN, Coordenadoria de Editoração, 2015.

SAINT-HILAIRE. **Viagens pelo Distrito dos Diamantes e Litoral do Brasil**. São Paulo – Rio – Recife – Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1941.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. **Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)**. Tese (Doutorado em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009.

SANTOS, Ângelo Oswaldo de Araújo. **Cotidiano e contexto cultural nos passos de Aleijadinho**. PORTAL IPHAN. Publicado em Novembro de 2014. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/14-11-2014%20Artigo%20-%20Cotidiano%20e%20contexto%20cultural%20nos%20passos%20de%20Aleijadinho.pdf>. Acesso em dezembro de 2023.

SCHWARCZ, L. M., & STARLING, H. M. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. Quando há artificação? **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 28, n. 1, p. 14-28, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69922013000100002>. Acesso em: 12 fev. 2022.

SILVA, Bárbara Monteiro Cordeiro e. **Patrimônio, referências culturais e memórias: Olhares sobre o conjunto urbano de Congonhas/MG**. Dissertação (Mestrado). Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2019.

SIMMEL, Georg. **Filosofía del Dinero**. Traducción e introducción de Ramón García Cotarelo. Granada, Editorial Comares, S.L., 2003.

SIMMEL, Georg. O Estrangeiro. In: E. MORAES FILHO, **Simmel: Sociologia. Coleção**

Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1983.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. Permanência e diversidade: valores modernos nos jardins de Burle Max. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 25, n. 3, p. 83–102, set. 2017.

STEWART, S. **On longing**: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection Duke University. Durham and London: Duke University, 2007.

STRATHEN, Marilyn. **O Gênero da Dádiva**: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

SMITH, Laurajane. Desafiando o Discurso Autorizado de Patrimônio . **CVTempespaço – Caderno Virtual de Turismo**. v. 21, n. 2 (2021). Disponível em <http://www.ivt.coppe.ufrj.br/caderno/index.php/caderno/article/view/1957>. Acesso em 20 nov.2023.

VASCONCELLOS, Sylvio de. **Vida e Obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho**. São Paulo: Ed. Nacional; [Brasília]: INL, 1979.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

URIBARREN, M. S. Germain Bazin e o Iphan: redes de relações e projetos editoriais sobre o barroco brasileiro. **Revista CPC**, [S. l.], v. 13, n. 25esp, p. 108-134, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/141837>. Acesso em: 14 dez. 2023.

Matérias e notícias digitais

ARCHDAILY. Museu de Congonhas / Gustavo Penna Arquiteto e Associados. 12 de Fevereiro de 2016. Disponível em <https://www.archdaily.cl/cl/781716/museu-de-congonhas-gustavo-penna-arquiteto-e-associados>. Acesso em março de 2023.

ACHÉ, Suzete. **Gustavo Penna apresenta o Museu de Congonhas, projetado por ele**. O Globo [online]. 21 dez. 2015. Decoração. Disponível em <https://oglobo.globo.com/ela/decoracao/gustavo-penna-apresenta-museu-de-congonhas-projetado-por-ele-18339620>

BRASIL ARQUITETURA. **Centro Histórico da Bahia** – Colaboração com Lina Bo Bardi. 20 de Junho de 2024. Disponível em <https://brasilarquitetura.com/project/centro-historico-bahia-lina>.

CANDREVA, Andre. **Congonhas - Monumento Cultural da Humanidade**. Texto extraído do Jornal Cidade dos Profetas – informativo da Secretaria Municipal de Educação de Congonhas – Outubro de 1993 – página 30 e 31. Disponível em <https://www.congonhas.mg.leg.br/congonhas/historia/congonhas-monumento-cultural-da>

[humanidade](#). Acesso em janeiro de 2024.

CANDREVA, Andre. Hoje na História de Congonhas. **HIPERTEIA Portal de Notícias**. Publicado em 8/11/2021. Disponível em <https://hiperteia.com.br/2021/11/08/em-06-05-1907/>. Acesso em fevereiro de 2024.

GPA&A Gustavo Penna Arquiteto e Associados. **Museu de Congonhas**. 17 de dezembro de 2015. Disponível em <https://www.gustavopenna.com.br/museudecongonhas>. Acesso em março de 2022.

GPA&A Gustavo Penna Arquiteto e Associados. **Museu de Santana**. 23 de março de 2018. Disponível em <https://www.gustavopenna.com.br/museudesantana>. Acesso em março de 2023.

IMS. **Marcel Gautherot - brasil: tradição, invenção**. 8 de Junho de 2017. Disponível em <https://ims.com.br/exposicao/marcel-gautherot-brasil-tradicao-invencao/>.

MACHADO, Regina. **Viagens ao nosso interior barroco** – perplexidades dos românticos aos modernistas. Revista Espaço Acadêmico. Publicado em 26/04/2011. Disponível em <https://espacoacademico.wordpress.com/2011/04/26/viagens-ao-nosso-interior-barroco-%E2%80%93-perplexidades-dos-romanticos-aos-modernistas/>. Acesso em fevereiro de 2024.

MUSEU DE CONGONHAS. **Museu de Congonhas tem agenda cultural especial no jubileu**. 5 de setembro de 2016. Disponível em <https://www.museudecongonhas.com.br/2016-05-2016-jubileu-museu>.

“Telhado verde: **Um passo para uma cidade sustentável**”, publicado pelo Programa de Educação Tutorial (PET) do curso de Engenharia Sanitária e Ambiental da UFBA. Disponível em <https://petesa.eng.ufba.br/blog/telhado-verde-um-passo-para-uma-cidade-sustentavel>.

PORTAL IPHAN. **Monumentos e Espaços Públicos Tombados - Congonhas (MG)**. 22 de abril de 2017. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1483/>. Acesso em março de 2022.

Vídeos

OLIVEIRA, Myriam Andrade. Barroco e Rococó nas igrejas. Ciclo de palestras Arte em Dez tempos realizado na Casa Fiat de Cultura BH. Realização Casa Fiat e Sempre um Papo. Belo Horizonte, 2009. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=A8wKg2KTW0U>. Acesso em março de 2019.

PENNA, Gustavo. Palestra: Arquitetura Brasileira em Debate Atividade das disciplinas AUH133 e AUH129 | FAUUSP Mediação: Mônica Junqueira de Camargo, Hugo Segawa e Ivo Giroto. Assistência de produção: Alexandre Martins e Marina Saraiva. 25 de maio, 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NgpYJI8VGZs>.

Relatórios, documentos e manuais consultados:

CORSINO, Célia. **Relatório Preliminar de Acompanhamento dos Trabalhos de Planejamento e Implantação Museológica do Memorial Congonhas**. Mosaico Consultoria Cultural. 2020.

FUMCULT – Fundação Municipal de Cultura. Contrato de Prestação Serviços nº FUMCULT/015/2023. Congonhas, 25 de Julho de 2023. Disponível em <https://servidor.congonhas.mg.gov.br/intranet02-uploads/licitacoes/304fd79b3ea3d8a5963c7a48cc7da90c.pdf>.

JULIÃO, Letícia. **Plano Museológico**. Museu de Congonhas. Fevereiro de 2016.

MANUAL DE IDENTIDADE VISUAL. Prefeitura de Congonhas. Projeto Gráfico: Luís Sardá. OKALAB Design e Comunicação. Brasília, fevereiro de 2017.

PROJETO Básico de contratação de projetos de Restauração dos Elementos Artísticos da Basílica de Bom Jesus de Matozinhos – Congonhas/MG. IPHAN, 2014.

PROPOSTA DE ROTEIRO EXPOGRÁFICO DO MUSEUS DE CONGONHAS.

RELATÓRIO Fotográfico, IPHAN, 2015-2018.

REIS, Sérgio Rodrigo. Elaboração de Projeto para confecção de moldes e cópias de segurança de 10 (dez) profetas de autoria de Aleijadinho, localizadas no Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas/MG e para construção do anexo do Museu de Congonhas (Galeria dos Profetas) e captação dos recursos via BNDES. Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural. Maio de 2020.

Entrevistas

JUREMA MACHADO. Entrevista concedida à autora por videochamada. Dezembro de 2023.

LETÍCIA JULIÃO. Entrevista concedida à autora. Belo Horizonte, Novembro de 2023.

LUIS SARDÁ. Entrevista concedida à autora por videochamada. Fevereiro de 2024.

ROSÂNGELA REIS. Entrevista concedida à autora. Congonhas, 2018.

SÉRGIO RODRIGO. Entrevista concedida à autora. Belo Horizonte, Novembro de 2023.