



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**FACULDADE DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**

Isabella Maria de Oliveira Almeida

**Homens de pensamento e homens de ação: a atuação dos  
colaboradores do SPHAN na formação de um cenário museológico no  
Brasil.**

Brasília, 2024



ISABELLA MARIA DE OLIVEIRA ALMEIDA

**Homens de pensamento e homens de ação: a atuação dos  
colaboradores do SPHAN na formação de um cenário museológico no  
Brasil.**

Tese apresentada à banca examinadora como requisito à obtenção do título de doutora em Ciência da Informação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília.

**Área de concentração:** Gestão da Informação

**Orientador:** Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira

Brasília, 2024

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**

**Ata Nº: 52**

Aos **quinze** dias do mês de **março** do ano de dois mil **e vinte e quatro**, instalou-se a banca examinadora de Tese de Doutorado da aluna **Isabella Maria de Oliveira Almeida**, matrícula **190002506**. A banca examinadora foi composta pelos professores Dra. **Ana Lúcia de Abreu Gomes** / Membro Titular Interna / PPGCINF UnB, Dra. **Leticia Brandt Bauer** / Membro Titular Externa / UFRGS, Dra. **Letícia Julião** / Membro Titular Externa / UFMG, Dra. **Rose Moreira de Miranda** / Membro Suplente / FCI UnB, Dra. **Anna Paula da Silva** / Membro Suplente / UFBA e UFRGS (Suplentes) e Dr. **Clovis Carvalho Britto** / Presidente/ PPGCINF UnB. A discente apresentou o trabalho intitulado **"Homens de pensamento e homens de ação: os colaboradores do SPHAN na formação de um cenário museológico no Brasil"**.

Concluída a exposição, procedeu-se a arguição do(a) candidato(a), e após as considerações dos examinadores o resultado da avaliação do trabalho foi:

- ( ) Pela aprovação do trabalho;
- ( X ) Pela aprovação do trabalho, com revisão de forma, indicando o prazo de até 30 dias para apresentação definitiva do trabalho revisado;
- ( ) Pela reformulação do trabalho, indicando o prazo de (Nº DE MESES) para nova versão;
- ( ) Pela reprovação do trabalho, conforme as normas vigentes na Universidade de Brasília.

Conforme os Artigos 34, 39 e 40 da Resolução 0080/2021 - CEPE, o(a) candidato(a) não terá o título se não cumprir as exigências acima.

Dr. Clovis Carvalho Britto, PPGCINF UnB  
(PRESIDENTE)

Dra. Ana Lúcia de Abreu Gomes, PPGCINF UnB  
(MEMBRA TITULAR INTERNA)

Dra. Leticia Brandt Bauer, UFRGS  
(MEMBRA TITULAR EXTERNA)

Dra. Letícia Julião, UFMG  
(MEMBRA TITULAR EXTERNA)

Dra. Rose Moreira de Miranda, FCI UnB  
(MEMBRA SUPLENTE)

Dra. Anna Paula da Silva, UFBA/UFRGS  
(MEMBRA SUPLENTE)

Isabella Maria de Oliveira Almeida  
(DOUTORANDA)



Documento assinado eletronicamente por **Clovis Carvalho Britto, Professor(a) de Magistério Superior da Faculdade de Ciência da Informação**, em 07/04/2024, às 11:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia de Abreu Gomes, Professor(a) de Magistério Superior da Faculdade de Ciência da Informação**, em 08/04/2024, às 15:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **LETICIA JULIAO, Usuário Externo**, em 11/04/2024, às 09:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Michelli Pereira da Costa, Vice-Coordenador(a) da Pós-Graduação da Faculdade de Ciência da Informação**, em 02/07/2024, às 09:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Leticia Brandt Bauer, Usuário Externo**, em 02/07/2024, às 14:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Isabella Maria de Oliveira Almeida, Usuário Externo**, em 03/07/2024, às 09:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.unb.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **10897907** e o código CRC **37CAFA86**.

Referência: Processo nº 23106.012757/2024-49

SEI nº 10897907

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

AA447h ALMEIDA, ISABELLA MARIA DE OLIVEIRA  
Homens de pensamento e homens de ação: a atuação dos  
colaboradores do SPHAN na formação de um cenário museológico  
no Brasil / ISABELLA MARIA DE OLIVEIRA ALMEIDA; orientador  
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira . -- Brasília, 2024.  
226 p.

Tese (Doutorado em Ciência da Informação) -- Universidade  
de Brasília, 2024.

1. Museus. 2. Coleções . 3. Patrimônio . I. Oliveira ,  
Emerson Dionisio Gomes de, orient. II. Título.

Então, registrar o passado não é falar de si; é falar dos que participaram de uma certa ordem de interesse e de visão do mundo, no momento particular do tempo que se deseja evocar.

**Sérgio Buarque de Holanda**

## AGRADECIMENTOS

A jornada de escrita de uma tese pode ser, muitas vezes, cansativa. São inúmeros textos, pensamentos, documentos, fichamentos, entre outros processos de escrita que, aos poucos, dominam o nosso dia a dia. Quem escreve uma tese não tem férias, não tem final de semana nem dia livre, pois a escrita torna-se parte da sua vida, conecta-se a sua mente, como uma semente em processo de germinação. Dessa forma, torna-se fundamental agradecer aqueles que, durante anos, tiveram paciência, interesse e resiliência em ouvir, comentar, apoiar e entender essa fase tão única.

Começo meus agradecimentos aqueles que me acompanharam de perto. Agradeço, em primeiro lugar, minha família. Meu pai, Jorge Luiz, pelo apoio durante toda minha formação acadêmica; minha irmã, Karla Biannca, por ser minha companheira em todas as horas e em todas as situações e minha mãe, Vilma, por acompanhar todo o processo.

Agradeço meu orientador, Emerson Dionisio, por acompanhar essa jornada nos últimos anos, sempre com palavras de apoio, alguns puxões de orelha, compreensão e dedicação para que esse trabalho se tornasse concreto. Agradeço por, aos poucos, ter reestabelecido minha confiança na minha capacidade em pesquisar e escrever. Estendo meus agradecimentos as professoras Ana Lúcia Abreu (UnB) e Letícia Julião (UFMG) pelas orientações, dicas, referências e pelos caminhos ofertados durante a banca de qualificação.

Agradeço minhas amigas Talissa e Marta, por ouvirem tantos desabafos sobre a tese. Vocês foram fundamentais nos momentos em que eu estava no limite. Agradeço também as minhas amigas Rayssa, Jade e Adriane, por compartilharem, desde a graduação, vários momentos comigo, entenderem meus dilemas e me apoiarem nas minhas decisões. Por fim, agradeço minhas amigas Valéria e Suely, por me acompanharem e apoiarem na reta final da tese.

Aqueles que contribuíram diretamente para a pesquisa, começo meus agradecimentos a Janine Ojeda, do Museu da Inconfidência, por me receber no arquivo do museu e possibilitar a pesquisa documental, especialmente em tempos pós-pandemia.

Estendo meus agradecimentos a toda equipe do Museu da Inconfidência, que me recebeu de forma tão receptiva.

Agradeço ao Arquivo Noronha Santos, por ter possibilitado a pesquisa à distância, em tempos de pandemia. Assim como a Superintendência do IPHAN em Belo Horizonte, pelos documentos recebidos online.

Deixo meus agradecimentos ao Museu do Ouro e ao Museu do Diamante, fechando a tríade de museus trabalhados nessa pesquisa. Obrigada pelos documentos e pelas fotos, fundamentais a escrita da tese.

Por fim, agradeço ao CNPq, pela bolsa recebida durante o doutorado, que possibilitou a dedicação exclusiva ao desenvolvimento deste trabalho, e ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília, onde estive no mestrado e no doutorado.



## RESUMO

A presente tese é uma investigação sobre a atuação da figura do colaborador nas primeiras décadas do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Formado no ano de 1937, o SPHAN, tornou-se o órgão centralizador das práticas preservacionistas nacionais. Contando com a participação de alguns intelectuais modernistas, o órgão concentrou e coordenou as práticas de mapeamento, descrição, preservação e conservação dos bens nacionais, respaldado pelo Decreto-Lei nº25/1937, que regulamenta a prática do tombamento. Nesse cenário preservacionista, a instituição contava com a atuação de agentes – denominados como colaboradores, para realização das práticas de salvaguarda desses bens. Os colaboradores do SPHAN, prática de notoriedade entre 1937 e 1967, durante a gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade, atuavam em diversas esferas, entre a descrição de bens, tombamento arquitetônico, tombamento de coleções e a formação de novas instituições museológicas. É nessa esfera que o presente trabalho se encaixa, na investigação da atuação de alguns desses colaboradores na formação de acervos museológicos. Como espaço de análise, a tese se concentra em três museus criados na região de Minas Gerais, sendo eles: Museu da Inconfidência (1944), Museu do Ouro (1946) e Museu do Diamante (1954), abarcando o espaço temporal entre as décadas de 1940 e 1950. O objetivo é rastrear a atuação desses colaboradores frente ao processo de musealização e coleta de acervo, investigando o *modus operandi* de cada um deles, de forma individual e frente as práticas institucionais. Partindo da prerrogativa de que a memória institucional do SPHAN (atual IPHAN), construída ao longo dessas oito décadas, valorizou a participação de intelectuais proeminentes no cenário cultural entre as décadas de 1930/1940, objetiva-se entender como a atuação desses “outros” agentes, colaboradores responsáveis pela formação de acervos museológicos, contribuiu para formação de uma nova perspectiva museológica no país.

**Palavras- chave:** museus; formação de acervos; colaboradores; SPHAN

## ABSTRACT

This thesis is a research on the role of collaborators of The National Historic and Artistic Heritage Institute (SPHAN) in its first decades. Created in 1937, SPHAN centralized the national preservationist practices. Counting on the cooperation of some modernist intellectuals, the institute concentrated and coordinated mapping, description and preservation of national heritage in compliance to Decree-Law no. 25/1937, which rules the practices of registering heritage. In this preservationist scenario, the institution counted on its agents – deemed as collaborators – to protect such heritage. The collaborators of SPHAN, an acknowledged work during the management of Rodrigo Melo Franco de Andrade, worked in areas such as description of heritage, architectonic registering, listing of collections and creation of new museums. This thesis focuses on the latter area by investigating the role of some of these collaborators in the formation of museum collections. The analyses for this research was held in three museums created in the state of *Minas Gerais*: *Museu da Inconfidência* (Museum of the Inconfidencia), 1944; *Museu do Ouro* (The Museum of Gold), 1946; and *Museu do Diamante* (The Museum of Diamonds), 1954, embracing the time period between the decades of 1940 and 1950. The aim of this thesis is to track the role of these collaborators in face of the process of musealization and formation of collections, observing their individual and institutional *modus operandi*. Considering that the institutional memory of SPHAN (currently addressed as IPHAN) built over the last eight decades valued the participation of notorious intellectuals between the decades of 1930 and 1940, the aim is to understand how the work of these “other” agents responsible for making museum collections has contributed to a new museum perspective in the country.

**Keywords:** museums, collection formation, collaborators, SPHAN.

## **LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS**

**CNRC** – Centro Nacional de Referência Cultural

**DPHAN**- Diretoria do Patrimônio Histórico Nacional

**IBRAM** – Instituto Brasileiro de Museus

**IPHAN** - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

**MHN** - Museu Histórico Nacional

**MNBA** - Museu Nacional de Belas Artes

**SPHAN** – Serviço do Patrimônio Histórico Nacional

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1-Fotografias da exposição do Museu do Diamante em 1950 - Ofício nº 76, troca de correspondências entre Sylvio de Vasconcellos e Rodrigo M. F. de Andrade. Documento 0.517. DPHAN. Rio de Janeiro. 1950. Documento pertencente ao arquivo Noronha Santos, Rio de Janeiro. \_\_\_\_\_197

Figura 2- Fotografias da exposição do Museu do Diamante em 1950 - Ofício nº 76, troca de correspondências entre Sylvio de Vasconcellos e Rodrigo M. F. de Andrade. Documento 0.517. DPHAN. Rio de Janeiro. 1950. Documento pertencente ao arquivo Noronha Santos, Rio de Janeiro. \_\_\_\_\_198

Figura 3- Imagens do Museu da Inconfidência, - Série 1 – Monumentos em Ouro Preto – Museu da Inconfidência, 1951, pasta 768. Arquivo Noronha Santos \_\_\_\_\_198

Figura 4- Imagens da forca de Tiradentes. Série 1 – Monumentos em Ouro Preto – Museu da Inconfidência, 1951, pasta 768. Arquivo Noronha Santos \_\_\_\_\_199

Figura 5- Imagem atual da forca de Tiradentes. Fotografia autoral – Isabella Maria de Oliveira Almeida, Museu da Inconfidência, setembro de 2022. \_\_\_\_\_200

Figura 6- Liteira que pertenceu a Viscondessa de Camargo. Série 1 – Monumentos em Ouro Preto – Museu da Inconfidência, 1951, pasta 768. Arquivo Noronha Santos \_\_\_\_201

Figura 7- Proposta de venda de acervo feita por Isaac Babsky. Arquivo do Museu da Inconfidência. Pasta: compras: 1945. \_\_\_\_\_202

Figura 8- Camas destinadas ao Museu da Inconfidência, Série 1 – Monumentos em Ouro Preto – Museu da Inconfidência, 1951, pasta 768. Arquivo Noronha Santos \_\_\_\_\_203

Figura 9- Lustres de madeira. Museu da Inconfidência, década de 1940. Série 1 – Monumentos em Ouro Preto – Museu da Inconfidência, 1951, pasta 768. Arquivo Noronha Santos \_\_\_\_\_204

Figura 10- Imagem de São Jorge, obra de Aleijadinho. Museu da Inconfidência. Série 1 – Monumentos em Ouro Preto – Museu da Inconfidência, 1951, pasta 768. Arquivo Noronha Santos \_\_\_\_\_205

Figura 11- Relógio de Tiradentes. Fotografia autoral. Isabella Maria de Oliveira Almeida. Museu da Inconfidência, setembro de 2022. \_\_\_\_\_206

Figura 12- Lapidés de Maria Dorotéia (Marília de Dirceu) e Bárbara Heliodora. Fotografia autoral – Isabella Maria de Oliveira Almeida. Museu da Inconfidência, setembro de 2022. \_\_\_\_\_207

Figura 13- Museu do Ouro, década de 1940, antes das reformas empreendidas pelo SPHAN. Jornal O Observador Econômico – 1947. Disponível em: [www.hemerotecadigital.com.br](http://www.hemerotecadigital.com.br) \_\_\_\_\_208

Figura 14- Museu do Ouro após as reformas empreendidas pelo SPHAN. Década de 1940. Jornal O Observador Econômico – 1947. Disponível em: [www.hemerotecadigital.com.br](http://www.hemerotecadigital.com.br) \_\_\_\_\_208

Figura 15- Registro de compra de uma imagem para o Museu do Ouro, década de 1950, mostra a pouca informação referente a peça. Pasta aquisições – 1950: Arquivo da Casa Borba Gato – Sabará, Minas Gerais. \_\_\_\_\_209

Figura 16- Imagem do Museu do Ouro em 1950. Disponível em: Museu do Ouro. Arqutextos. 2012. <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/13.149/4532> \_\_210

A todos que me acompanharam até aqui.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
<b>CAPÍTULO I – CULTURA MUSEOLÓGICA NO BRASIL .....</b>	<b>34</b>
<b>1.1 O ato de colecionar .....</b>	<b>34</b>
<b>1.2 Primeiras coleções públicas no Brasil: a formação de museus.....</b>	<b>37</b>
<b>1.3 O SPHAN como formador de museus .....</b>	<b>43</b>
<b>1.4 Tombamento de coleções museológicas e a formação de uma rede de agentes no SPHAN .....</b>	<b>49</b>
<b>1.5 Economia de colaboração com Rodrigo Melo Franco de Andrade.....</b>	<b>55</b>
<b>1.6 Colaboradores em Minas Gerais.....</b>	<b>65</b>
<b>1.7 Histórico dos Museus Regionais no Brasil.....</b>	<b>70</b>
<b>CAPÍTULO II – A (RE)CRIAÇÃO DO CENÁRIO MUSEOLÓGICO NO BRASIL .....</b>	<b>75</b>
<b>2.1 Museu da Inconfidência (1944) .....</b>	<b>77</b>
<b>2.1.1 O princípio do Museu da Inconfidência.....</b>	<b>80</b>
<b>2.1.2 Preparação do imóvel .....</b>	<b>82</b>
<b>2.1.3 Formação de acervo.....</b>	<b>83</b>
<b>2.1.4 Acervo religioso .....</b>	<b>88</b>
<b>2.1.5 Bravura cívica e o gênio criador: Tiradentes e Aleijadinho .....</b>	<b>92</b>
<b>2.1.6 Críticas ao discurso museológico.....</b>	<b>98</b>
<b>2.2 Museu do Ouro (1946).....</b>	<b>100</b>
<b>2.2.1 A formação da Casa Mineira .....</b>	<b>103</b>
<b>2.2.2 A centralidade nas decisões .....</b>	<b>107</b>
<b>2.3 Museu do Diamante (1954) .....</b>	<b>110</b>
<b>2.3.1 Preparando a Casa .....</b>	<b>111</b>
<b>2.3.2 A formação de acervo .....</b>	<b>116</b>
<b>2.3.3 A coleção Coimbra.....</b>	<b>120</b>
<b>2.3.4 A formação de um acervo religioso .....</b>	<b>124</b>
<b>2.3.5 A diretoria do Museu do Diamante.....</b>	<b>125</b>
<b>2.3.6 Desentendimentos dentro da casa .....</b>	<b>128</b>

<b>CAPÍTULO III – IMAGINAÇÃO MUSEAL DO SPHAN EM MINAS GERAIS .....</b>	<b>133</b>
<b>3.1 Homens de pensamento e homens de ação: os intelectuais do SPHAN.....</b>	<b>133</b>
<b>3.2 Modo do fazer museológico.....</b>	<b>140</b>
<b>3.3 Vitrines da nação: a formação de acervos museológicos.....</b>	<b>150</b>
<b>3.4 Narrativa museológica em Minas Gerais.....</b>	<b>155</b>
<b>3.5 Mineirismo e mineiridade .....</b>	<b>165</b>
<b>3.6 O papel da museologia no SPHAN.....</b>	<b>172</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>179</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>183</b>
<b>REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS.....</b>	<b>193</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>197</b>
<b>APÊNDICE .....</b>	<b>216</b>



## INTRODUÇÃO

Marc Bloch, em *Apologia da História*, compara o historiador a um ogro, sempre faminto por “carne humana”. O historiador estaria sempre faminto por homens, pois esse seria o cerne da História como ciência: o estudo do homem no tempo<sup>1</sup>. Como historiadora, devo concordar com Bloch que os indivíduos que circundam nossa narrativa histórica são fontes únicas e surpreendentes de informação. Os personagens trazem consigo diferentes pontos de vista, múltiplas narrativas que podem ser analisadas, lidas, relidas, ressignificadas, diante de olhares diferentes.

Foram as múltiplas narrativas desses personagens que me chamaram atenção, durante uma pesquisa, ainda nos anos de 2017/2018 no Museu do Ouro, em Minas Gerais. Os “colaboradores” do SPHAN<sup>2</sup> surgiam nas páginas de cartas, nos registros de trabalho, nos livros oficiais dos museus, protagonistas de suas histórias, muitas vezes “escondidos” pelo véu da instituição. Se, como historiadora, seria uma devoradora de homens, desses personagens, como museóloga me tornei uma devoradora desses documentos. Me interessei, cada vez mais, em descobrir quem seriam esses indivíduos, como se formou essa rede, como atuavam, qual era seu papel dentro da máquina preservacionista do SPHAN e principalmente, qual seu legado para o sistema museológico nacional.

Foi dessa forma que mergulhei em páginas e páginas de documentos, registros museológicos, correspondências, teses e artigos, buscando, num verdadeiro trabalho de coleta de dados, montar um quebra-cabeça sobre esses indivíduos, o qual a partir de agora irei me referir como colaboradores<sup>3</sup>. Saber da existência desses colaboradores era fato.

---

<sup>1</sup> A história é busca, portanto escolha. Seu objeto não é o passado: “A própria noção segundo a qual o passado enquanto tal possa ser objeto de ciência é absurda”. Seu objeto é “o homem, ou melhor, os homens”, e mais precisamente “homens no tempo”. Bloch (2020, p.24)

<sup>2</sup> Atualmente sob a sigla IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a instituição já passou por diversas mudanças de nomenclatura. Entre 1937 e 1946 o órgão era denominado SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Em 1946 passa por uma reformulação, alterando-se o nome de Serviço para Diretoria, sob a sigla DPHAN. Na década de 1970 o órgão passa por nova reformulação, sendo dividido entre Secretaria (SPHAN) e a Fundação Nacional Pró-Memória. Somente na década de 1990, ocorre a unificação dos dois órgãos, passando a ser denominado IPHAN, sigla que permanece nos dias atuais. Como forma de minimizar a alternância de siglas ao longo do texto e trazer unidade na escrita, optou-se por utilizar apenas a primeira sigla do órgão (SPHAN), sendo utilizada em todo o percurso temporal da tese.

<sup>3</sup> A designação “colaboradores” é uma forma mais ampla de caracterizar a atuação desses agentes dentro da instituição, visto que o órgão não tinha um regimento ou organograma oficial até 1946. A atuação desses

Eles existiam nos milhares de documentos institucionais do período. Mas saber de sua existência era uma coisa, concretizá-la no cenário preservacionista era outra, bem mais complexa do que poderia se supor a princípio.

A prática desses colaboradores muitas vezes se confundia com a prática da própria instituição, sem que houvesse uma distinção entre o homem e o Serviço, numa suposta unidade de atuação. No entanto, um olhar atencioso aos documentos revelava as nuances dessas atuações. É a partir dessas nuances que essa tese se propõe a analisar, e discutir, o processo de formação desse cenário museológico no começo do século XX. Como essa rede de colaboradores fortaleceu a prática preservacionista e museológica do país, também corroborando para a unidade da própria instituição SPHAN e sua solidificação no cenário patrimonial, que dura por mais de oito décadas. Fonseca (2005) afirma que “para alguns, o SPHAN dos anos 1930-1940, o SPHAN ‘de doutor Rodrigo’ é o verdadeiro SPHAN, tendo se tornado praticamente sinônimo de patrimônio” (FONSECA, 2005, p.82). É perceptível, no decorrer da história, a importância que Rodrigo Melo Franco de Andrade teve na constituição da instituição SPHAN. Designada como “fase heroica”, “verdadeiro SPHAN” ou até mesmo, como dupla inseparável como no livro “Rodrigo e SPHAN”, as práticas do diretor, entre 1937-1967, possuíam um viés mais elitista, mais tradicional, e valorizou fortemente o barroco mineiro e a arquitetura colonial, cercando-se, em especial, de arquitetos em sua rede de colaboradores.

Nessa “fase”, desenvolveu-se uma rede de agentes e colaboradores na base de relações pessoais e da admiração<sup>4</sup>, dando o pontapé inicial nas práticas preservacionistas nacionais. Dessa forma, Rodrigo M. F. de Andrade aventurou-se no tombamento de bens móveis e imóveis, na formação de museus, na publicação da Revista do Patrimônio, além de suas incontáveis cartas, trocas de informações, fotografias e registros a respeito da

---

agentes transitou em diversas esferas, desde a prática no estrito sentido de “colaborar” até a assunção de algum cargo no quadro técnico do SPHAN (na direção de instituições museológicas ou na direção de departamentos criados na instituição). Dessa forma, ao passo que a literatura, como veremos, indica diversas denominações buscando concretizar o real espaço desses agentes no órgão, tomamos nesse trabalho a posição de colaborador como um agente -oficial ou não- que atuaria na conformação dessa rede preservacionista.

<sup>4</sup> A atuação dos colaboradores do SPHAN foi descrita dessa forma por Judith Martins, secretária pessoal de Rodrigo Melo Franco de Andrade no SPHAN, ao se referir a maneira como o órgão funcionou em seus anos iniciais. In: THOMPSON, Analucia. Memórias do Patrimônio – Entrevista com Judith Martins. Copedoc, IPHAN. Rio de Janeiro. 2009.

história nacional, assumindo protagonismo não só na instituição, mas no cenário preservacionista nacional. Tinha claro prestígio político e admiração dos seus. Exemplo disso, Judith Martins, que foi sua secretária e amiga de anos, menciona uma “rusga” entre Rodrigo Melo Franco de Andrade e o então presidente Jânio Quadros a respeito do tombamento da Santa Casa de Misericórdia de Campos dos Goytacazes (RJ), resultando numa carta onde Rodrigo Melo Franco de Andrade punha seu cargo à disposição, segundo Judith Martins “o Jânio Quadros calou a boca, ficou quieto, e continuou o tombamento da Santa Casa. Para você ver a força moral e o caráter que tinha esse homem!” (apud THOMPSON, 2009, p.36). A frase de Judith Martins exemplifica o caráter quase pessoal com que o SPHAN foi dirigido nas primeiras décadas de atuação. A personificação do órgão na figura do seu diretor é algo já muito abordado e consolidado na literatura patrimonial. Mas a atuação de Rodrigo M. F. de Andrade se fez eficiente a medida em que pode contar com outros agentes que também se responsabilizaram, em diferentes medidas, pela salvaguarda dos bens nacionais.

Frequentemente citado em pesquisas acadêmicas, o regime de colaboração do SPHAN, em especial na chamada “fase heroica” onde Rodrigo Melo Franco de Andrade esteve à frente do Serviço é prática conhecida, mas, em muitas ocasiões, a singularidade desses colaboradores é esmaecida frente a memória do próprio órgão, numa pretensa atuação unificada. Nesse sentido, rastrear a atuação desses colaboradores, frente aos museus desenvolvidos, é uma forma de trazer à tona diferentes perspectivas preservacionistas e formas de atuação, além de compreender o princípio de uma nova concepção museológica no país. Assim sendo, objetiva-se identificar o regime de colaboração do SPHAN, com foco na figura dos agentes colaboradores, na formação de acervos museológicos na instituição e sua contribuição para a formação de uma ética preservacionista no órgão.

Como já mencionado, a aproximação com o tema veio de um interesse despertado durante a pesquisa de dissertação de mestrado. Ao longo da leitura de documentos museológicos, relacionados ao Museu do Ouro, uma figura foi ganhando proeminência: o colaborador Antônio Joaquim de Almeida. Sua influência, tanto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional como na região mineira levou a curiosidade em relação ao papel dessa figura no SPHAN: o colaborador. Essa pesquisa parte da premissa

de que a figura do colaborador aparece com frequência na literatura<sup>5</sup>, em especial em pesquisas sobre os anos iniciais do SPHAN, mostrando como a atuação desses agentes foi central para a formação de uma prática preservacionista do órgão, ou seja, era uma prática institucionalizada.

Toda nação constrói para si alguns mitos básicos, que têm, em seu conjunto, a capacidade de produzir nos cidadãos o sentimento de pertencer a uma comunidade única, a qual permaneceria para sempre inalterada (SCHWARCZ, 2022, p. 22). A política oficial dos anos iniciais do SPHAN visava o “resgate” do passado, numa perspectiva histórica e tradicionalista. A pauta da instituição baseava-se na preservação da arte colonial, da estética barroca e da sociedade setecentista, destacando-se nessas características o patrimônio mineiro. Julião (2008) afirma que as práticas do SPHAN, entre o final dos anos 1930 e na década de 1940, tiveram uma perspectiva preservacionista que buscava comunicar o universal com a singularidade do nacional.

Segundo Rubino (1996) a “instituição tinha um tom ufanista, em que a criação de símbolos nacionais era descrita como uma obrigação cívica”. Dessa forma, exalta-se a criação de um passado glorioso e de uma história única, somente enaltecida (SCHWARCZ, 2022, p.22). A necessidade de consolidação do regime estadonovista trazia as práticas nacionalistas ao centro das atenções. Nesse período, a prática do

---

<sup>5</sup> A figura do colaborador vem aparecendo com mais frequência na literatura acadêmica nos últimos anos. Cito aqui algumas pesquisas em que a figura do colaborador foi mencionada de forma geral, apenas como prática do órgão, assim como alguns estudos específicos sobre a atuação de alguns desses agentes. Trabalhando de forma geral sobre a atuação do SPHAN em Minas Gerais, Denis Tavares, em sua tese “É esse conjunto que importa no seu todo”: negociação e conflito na implantação de uma política de preservação patrimonial em Minas Gerais (1937-1967) de 2016 aborda a relação de cooperação entre os poderes locais e o SPHAN, trazendo diversas camadas de colaboração, entre as figuras dos colaboradores institucionais e de técnicos locais. Vanessa Dócio, em sua dissertação, “Sob o signo da pedra e cal: trajetória da política de preservação do patrimônio histórico e arquitetônico no Estado da Bahia (1927-1967) aborda a relação entre o SPHAN e o IHGB, ressaltando o trabalho de José do Prado Valladares como um intermediador entre as duas instituições. Em sua pesquisa, Dócio (2014) usa a denominação ‘prestador de serviço autônomo’, além do termo colaborador. Minha dissertação, Museu do Ouro: “um museu pobre quase franciscano”, de 2018, apesar de não ter como foco a figura do colaborador, aborda uma relação de documentos referente a atuação de Antônio Joaquim de Almeida no Museu do Ouro. Outros trabalhos também apresentam a figura do colaborador, como o artigo de Janice Gonçalves: “O SPHAN e seus colaboradores: construindo uma ética do tombamento (1938-1972)”, de 2009. Regina Xavier, no artigo “Patrimônio em prosa e verso: a correspondência de Rodrigo Melo Franco de Andrade para Augusto Meyer, de 2008. Amílcar Martins Filho “Em defesa do patrimônio: correspondência entre Manoel de Paiva Júnior e Rodrigo Melo Franco de Andrade, de 2012. Suely Cerávolo e Dayse Santos, “Apontamentos sobre José Antônio do Prado Valladares – “um homem de museus”, de 2007. Ricardo Rocha ‘José de Souza Reis e o SPHAN: da Inconfidência a glória, de 2007. Estes são apenas alguns exemplos. Outros estudos e outras investigações, importantes na abordagem da prática de colaboração, são apontados ao longo da tese.”

tombamento foi a medida levada à frente pelo órgão, de acordo com Fonseca (1997): “do total de 803 bens protegidos, 368 são de arquitetura religiosa, 289 de arquitetura civil, 43 de arquitetura militar, 46 conjuntos, 36 bens móveis, 6 bens arqueológicos e 15 bens naturais” (FONSECA, 2005, p.113).

A prática do tombamento de imóveis trazia materialidade a essa tradição que estava sendo (re)construída. A construção desse arcabouço material de um passado imaginado logo se associou a uma outra prática: a formação visual dessa narrativa. Nesse passado (re)construído, os museus funcionaram como vitrines, trazendo em suas exposições desenhos bem conformados da história que se buscava consolidar.

No começo do século XX, o cenário museológico brasileiro era relativamente recente, tendo as primeiras iniciativas no campo se iniciado no século XIX, após a vinda da família real portuguesa para o Brasil<sup>6</sup>. Em 1818 foi inaugurado, no Rio de Janeiro, o Museu Real, composto em sua maioria por acervo da Coroa portuguesa. A partir daí, tem-se início a criação de instituições museológicas voltadas à preservação arqueológica e ao desenvolvimento científico. Por muitas décadas, as práticas preservacionistas nacionais foram intrinsecamente ligadas a formação de museus científicos, especialmente de ciências naturais, não havendo legislações específicas as práticas de preservação cultural, patrimonial ou arquitetônica.

O início do século XX no Brasil pode ser considerado como o princípio de uma busca pela identidade nacional com forte viés cultural. Na República recém-formada, emergia a necessidade de sedimentar uma história da nação, com traços e tradições bem definidos. Xavier (2008) ressalta que as práticas preservacionistas estavam diretamente ligadas a consolidação da república e a necessidade de um “mito fundador”. Nesse momento dá-se início a uma gradativa valorização da Inconfidência Mineira (1789) e da figura de Tiradentes, exemplificando a busca por ancestralidade e pela origem da nação, nos moldes republicanos.

Nesse cenário de exaltação cultural, despontam algumas iniciativas para preservação do patrimônio nacional. Ainda de maneira muito iniciante, Pinheiro (2017)

---

<sup>6</sup> Precedentes podem ser encontrados em MAKOWIECKY, Sandra. Os primeiros espaços públicos de exposição no Brasil: Xavier das Conchas e Xavier dos pássaros. 19&20, Rio de Janeiro, v.XII, n.2, jul./dez. 2017. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/sm\\_passeiopublico.htm](http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/sm_passeiopublico.htm)>.

evidencia a ação de Ricardo Severo, na primeira década do século XX, em defesa da arquitetura nacional em um movimento que, aos poucos, deu origem ao neocolonialismo. As ideias de Severo sobre preservação e arquitetura influenciaram diretamente Mário de Andrade, que designaria como principais centros culturais no país a Bahia, Rio de Janeiro e Minas Gerais, frisando os trabalhos de Francisco Manoel das Chagas, Mestre Valentim e Aleijadinho. Essas ideias se fortaleceriam na década de 1920, muito orientadas pelas comemorações do Centenário da Independência<sup>7</sup>, ocorrido em 1922.

As ideias que despontavam eram modernas e elitistas, valorizando-se em especial a arquitetura religiosa católica e o barroco, tendo como foco diversas igrejas na região mineira. Nas defesas de Ricardo Severo, destacam-se igrejas coloniais mineiras, como a Igreja do Rosário, Igreja de São Francisco de Assis e a Igreja do Carmo, todas em Ouro Preto. Nota-se que essas mesmas igrejas ocupariam o centro das atenções de outro movimento que surgiria no período, o movimento modernista, que daria suporte e base intelectual as práticas do futuro SPHAN. Nesse contexto, segundo Andrade, o barroco: “(...) assume a proporção dum verdadeiro estilo, equiparando-se, sob o ponto de vista histórico, ao Egípcio, ao Grego, ao Gótico. E é para nós motivo de orgulho bem-fundado que isso se tenha dado no Brasil” (Andrade, 1920, p.103).

O neocolonialismo teria como defensores nomes de destaque como, José Mariano Filho, arquiteto e diretor da Escola Nacional de Belas Artes, também relacionado as causas preservacionistas. Outro nome de destaque era o de Lucio Costa, arquiteto que mais tarde se tornaria forte influência no movimento modernista. Um forte expoente dessas ideias preservacionistas era o diretor do Museu Histórico Nacional, Gustavo Barroso, que, ainda na década de 1920 empreendeu visitas e obras em monumentos mineiros, em especial em Ouro Preto. De acordo com Pinheiro (2011), os neocolonialistas

---

<sup>7</sup> O centenário da Independência, evento de celebração dos cem anos do evento de 1822, pode ser analisado como um marco na formação da nacionalidade brasileira. Foi um grande evento, organizado no governo de Epitácio Pessoa, que contou com dois grandes marcos: a Exposição Universal do Rio de Janeiro e a formação do Museu Histórico Nacional. Para concretização da celebração, o Rio de Janeiro passou por um intenso processo de ‘embelezamento’ e saneamento, contanto, entre outras medidas, com a derrubada do morro do castelo. O evento, ocorrido entre 07/09/1922 e 24/07/1923 trouxe impactos na infraestrutura e no turismo, além de trazer prestígio a nova nação. Para aprofundamento no tema, consultar: Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, disponível em: <https://atlas.fgv.br/verbetes/exposicao-internacional-do-centenario-da-independencia-do-brasil>. Centenário da Independência: Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos20/CentenarioIndependencia>.

eram contrários a uma referência universal e favoreciam aspectos regionais típicos do passado brasileiro. Nesse sentido, Kessel (2002) aborda que o neocolonial se difundiu em São Paulo num momento de constantes mudanças, como o pós-guerra e o crescente número de imigrantes na região. Fatores como o aumento da industrialização e a necessidade de moradia alteraram a estrutura da cidade, que passa por um intenso processo de alterações. Nesse contexto, o neocolonial seria uma forma de distinção entre o original e o pastiche, o nacional e o estrangeiro, o tradicional e o arrivista, seria um reforço a imagem que o paulistano fazia de si mesmo (KESSEL, 2002, p.119).

O cenário era propício para o surgimento de projetos de leis de cunho preservacionista, tendo despontado no cenário político algumas propostas de valorização e proteção patrimonial<sup>8</sup>. Apesar das diversas iniciativas preservacionistas levadas a pauta jurídica, havia uma barreira sólida para sua efetivação: a Constituição de 1891 e a garantia do direito à propriedade (Fonseca, 2005). No entanto, têm-se o início de um olhar mais apurado, mais interessado pelas cidades históricas, em especial as mineiras, elevando o status de Aleijadinho a símbolo de artista nacional. No rol dessas iniciativas, surge em 1927 a Inspetoria dos Monumentos Históricos da Bahia, seguido em 1928 pela Inspetoria Estadual dos Monumentos Históricos em Pernambuco, duas instituições que começam a modelar, junto com o Museu Histórico Nacional, as práticas preservacionistas no país.

A década de 1920 veria então o crescente surgimento de iniciativas preservacionistas. A preocupação em preservar o passado se fazia cada vez mais tangível e seria refletido na criação do já mencionado Museu Histórico Nacional em 1922 no Rio

---

<sup>8</sup> Um dos primeiros projetos visando a defesa do patrimônio cultural partiu Alberto Childe, conservador de antiguidades clássicas do Museu Nacional, em 1920, que desenvolve um projeto para proteção do patrimônio histórico, com foco no patrimônio arqueológico. Embora possam ser descritas como precursora hoje, ao menos no que concerne a legislação preservacionista a proposta não obteve sucesso naquele ano. Em 1923, o deputado pernambucano Luís Cedro apresenta a Câmara dos Deputados o projeto de criação de uma Inspetoria dos Monumentos Históricos dos Estados Unidos do Brasil, com o objetivo de conservar os imóveis públicos ou particulares que tivessem algum interesse nacional, seja do ponto de vista artístico ou histórico. Em sua proposta, Luís Cedro sugeria que a Inspetoria dos Monumentos Histórico deveria funcionar dentro da Escola de Belas Artes ou do Museu Histórico Nacional. Embora possa se ler uma proximidade entre as instituições museológicas e a proposta preservacionista, o foco para o bem imóvel é claro no projeto, sugerindo a presença de um arquiteto para “organizar a relação dos edifícios” que se encaixariam nas características de bens artísticos ou históricos. Em 1925, o deputado Jair Lins apresenta um anteprojeto visando a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, seguido, em 1930, por Wanderlei Pinho, que também sugere a organização e proteção do patrimônio histórico nacional (ALMEIDA, 2018).

de Janeiro. Acontecia aqui uma abertura para um novo padrão museológico, diferente do conceito etnográfico presente no país. Segundo Mônica Velloso (1987) surgia “uma busca pelas nossas raízes e pelo ideal de brasilidade” que ficaria a cargo, em especial, dos intelectuais modernistas (Velloso, 1987, p.2). A identidade nacional torna-se objeto de um presumível resgate e valorização.

Dentro do MHN distingue-se a atuação de seu diretor, Gustavo Barroso<sup>9</sup>, que atuou de 1922 a 1959 na instituição, com apenas um hiato entre 1930-1932. Barroso tinha uma visão tradicionalista, baseada em grandes fatos e heróis nacionais, sendo um forte defensor do Império brasileiro. Sua visão preservacionista incluía a preservação de objetos, de uma memória voltada ao material, daí a preferência pela numismática, objetos imperiais, armaria, condecorações, entre outros. Segundo CHAGAS (2009):

Barroso quis realizar no Museu Histórico Nacional, a partir de alguns objetos, a grande síntese da história da nação. A sua imaginação museal voltada para o passado monumental, heroico e grandiloquente- lançava uma ponte na direção do século XIX e concebia a história nacional como a história dos grupos dominantes e vitoriosos, cabendo ao museu que dirigia, um uma perspectiva classificatória e evolucionista, o papel de preservar as relíquias históricas desse passado de glória (CHAGAS, 2009, p. 202).

Em 1928, Barroso investe em visitas a Ouro Preto e inicia obras de restauro em imóveis da região, auxiliado pelo arquiteto neocolonial, posteriormente colaborador do SPHAN, Epaminondas de Macedo. De visão mais tradicionalista, Barroso era notadamente a favor da vertente neocolonialista, em oposição a crescente presença do movimento modernista no cenário cultural. Dentro de seus moldes preservacionistas, desenvolve em 1932 um Curso de Museus, sancionado pelo Decreto-Lei nº 21.129/1932

---

<sup>9</sup> Gustavo Adolfo Luiz Guilherme Dodt da Cunha Barroso nasceu em 20 de dezembro de 1888 em Fortaleza, Ceará. Começou sua carreira atuando em jornais, ainda na primeira década do século XX. Em 1910 mudou-se para o Rio de Janeiro, onde dividia seu tempo entre o Curso Jurídico e a atuação em jornais da capital. Entre 1915-1918 foi deputado pelo Ceará através do Partido Republicano. Em 1923 foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras e, em 1931 compôs o quadro do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil. Barroso fez parte do movimento integralista (1930), numa defesa nacionalista e com discurso antissemita. Ao longo de sua vida publicou mais de cem obras literárias. No começo da década de 1920 escreveu artigos em defesa da criação de um Museu Militar e um Museu Histórico no Brasil, questionando a falta de uma tradição no país. Em 1922, com a inauguração do Museu Histórico Nacional, torna-se diretor da instituição, onde permaneceu por 34 anos (1922-1959) com um hiato entre 1930-1932. Desenvolveu um museu com discurso nacionalista, voltado para elites e com discurso imperial e militar. Barroso buscava um museu de tradições, em especial voltado a memória de grandes heróis, num culto a saudade, especialmente do Brasil Império (MOREIRA, 2006).



com o objetivo primordial de capacitar profissionais técnicos para o próprio MHN (SEOANE, 2016). Nos anos que se seguiriam a formação do curso, os profissionais ali formados atuavam em diversas instituições museológicas, que ganhavam impulso entre os anos 1930 e 1940. Entre essas instituições podemos destacar o Museu-Casa Rui Barbosa (1930), o Museu da Cidade do Rio de Janeiro (1934), o Museu Nacional de Belas Artes (1937) e o Museu Imperial (1940). Dentre os profissionais lá formados, destaca-se a atuação de Lygia Martins Costa, que mais tarde viria a formar o time de colaboradores do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, tendo vasta atuação no órgão.

Foi também na esfera do MHN que se instaurou, em 1934, a Inspetoria dos Monumentos Nacionais, criado pelo Decreto-lei nº 24.735 e sob a tutela de Gustavo Barroso. A instituição, considerada uma versão inicial do que viria a ser a prática preservacionista do Estado, atuou com grande foco em Minas Gerais. Evidencia-se que Minas Gerais já era foco de práticas preservacionistas desde o começo do século, ganhando força após a década de 1920. A atenção dedicada a Ouro Preto, seria um forte marco nas ideias preservacionistas, tendo sido elevada, em 1933, a Monumento Nacional. Segundo Pinheiro (2017) a cidade ocuparia o lugar de honra na simbologia nacional. Essas ideias ganhariam ainda mais forma com a Constituição de 1934, que em seu artigo 148 tratava sobre a proteção do patrimônio histórico e artístico do país<sup>10</sup>. Surgiria daí iniciativas efetivas, com respaldo, legal voltadas para a preservação do patrimônio, sempre aliadas aos interesses do Estado, dentre elas a já citada Inspetoria dos Monumentos e o próprio SPHAN.

Mas as ideias neocoloniais teriam, ali na década de 1920, que dividir o cenário com outras ideias emergentes: as modernistas. Segundo Santos (1996, p.79) “as duas

---

<sup>10</sup> A Constituição de 1934 foi promulgada numa tentativa de manutenção da democracia, pós- Golpe de 1930. Tinha como objetivo uma modernização dos sistemas políticos e estava alinhada as ideias sociais e econômicas predominantes no cenário global pós 1º Guerra Mundial. Inspirada na Constituição de Weimar, de 1919, visava o fortalecimento da democracia e a defesa de um estado intervencionista. Possuía concepções sociais importantes, como a valorização da ordem econômica, o direito a família, a educação e cultura. Outro ponto de destaque da Constituição de 1934 foi a defesa dos direitos trabalhista, a educação ampla, o voto universal e a forte defesa ao nacionalismo. O artigo 148, presente no Capítulo II “*Da educação e da Cultura*” destaca que “Cabe à União, aos Estados e aos Municípios favorecer e animar o desenvolvimento das ciências, das artes, das letras e da cultura em geral, proteger os objetos de interesse histórico e o patrimônio artístico do País, bem como prestar assistência ao trabalhador intelectual”. Fonte: BERCOVICI, Gilberto. Tentativa de instituição da democracia de massas no Brasil: instabilidade constitucional de direitos sociais na Era Vargas (1930 – 1964) (FONSECA, 2009, p. 375-414).

correntes predominantes na época – modernismo e neocolonialismo- teriam constantes debates a respeito do patrimônio, mas concordariam na preservação da arquitetura colonial do século XVIII”. Observa-se que as igrejas coloniais mineiras, destacadas por Ricardo Severo, são as mesmas que ocupariam o cerne das atenções do SPHAN e seu grupo de colaboradores modernistas.

O movimento modernista se desenvolve no começo do século XX, gradualmente ganhando projeção nacional, até despontar com bastante notoriedade após a Semana de Arte Moderna de 1922. Era um movimento de jovens artistas e intelectuais, centrando-se em especial nas grandes metrópoles São Paulo e Rio de Janeiro. Em entrevista para o jornal *O Comércio* em 1925, Oswald de Andrade fala sobre a formação de “uma arte nacional, que se há de extrair, sem dúvida, da obra dos antepassados” (MORAES, 1988). A fala de Andrade dá indícios do que seria levado adiante no movimento: a busca (ou poderia se dizer recuperação) por uma arte antepassada, tradicional, legitimamente brasileira. Segundo Fabris (2016) o que distinguiria o modernismo de São Paulo das demais manifestações no país seria justamente a formação de um grupo que estaria insatisfeito com a situação cultural do país e passaria a tomar para si, numa iniciativa coletiva e articulada, a tarefa de divulgar a ideia de modernidade (FABRIS, 2016, p. 91).

Era um momento de intensa renovação artística. Segundo Moraes (1988) surge um “compromisso do projeto modernista com a tradição” além de uma busca por associar o moderno com o nacional. O movimento ganha ainda mais visibilidade na década de 1930, onde muitos de seus intelectuais coadunam-se às práticas do Estado na busca por fortalecer a cultura e o sentimento de nacionalidade, o Estado por sua vez, buscava a legitimação política. Sobre a relação entre Estado e intelectuais, Cândido afirma:

Neste sentido, foi um marco histórico, daqueles que fazem sentir vivamente que houve um “antes” diferente de um “depois”. Em grande parte, porque gerou um movimento de unificação cultural, projetando na escala da Nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões. **A este aspecto integrador é preciso juntar outro, igualmente importante: o surgimento de condições para realizar, difundir e “normalizar” uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes mudanças** (CÂNDIDO, 2000, pp. 181-182, grifo nosso).

O começo dessas práticas preservacionistas desenvolveu-se ainda no chamado governo provisório (1930-1934), ganhando uma legislação adequada somente após 1934 com a promulgação da nova constituição. Essas práticas se institucionalizariam de forma contundente a partir de 1937, com o acirramento do regime, denominado agora como Estado Novo (1937-1945). Em todas as fases da chamada Era Vargas (1930-1945) é inegável o papel dos intelectuais modernistas nas concepções e práticas do cenário preservacionista. Havia uma clara cooperação na esfera cultural entre agentes preservacionistas e os ideais nacionalistas do regime político.

A cooperação se fazia presente em especial pela busca do ‘moderno’, das concepções e idealizações sobre o futuro da nação. O olhar apurado ao passado trazia tradição a arte e ancestralidade a nação. Sobre essa relação com passado, Gonçalves (2012) afirma:

Os modernistas brasileiros, ao cultivarem o passado, tinham em vista a construção do futuro da nação. Recorriam ao passado como uma fonte de inspiração para o presente. **Embora voltados para o passado, os patrimônios deveriam apontar para o futuro. Para os arquitetos modernistas, a arquitetura barroca brasileira era pensada como uma espécie de precursora da arquitetura brasileira moderna.** O passado era acionado a serviço do presente, e sobretudo, do futuro (GONÇALVES, 2012, p. 63, grifo nosso).

A ideologia do Estado Novo (1937-1945) influenciou fortemente nas práticas preservacionistas promovendo uma verdadeira renovação na concepção de identidade nacional e cultura popular. Aproximando-se das ideias modernistas e trabalhando em consonância com determinado grupo de intelectuais, o regime de Vargas deu início à forte ideia de “salvar o patrimônio cultural da nação”. Dava-se início a uma busca por homogeneidade entre estado e cultura. O acirramento do regime, ocorrido em 1937, trouxe novas concepções a cultura e a identidade nacional, que já vinha sendo trabalhada desde o início do século XX. Nesse sentido, a cultura ganha protagonismo na formação de uma identidade nacional, sendo regida através da criação de instituições que objetivavam fomentar e formular uma identidade correspondente aos interesses do Estado.

Segundo Helena Bomeny, “o Estado Novo em sua complexa trama de tradição e modernização, exerceu um apelo substancial sobre a intelectualidade brasileira” (BOMENY, 2001, p.17). A cooptação desses intelectuais a serviço do governo via-se

espalhada na direção de instituições e nos cargos de destaque do governo, como a atuação de Mário de Andrade no Departamento de Cultura de São Paulo e Carlos Drummond de Andrade como chefe de gabinete de Gustavo Capanema, no Ministério da Educação e Saúde.

Tem-se início no final da década de 1930, a criação de várias instituições voltadas à educação e preservação patrimonial, como a Comissão de Teatro Nacional (1936), do Serviço de Radiodifusão Educativa (1937), do Instituto Nacional do Livro (1937), do Instituto Nacional de Cinema Educativo (1937), do Serviço Nacional de Teatro (1937), do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937) e do Conselho Nacional de Cultura (1938). Muitas dessas instituições tinham a frente membros modernistas, como o Instituto Nacional do Livro, que passa a ser dirigido por Augusto Mayer em 1938.

Dentro desse cenário cultural e patrimonial, destacava-se o nome de Mário de Andrade que teria papel fundamental no desenvolvimento do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Em 1936, Gustavo Capanema, então ministro da Educação e Saúde pede a Andrade que desenvolva um anteprojeto para a criação de uma instituição que iria regular as práticas preservacionistas do Estado. Incumbido da tarefa, Mário de Andrade desenvolve um anteprojeto abrangente, entregue a Capanema no mesmo ano, com ideias para o que ele denominou como SPAN – Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. Mário de Andrade tinha uma visão abrangente de cultura e patrimônio, dando bastante ênfase aos aspectos artísticos numa busca pela aproximação entre arte erudita e popular. O texto de Mário de Andrade era bastante avançado e possuía ideias que só seriam incorporadas a legislação brasileira com a constituição de 1988 (FRAGELLI, 2020, p.146). Entre os principais avanços da proposta marioandradiano estava a valorização e preservação de bens tangíveis e intangíveis.

Andrade empreendeu, ainda na década de 1910, viagens a Minas Gerais, estabelecendo assim uma conexão com a arte religiosa, o barroco e Aleijadinho. Distinguiu assim o barroco mineiro como arte brasileira, conferindo-lhe caráter único. Na década seguinte viaja ao norte e nordeste, mapeando assim a arte e costumes populares. Segundo Freitas (1994, p.79), Andrade tinha uma visão pluralista de arte e patrimônio, levando em consideração vertentes como a antropologia e a etnologia. Ao SPAN de Mário de Andrade “competiria o tombamento geral do patrimônio artístico nacional”,

entendendo patrimônio como “todas as obras de arte pura ou arte aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira, pertencentes aos poderes públicos, a organismos sociais e a particulares nacionais, a particulares estrangeiros, residentes no Brasil” (ANDRADE, 1936, p.43).

Para Fragelli (2020), Mário de Andrade se concentra nos bens imateriais, em particular na música e nas danças populares. Sobretudo por esse motivo, o Nordeste ocupa uma posição central na reflexão de Mário em torno da herança cultural do Brasil (FRAGELLI, 2020, p.146). Para o autor, houve uma operação institucional de canonização da atuação de Andrade, onde seu trabalho se tornou uma espécie de herança da cultura brasileira.

Nesse contexto de união entre política e identidade nacional e apoiado no anteprojeto de Mário de Andrade, surge o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, vinculado ao Ministério da Educação e Saúde, outro forte representante dessa “institucionalização da cultura”. O projeto de Mário de Andrade não foi contemplado em sua totalidade. Segundo Miceli (1987) o anteprojeto marioandradiano tinha uma proposta de ampla “generosidade etnográfica, que não se encaixava nas circunstâncias do momento, ao passo que o barroco se firmou como pedra de toque da política preservacionista” (MICELI, 1987, p. 44). Judith Martins (2009) que trabalhou diretamente com Rodrigo Melo Franco de Andrade desde o princípio do SPHAN, ainda em 1936, afirma que o projeto de Mário de Andrade era um “catatau” necessitando assim de muito esforço e raciocínio para “enxugá-lo” num projeto aplicável. A fala de Martins mostra que o recorte preservacionista em voga no momento não abarcava as ideias plurais de Mário de Andrade, tendo como eixo o patrimônio de “pedra e cal”. Julião (2008) afirma:

Em detrimento do pluralismo cultural contemplado no anteprojeto de 1936, o órgão oficializou um conceito de patrimônio restritivo, associado ao universo simbólico das elites, à ideia hierárquica da cultura e ao critério exclusivamente estético dos bens culturais (JULIÃO, 2008, p. 24).

O Estado Novo requalifica a discussão sobre nacionalidade e tradição em novos termos, com um viés talvez explicitamente cultural. Segundo Rubino (1991), o estado toma as rédeas da defesa do patrimônio e cria, em torno da causa, uma rede de agentes, de especialistas, voltados a conservação do passado. Essa defesa do patrimônio vem

aliada a construção de uma história oficial, onde o SPHAN buscou construir uma história oficial de sua trajetória. No entanto, ainda segundo Rubino (1991) essa narrativa sempre apresenta certas lacunas. É numa dessas “lacunas” deixadas pelo órgão que essa tese se insere, no sentido de buscar delinear o espaço ocupado por alguns desses colaboradores, agentes de fundamental importância nas práticas preservacionistas do SPHAN, que muitas vezes se encontram atrás da cortina institucional.

Conforme visto nesse breve retrospecto das práticas museológicas no Brasil, as décadas de 1920 e 1930 foram centralizadas nas práticas do MHN, com uma museologia ufanista, nacionalista e com toques dos grandes gabinetes de curiosidade, ao coletar e reunir elementos considerados de interesse nacional, voltados ao Império, a esfera militar, numismática, e também o acervo de grandes personalidades nacionais. Com a criação do SPHAN, em 1937, temos um novo olhar ao cenário museológico, no momento em que o órgão alia a prática do tombamento a construção de novas instituições e a formação de acervos. A museologia do SPHAN abre uma concepção diferenciada da praticada pelo MHN, buscando narrativas homogêneas, ligadas ao barroco, ao colonial e a arte dita originária de uma tradição brasileira. Essa nova maneira de se fazer museologia é um dos pontos centrais abordados nessa tese, visando compreender como os agentes colaboradores se inseriram na construção desse novo modelo museológico.

A construção de uma memória institucional do SPHAN contemplou de forma particular, a periodização em grandes fases e eventos, atribuindo a personagens o papel de grandes heróis ou grandes revolucionários na instituição. A periodização tornada símbolo da instituição teve início no final dos anos 1970, quando o órgão passava por um intenso processo de reformulação, com desmembramento e acréscimos de outras instituições, como o CNRC e a Fundação Pró-Memória. Revisitar a história da instituição nesse período garantia-lhe tradição ao mesmo tempo que lhe proporcionava as bases para uma nova “modernização”. É nesse momento que surge a tradicional e reconhecida pela literatura, divisão em duas fases – Heroica 1937 a 1967 e Moderna, iniciada em 1979. Essa divisão tradicional em fases, contrastando o tradicional (heroico) com o futuro

moderno tornou-se narrativa recorrente na instituição, sendo detalhada de forma pontual pela obra de Maria Cecília Londres Fonseca “O patrimônio em processo<sup>11</sup>”.

A reprodução dessa divisão em fases torna a história da instituição linear e progressista, com o desenvolvimento de políticas específicas em cada momento da instituição, e liga, de forma ainda mais intrínseca ao órgão, a atuação de grandes personagens, como Rodrigo Melo Franco de Andrade e Aloísio Magalhães. Tal narrativa, por mais didática e bem estruturada que seja, corrobora num apagamento de outros atores extra institucionais, que passam a ser suprimidos em nome da atuação geral do órgão, centralizada em poucos intelectuais. A manutenção dessas narrativas engloba diferentes personagens num período comum, não lhe destacando as particularidades de atuação ou a presença de certos agentes na instituição. Crítico dessa polarização entre fase heroica e fase moderna, Brito (2018) fala sobre a invenção de uma tradição que acabaria por se tornar hegemônica na instituição. A ideia de uma “memória fundadora” e de um legislador capaz de defender os interesses da nação, no caso Rodrigo Melo Franco de Andrade. Nesse sentido, para o autor, o SPHAN incorre numa narrativa teleológica, onde a busca por memórias do passado colonial é utilizada como justificativa para o desenvolvimento de sua trajetória.

A figura do colaborador se apresenta de forma constante na literatura sobre o patrimônio. Diversos trabalhos acadêmicos<sup>12</sup> destacam a presença desses agentes na busca pela preservação dos bens nacionais. Quase sempre essas citações se fazem de forma a abarcar todos esses indivíduos numa única esfera: o colaborador, sem atribuir-lhe particularidades em suas atuações. Nesse sentido, busca-se investigar a atuação desses indivíduos, tirando-lhe da esfera apenas da memória institucional e atribuindo-lhes as particularidades inerentes as diferentes formas de atuação.

Raramente mencionada, mas igualmente fundamental, foi a colaboração de agentes locais, mobilizados nas várias regiões do Brasil, para auxiliar nos trabalhos de levantamento e identificação de bens e documentos. Formados pelos funcionários do Spahan e pela prática do trabalho, muitos

---

<sup>11</sup> O termo “fase heroica” é usado nesse trabalho como um conceito em si mesmo. Consolidado pela memória institucional, o termo serve como um recorte temporal que marca a atuação de Rodrigo M. F. de Andrade como diretor da instituição entre 1936 e 1967.

<sup>12</sup> Mencionados na nota rodapé nº 3.

desses agentes vieram a tornar-se mestres em obras, restaurações, documentação, etc. (FONSECA, 2017, p. 102).

Dessa forma, busca-se associar a formação desse novo modelo museológico as práticas realizadas por esses colaboradores, dentro de suas esferas de atuação, com suas particularidades e concepções, mesmo estando sobre o guarda-chuva institucional.

Para mergulhar na individualidade dessas atuações, como dito na abertura dessa seção, foi necessário um trabalho de arqueologia de arquivos<sup>13</sup>, buscando descrever não só a história de formação desses museus, mas qual papel desses agentes nesse processo. Para tanto, a pesquisa se fez, primordialmente, com documentos primários. Ressalto aqui o papel crucial de algumas instituições para que essa pesquisa pudesse ser levada adiante, sendo elas: Arquivo Noronha Santos, no Rio de Janeiro, Superintendência do IPHAN em Belo Horizonte, Centro de Documentação e Informação do IPHAN, Minas Gerais, Arquivo da Casa Chica da Silva, em Diamantina, Fundação Rodrigo Melo Franco de Andrade, no Rio de Janeiro e Arquivo do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto. Mediante a impossibilidade de pesquisa presencial, imposta pela pandemia de COVID 19, que nos atingiu nos anos de 2020 e 2021, as instituições acima mencionadas auxiliaram no acesso remoto a documentos, correspondências e fotografias relacionadas ao período aqui abordado. Diante da dificuldade de acesso a determinados documentos e a restrição de tempo, o trabalho precisou ser adaptado e readaptado em diversos momentos, sendo a presente pesquisa resultado de várias adaptações, assim como de várias colaborações remotas.

Por fim, essa tese se estrutura em três capítulos de forma a analisar a construção de um cenário museológico nacional, assim como a consolidação de uma rede de colaboradores atuantes nessa prática. No primeiro capítulo apresenta-se uma revisão bibliográfica fundamentada na história da instituição SPHAN, assim como no recorte de alguns nomes de agentes ligados ao serviço. O objetivo é identificar as bases iniciais de atuação do órgão, assim como formar uma concepção ampla a respeito das diferentes formas de atuação desses agentes espalhados pelo país.

---

<sup>13</sup> O termo arqueologia de arquivos é utilizado aqui como uma vertente interdisciplinar entre história e arqueologia, na busca por investigar, analisar e interpretar registros históricos. Mais sobre o assunto pode ser visto em: CELLARD, André. A análise documental. In: A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos. Editora Vozes, 2008.



O segundo capítulo resulta de uma pesquisa de campo nos museus e arquivos acima mencionados. O capítulo traz um levantamento documental sobre a formação desses acervos museológicos, com registros de compra, doação, negociações e demais pautas referentes ao processo de formação e consolidação dessas instituições museológicas. O capítulo divide-se em três seções, referentes a cada museu, de forma a ressaltar as particularidades de formação de cada instituição, assim como individualizar a atuação dos colaboradores responsáveis por levar tais projetos adiante.

O terceiro capítulo traz uma análise a respeito dos dados levantados no capítulo II, abordando questões com a concepção do que seria museologia, a formação desse cenário museológico, o papel da intelectualidade na formação de instituições e a solidificação de uma memória nacional.

## CAPÍTULO I CULTURA MUSEOLÓGICA NO BRASIL

### 1.1 O ato de colecionar

É decisivo no ato 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.

Walter Benjamin

O ato de colecionar é tão antigo quanto a história da humanidade. Numa retomada breve sobre essa prática, podemos caminhar das grandes coleções romanas ao mecenato italiano renascentista. O ato de colecionar, por séculos, foi legado ao interesse de príncipes, nobres ou da Igreja Católica, sendo constituído dos mais diversos objetos, em especial de arte e ciência<sup>14</sup>. Em grande parte, essas coleções eram formadas para deleite particular, restrita a círculos íntimos de classes sociais elevadas. Não tinham caráter público, muito menos educativo.

Formar coleções foi (e ainda é) uma atividade de múltiplos sentidos. Por mais que estudiosos tenham se debruçado em traçar uma cronologia sobre o ato de colecionar, não é possível afirmar, com plena certeza, o porquê de se colecionar. Os critérios por trás da formação de grandes coleções, sejam particulares ou públicas, perpassam a tomada de diferentes decisões: seja fruição particular, acervamento de tesouros, objetos pitorescos ou bens considerados históricos. Considerou-se importante retomar o ato de colecionar neste trabalho pois é a partir dele que se constitui o objeto de pesquisa dessa tese: a formação de museus. A institucionalização de coleções é a principal forma de constituições de instituições museológicas.

Tradicionalmente, a historiografia museológica brasileira destaca a Revolução Francesa, em 1789, como um momento de inflexão para a formação de coleções públicas, sendo o modelo museológico brasileiro herdeiro das práticas francesas. O acesso, antes restrito a nobreza e com caráter particular se reveste de nova significação ao ser incorporada ao patrimônio nacional. Para Choay (2017) os espólios do clero ou da

---

<sup>14</sup> Sobre os primórdios do ato de colecionar, ver: (BLOM, 2002).

nobreza se transformam em antiguidades nacionais, com valor de patrimônio e o seu resguardo torna-se agora assunto de interesse coletivo. Numa divisão patrimonial entre bens móveis e imóveis, esses bens móveis passam a figurar em instituições próprias, os museus. Essas grandes coleções institucionalizadas, agora de acesso livre, teriam como principal foco o civismo, a história e as competências técnicas e artísticas (CHOAY, 2017, p. 100 e 101).

A unidade entre museus e coleções ganha cada vez mais relevância a partir do século XIX e assim esses objetos passam a ocupar uma nova esfera: a de acervos museológicos. Chagas (1985) afirma que essas peças, dentro de museus, passam a ser vista por um prisma democrático, de pertencimento ao povo. A institucionalização da prática preservacionista francesa do século XVIII em muito será refletida nas práticas desenvolvidas aqui no Brasil no começo do século XX, inclusive na divisão de bens, entre móveis e imóveis, e na institucionalização do tombamento como medida de proteção.

Se no Pós-Revolução o patrimônio passa a estar relacionado a um coletivo entendido como nacional (ABREU, 2012, p.18), ganha-se notoriedade outros dois conceitos: o de nacionalismo e memória. Ainda segundo Abreu (2012) o intuito de coleções em museus centra-se na ideia de encontrar correspondências entre o antigo e o moderno. Para além da formação das coleções pitorescas se organizavam numa organicidade e projetavam narrativas de nacionalismo<sup>15</sup> e memória<sup>16</sup>.

Em sua clássica obra sobre coleções, Pomian (1984) discorre sobre dois pontos que são relevantes para essa pesquisa: a formação de coleções perpassa a perda da função original das peças recolhidas, atribuindo-lhes a proteção através da guarda e, de modo leigo, do entesouramento das mesmas. Ramos (2001) compartilha do mesmo pensamento ao afirmar que um objeto (dentro de uma coleção) abdica de suas funções originais e passa a ter outros valores. Dessa forma, constituir um acervo, e insere-se aqui o acervo museológico, pressupõe a atividade inicial de escolha dos objetos e em seguida, de

---

<sup>15</sup> Sobre as concepções de nação e nacionalismo, ver: (HOBSBAWN, 2020).

<sup>16</sup> Há na literatura diversas abordagens sobre o conceito de memória. Joel Candau (2019) atrela os conceitos de memória, patrimônio e identidade ao afirmar que uma busca por memória se manifesta numa patrimonialização generalizada da sociedade. Para o autor, a elaboração do patrimônio segue o movimento das memórias e acompanha a construção das identidades. Na interligação desses três elementos, Candau (2019) aborda a concepção de museus como a tentativa de criação de uma identidade coletiva pela encenação do passado no presente (CANDAU, 2019).

atribuição de valores aos mesmos. Não valor de uso ou econômico, mas valores estético, artístico ou histórico. O segundo ponto, destaca-se que a guarda desses objetos também tem como função a proteção contra furtos ou perdas. Dessa proteção infere-se não só o valor comercial dos bens, mas a proteção dos bens históricos, artísticos, relíquias e bens preciosos. No caso de uma coleção pública, dentro de um museu, essa proteção baseia-se na ideia de coletividade da fruição das mesmas, de proteção como bens regionais ou nacionais.

Pearce (apud Liston 2010) afirma que coleções são elementos significativos na nossa tentativa de construir o mundo e um esforço para compreendê-lo. Dessa forma, a atividade de originar uma coleção implica necessariamente na escolha de uma narrativa: o quê e para quê colecionar. A definição da coleção resulta num processo de escolha e conseqüentemente de rejeição. Independente dos critérios de escolha, toda coleção possui uma organicidade e, ainda que subjetivamente, uma motivação. É essa atribuição de valores e as constantes mudanças nos significados dos objetos que impulsiona discursos e narrativas museológicas.

Buscando não incorrer na repetição de discursos já amplamente trabalhados sobre coleções e colecionismo, o objetivo aqui é destacar que a prática do colecionismo é uma atividade que existe *per se*, independentemente de seu acervamento em instituições museológicas. Já o museu convencional, por outro lado, é uma atividade estreitamente vinculada a prática do colecionismo e da aquisição, dependendo de ambos para sua manutenção. Dessa forma, compreendemos coleções, na esfera museológica, através de sua definição original, do latim *colligere*: escolher e reunir (BAUDRILLARD, 2002).

Apesar do ato de colecionar ser uma das ações primordiais de um museu, claramente não é a única. Mais do que abrigar coleções, os museus apresentam características que o diferem, por exemplo, de uma coleção particular. Bruno (2009) delinea que o museu conta com ações científicas e técnicas de pesquisa (diferentes campos de conhecimento), salvaguarda (conservação, documentação e armazenamento), comunicação (exposição, ações educativas e culturais) e por fim, o público potencial. Dentre essas atividades, a pesquisa e a exposição podem ser destacadas como fundamentais para a configuração da instituição museológica. É o que vai diferenciar uma coleção museológica de um simples agrupamento de acervos.

Por fim, precedendo a formação de coleções e instituições museológicas está a figura do colecionador, uma das vertentes abordadas nesse trabalho. A escolha e montagem dos objetos para formar uma coleção são aparentemente atos de autoexpressão criativa que nos dizem algo sobre o colecionador (BELK, 1995, p. 89). Desse modo, de que forma essa “autoexpressão criativa” pode ser compreendida dentro do colecionismo (formação de acervos) institucionalizados pelo Estado e pelo SPHAN no começo do século XX? Mais do que as coleções em si, aborda-se a figura do colecionador, se é que este termo pode ser associado as práticas de trabalho de agentes e intelectuais ligados a esfera do SPHAN, numa difusa rede de colaborações.

## **1.2 Primeiras coleções públicas no Brasil: a formação de museus**

Os estudos sobre o princípio da trajetória museológica no Brasil tratam quase que em unanimidade, como marco inicial de uma formação de acervos públicos no país, a Casa Xavier dos Pássaros<sup>17</sup>, de 1784. Dentre os destaques de seu acervo, a instituição possuía uma coleção de mineralogia alemã. A importância da Casa Xavier dos Pássaros se dá, principalmente, por seus espólios terem figurado na formação do Museu Real, em 1818.

Constituído sob a tutela da família Real Portuguesa no Brasil e visando fomentar o estudo das ciências naturais, o Museu Real<sup>18</sup> incorporou as peças remanescentes da extinta Casa Xavier dos Pássaros assim como uma coleção particular doada pelo próprio D. João VI. Em 1819, anexou o Real Jardim Botânico, que havia sido constituído em meados de 1811 nos padrões europeus. A iniciativa de se constituir um museu de ciência,

---

<sup>17</sup> O desenvolvimento de um Museu de História Natural no Brasil foi um empreendimento desenvolvido pelo então vice-rei – D. Luís de Vasconcelos e Souza, o Conde de Figueiró (1779-1790). Dentro de um viés iluminista, o vice-rei se empenhou na reforma e reorganização de vários espaços na capital, Rio de Janeiro. Entre as obras desenvolvidas no período, encontra-se o passeio público, obra que ficou a cargo de Mestre Valentim. Foi no decorrer dessa obra que a ideia de construção de um espaço voltado a práticas de ciência ocorreu. Sob a direção de Francisco Xavier Cardoso Caldeiras (o Xavier dos pássaros), o espaço se destinava, primeiramente, ao envio de materiais científicos a metrópole. Desativado em 1813, os materiais coletados pela instituição foram, em partes, incorporados ao Museu Real, 1818. (D’ALMEIDA; DANTAS. 2018).

<sup>18</sup> Passa a ser denominado Museu Nacional após a Proclamação da República, em 1889.

aberto ao público e a pesquisadores advinha de uma série de políticas públicas tomadas pelo recente império nos trópicos, o que Schwarcz (2018) denominou como um “banho de civilização”, entre elas a criação de uma Pinacoteca com obras de artistas vindos na “Missão Artística Francesa”.

É certo que até o século XIX, grande parte dos acervos e coleções existentes no Brasil pertenciam a particulares ou a grupos religiosos, não tendo, até a abertura do Museu Real, nenhuma instituição que carregasse de forma sólida os princípios de um museu público: acesso universal ao público, pesquisa e produção científica sistemáticas. No entanto, com o decorrer do século XIX foram surgindo algumas instituições pelo país com atribuições semelhantes ao Museu Real, ou seja, voltados para a ciência. Nesse escopo, foram criadas algumas importantes instituições: o Museu Emílio Goeldi (1871), originário da Sociedade Filomática (1866), o Museu Paraense (1876) e o Museu Paulista (1895), resultante de acervos da Comissão Geográfica e Geológica do Estado de São Paulo. Nesse primeiro momento, as coleções públicas no Brasil giravam em torno da produção científica, no que ficou conhecido como “século das ciências”. Para Tamanini (1998) esses museus<sup>19</sup> foram instituições pioneiras no processo de sistematização das ciências no país. Segundo Considera (2011):

Estes três museus, representativos do pensamento de uma época, e ao mesmo tempo absorvendo características locais, preocupações e funções inerentes aos contextos regionais, durante o final do século XIX e início do século XX, representaram a produção do conhecimento científico e desenvolveram processos museológicos específicos, adaptando modelos internacionais à realidade nacional (CONSIDERA, 2011, p. 1).

Já no século XX, o cenário museológico nacional começa a aderir a novas vertentes, entre elas as coleções de arte e história. Em 1922 o Museu Histórico Nacional é inaugurado em meio a um processo de importantes mudanças culturais, entre eles o avanço do movimento modernista. A instituição, que nasceu na esteira das comemorações

---

<sup>19</sup> Apesar da formação dessas instituições em diferentes regiões do Brasil é difícil falar em regionalismo nesse período, o que primeiramente pressupõe a ideia de unidade nacional. No período de formação desses museus, na segunda metade do século XIX, a própria ideia de uma nação não era totalmente estabelecida. O Segundo Reinado (1840-1889) buscou a consolidação dessa indivisibilidade territorial e, a partir daí, a concepção de um país e um povo. Essa valorização de uma cultura homogênea refletida em museus históricos é fruto da primeira metade do século XX.

do Centenário de Independência do Brasil buscou “ensinar o povo a amar o passado” (ABREU, 1996, p.35). Dirigido por Gustavo Barroso por mais de 30 anos, a instituição se desenvolveu em bases tradicionalistas, no que Abreu (1996) denominou como “culto à saudade”, ressaltando que no próprio decreto de criação do MHN estabelecia-se como uma de suas funções o “culto das nossas tradições”. No MHN a história do Brasil foi escrita através de grandes heróis, de objetos de valor histórico, numismática e heráldica de um passado imperial ainda recente<sup>20</sup>.

A formação inicial do MHN contaria com objetos do Museu Histórico do Arquivo Nacional, acervo da seção de moedas e medalhas da Biblioteca Nacional, coleção de moedas, medalhas, selos e peças similares pertencentes a Casa da Moeda, quadros históricos e mais objetos de caráter histórico do Museu da Marinha e do Museu Militar e por fim, quadros históricos e quaisquer objetos históricos do Museu Nacional e da Escola Nacional de Belas Artes e outros estabelecimentos públicos federais (Decreto nº 15.596/22). Ou seja, o MHN constituiria-se da reunião de vários acervos pré-existentes, de diferentes tipologias, mas que ao serem reunidos sob o signo do histórico, estariam aptos a representar uma parte da história da nação.

Ainda que algumas vezes criticado (ARAÚJO, 2014), o processo de formação do MHN partia de uma premissa que orientaria muitos dos demais museus que surgiriam no país e até mesmo alguns dos já existentes, como no caso da remodelação do Museu Paulista: deveria estar associado a fatos memoráveis a nação. Por mais que houvesse um entendimento tácito do que deveria compor o acervo do MHN, não existia, até 1996, uma Política de Aquisição de Acervo para a instituição (ARAÚJO, 2014).

A ausência de uma política de aquisição não significaria ausência de regras na concepção dessa instituição. Mais comum do que possa parecer, muitas instituições criadas nesse período não contavam com políticas internas bem definidas ou regimentos

---

<sup>20</sup> No escopo de formação do acervo do MHN, valorizando heróis e grandes personalidades, destaca-se a aquisição da coleção Miguel Calmon, em 1936, numa negociação entre a viúva, Alice de Porciúncula e o diretor da instituição, Gustavo Barroso. Analisada por Regina Abreu, na obra *A Fabricação do Imortal*, de 1996 o processo de aquisição dessa coleção nos fornece uma visão antropológica sobre a transformação de Miguel Calmon num dos grandes nomes da nação. Visto como parte de uma nobreza nacional, a coleção Miguel Calmon teve como pontos principais sua indivisibilidade, os cuidados diretos sob a responsabilidade de sua viúva, assim como a garantia de que a coleção ficaria exposta numa sala que levaria o nome do benfeitor. Dessa forma, o MHN atribuía a Calmon ideais de nacionalidade, tradição e uma estreita memória ao Império. A coleção é um clássico exemplo desse intercâmbio entre privado e público nos museus nacionais.

pré-estabelecidos. Ainda assim, o MHN não só modulou as práticas museológicas seguintes a sua criação, como criou, em 1932 o primeiro curso de museus, que funcionaria dentro da própria instituição. Em 1934, a instituição avançou ainda mais em suas práticas abarcando dentro de suas funções a Inspetoria dos Monumentos, que teria funções de fiscalização, mapeamento e preservação de bens históricos.

Coadunando-se com o momento histórico-político no qual o MHN estabeleceu suas bases de atuação, apresentava-se ao país uma série de projetos legislativos para criação de ferramentas de proteção patrimonial. Pouco depois da criação do MHN em 1922, no rol dessas ações também foram criadas a Inspetoria dos Monumentos de Pernambuco e da Bahia com ações preservacionistas muitas vezes mais abrangentes do que o previsto por lei. Num cenário propício à preservação, mas ainda não legalmente embasado, necessitava-se da criação de um instrumento que pudesse subsidiar a proteção do patrimônio nacional. No ensejo dos projetos de leis apresentados (em sua maioria descartados), Mário de Andrade escreve seu anteprojeto, em 1936, tido atualmente como uma baliza a criação do SPHAN em 1937.

Além da proteção museológica, ensejada pelo MHN e demais museus já estabelecidos, lembrando que nesse ponto da história o Museu Real - agora Museu Nacional - já era uma instituição centenária e ainda em pleno funcionamento, necessitava-se de um instrumento capaz de proteger também, bens imóveis (monumentos), obras de arte, bens históricos de interesse nacional e afins. O projeto de Andrade, com clara influência dos instrumentos preservacionistas franceses, emerge a ideia de tombamento como instrumento jurídico de proteção, além da divisão clássica de bens móveis e imóveis. A parte de um suposto desprestígio dos museus de ciência na época (CONSIDERA, 2011) e de ter denominado o Museu Nacional como uma mixórdia<sup>21</sup>, Andrade não deixa de citar Heloísa Alberto Torres, então diretora deste museu como

---

<sup>21</sup> Sobre o Museu Nacional, Mário de Andrade escreveu: “O Museu Arqueológico e Etnográfico será apenas uma reorganização do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista. Este Museu admirável é, no entanto, uma mixórdia, como o British Museum. Acho que isso é um defeito que provoca necessariamente a dispersão e a pouca eficiência de trabalhos. Ou converte-se o Museu Nacional exclusivamente num museu de História Natural, tirando-se dele a Arqueologia e a Etnografia; ou converta-se ele no projetado Museu Arqueológico e Etnográfico, tirando-se dele a parte de História Natural e fazendo um Museu de História Natural, anexo ao Jardim Botânico, completado este por um Jardim Zoológico enfim [...] Mas quem conheça o Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, sabe que o seu organismo é complexo por demais para que tenha eficiência correspondente à sua própria natureza”. ANDRADE, Mário. Anteprojeto de criação do SPAN. 1936.



potencial nome a compor a Comissão dos Estados do órgão a ser criado. Dentre o elenco de intelectuais capazes de gerir essa atividade nova – tombamento - Mário de Andrade ocultou o nome de Gustavo Barroso, mesmo o MHN já atuando na preservação de bens imóveis em Minas Gerais, através de sua Inspetoria.

Em 1937, no âmbito de criação do SPHAN reitera-se, na letra da lei, a valorização ao histórico e artístico. Mantém-se o MHN como “estabelecimento de guarda de relíquias referentes ao passado do país<sup>22</sup>” além de reafirmar sua necessária cooperação as atividades do Serviço. A Comissão dos Estados, proposta por Mário de Andrade, converte-se no Conselho Consultivo do SPHAN, que deveria ser composta pelo diretor do Serviço, dos diretores de museus de “coisas históricas e artísticas”, mais uma vez reafirmando o caráter histórico e artístico que predominava no cenário cultural, e mais dez membros escolhidos pelo Presidente da República<sup>23</sup>.

Além de reiterar as funções do MHN a Lei nº 378 de 1937 também mantém as funções de outra instituição, a Casa de Rui Barbosa, destacando que seu acervo era composto por objetos que lhe pertenceram assim como arquivos de suas obras. A Casa de Rui Barbosa é mais uma amostra de coleção particular tornada pública e da primazia que coleções (e museus) ligados a grandes figuras da nação estavam recebendo no período.

Cria-se também, na referida lei, o Museu Nacional de Belas Artes. O acervo matricial do MNBA proveio do mesmo momento civilizatório do Museu Real. Em 1816, D. João VI encomendou uma série de quadros a Joaquim Lebreton (1760-1819), chefe da “Missão Artística Francesa” (1816-1826). As obras, presentes na Academia Real de Belas Artes como modelo a ser seguido pelos demais artistas, constituiriam uma Pinacoteca, como mencionado no começo dessa seção. Junto a Coleção Lebreton, também passou a pertencer a MNBA a Coleção D. João VI, datada do mesmo período (SILVA, 2013). Mesmo formado mais de um século após a vinda da família real para o Brasil, a

---

<sup>22</sup> Lei nº 378 de 1937, cria o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, além de outros órgãos que se tornarem necessários ao seu funcionamento, o Conselho Consultivo.

<sup>23</sup> Idem.

composição de acervo da instituição remete ao período imperial, em mais um exemplo dessa transição entre privado e público no que se relaciona a museus no Brasil<sup>24</sup>.

De forma a concluir essa exposição pontual sobre o princípio de um cenário museológico no Brasil, torna-se pertinente citar aqui, nesse câmbio entre público e privado, a destacada atuação do mecenato de Assis Chateaubriand e Yolanda Penteadó, em meados do século XX. Em 1947, é criado o Museu de Arte de São Paulo – MASP, ao passo que Chateaubriand também investiria na chamada Campanha dos Museus Regionais, que tinha por objetivo a formação de museus voltados exclusivamente a obras de arte brasileira, espalhados pelo país (GOMES, 2004). Essa campanha culminaria na criação de algumas instituições, no que podemos destacar três importantes museus no nordeste: Museu de Arte Assis Chateaubriand -MAAC, em Campina Grande, Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, em Olinda e Museu Regional de Arte de Feira de Santana, todos na década de 1960, com peças de coleções tanto de Chateaubriand como de uma rede de intelectuais paulistas.

Discorrendo de forma concisa sobre a trajetória museológica do Brasil evidenciou-se que as primeiras instituições públicas do país foram formadas, em sua grande maioria, por um processo de incorporação de acervos e coleções particulares, seja doações de príncipes, personalidades históricas ou grandes mecenas, e que após institucionalizadas, ganharam a proteção estatal através de sua museificação. O Museu Nacional, o Museu Histórico Nacional e o Museu Nacional de Belas Artes comporiam o rol dos museus classificados como nacionais pelo Decreto lei nº 25/1937, enquanto os demais se subdividiriam em diferentes classificações, entre elas, a de museus regionais, que será melhor abordada nas próximas seções.

---

<sup>24</sup> A historiadora da arte Letícia Squeff nos apresenta como se deu a formação da coleção da Imperial Academia de Belas Artes, posteriormente transferida para o MNBA e para a Universidade do Brasil (origem do Museu D. João VI, em 1979). Squeff lembra que “Ao vir para o Brasil, em 1816, o organizador da chamada “colônia artística francesa”, Joachim Lebreton, já trazia uma proposta sistêmica da instituição (Academia Real de Belas Artes) que vinha fundar no Brasil. Suas ideias a esse respeito ficaram guardadas no manuscrito enviado pelo artista ao governo português. O texto apresenta a estrutura pedagógica da instituição, dividida em pintura, escultura e arquitetura; menciona honorários e carga horária de professores, métodos e instrumentos de trabalho. Para discorrer sobre a criação de acervos para a Academia do Rio de Janeiro, o literato mencionou o exemplo da Academia de Los Nobres Artes, no México. Le Breton afirmava que aquela Academia possuía uma “coleção de gesso copiada do antigo” cuja beleza e representatividade não era encontrada “em nenhuma parte da Alemanha”. Para formar o acervo da instituição carioca, sugeria que o governo português utilizasse modelos de seu próprio acervo, que ficara em Lisboa (SQUEFF, 2012, p.100).

### 1.3 O SPHAN como formador de museus

O Dr. Rodrigo, a princípio, não tinha a intenção de criar museus, só fez porque não encontrou interesse, nos órgãos federal, estadual e municipal, de abrigar acervo por ele constituído (COSTA, 2002, p. 65).

O Decreto-lei nº25/1937 foi o regulamento norteador das práticas do SPHAN. A legislação, de forma pontual, visou a proteção de bens móveis e imóveis através da prática do tombamento e consequente registro nos livros do tombo. Sobre legislações museológicas, o SPHAN pouco produziu em seus anos iniciais, conduzindo sua prática preservacionista em prol do tombamento de edifícios e alguns museus e coleções. Percebe-se que as práticas museológicas do SPHAN não eram necessariamente o cerne de atuação da instituição, recebendo menos visibilidade que o tombamento arquitetônico, por exemplo (ABREU, 1996; JULIÃO, 2008). Sobre uma possível atuação museológica, o referido decreto se limita a um artigo, onde deixa claro a criação de “tantos outros museus nacionais quanto se tornarem necessários<sup>25</sup>” e determina o favorecimento, por parte da União, do fomento a instituições estaduais e municipais pelo país. Apesar da abrangência da letra da lei, não se pode determinar por esse trecho, a instituição de uma política pública<sup>26</sup> museológica. Já a Lei nº378 de 1937, que entre outras providências cria o SPHAN e o MNBA, refere-se ao MHN e “outros museus nacionais de coisas históricas e artísticas que forem criados” como agentes de cooperação as ações do SPHAN. No entanto, não há menção ao fomento a criação de novas instituições nem de políticas aos demais museus já existentes.

Na década de 1990, Regina Abreu escreve sobre uma suposta “síndrome de museus” que estaria se consolidando no país. A profusão de novos museus espalhados por todos os cantos do país seria, entre outras razões, resultado da ausência de uma política cultural voltada para museus. Porém, analisando em retrospecto, quando essa política teria efetivamente existido? Ou nunca houve parâmetros adequados a ação museológica no Brasil? Abreu (1996) discorre sobre o tema, delineando o começo das práticas museológicas no país, e ressalta a aumento de novas instituições após a década

---

<sup>25</sup> Artigo 24. Decreto Lei nº 25 de 1937.

<sup>26</sup> Entendendo política pública como um conjunto de ações e programas desenvolvidos pelo Estado como forma de garantir ou colocar em prática direitos previstos na Constituição Federal ou em outras leis.

de 1920. Colocando como marco dessas ações a criação do Museu Histórico Nacional em 1922 e do subsequente Curso de Museus dentro da instituição, em 1932. Mas o ponto chave da questão é a inexistência de um regulamento, ou regimento, que guiasse a formação e atuação dessas novas instituições que vinham ganhando presença no cenário nacional. Dessa forma, Regina Abreu (1996) explicita que a formação de museus no Brasil, nesse período, esteve associada a projetos de intelectuais, coadunados ao interesse do Estado. Nesse sentido, os museus se associaram a ideia preservacionista vigente, especialmente no período entre as décadas de 1930/1940, sendo eles de caráter nacional ou esfera regional.

O sistema nacional de museus que se implantou no Brasil está muito mais relacionado a um modelo dicotômico da cultura nacional amplamente difundido e incorporado do que efetivamente a uma política cultural claramente definida (ABREU, 1996, p. 62).

Esse modelo dicotômico, ressaltado pela autora, refere-se a divisão entre uma cultura erudita, vista como histórica, em contraste com uma cultura popular, dita folclórica. Para os museus nacionais cabia um papel de educador do povo, para elevação da cultura nacional (ABREU, 1996, p.61). A visão proposta pela autora, de que uma prática museológica na verdade se fez anterior a qualquer regimento levanta o questionamento de, até que ponto, a prática museológica desenhou, e consolidou, a forma de atuação dos agentes preservacionistas.

Uma das primeiras formas de atuação do SPHAN, em seus anos iniciais, foi a realização de inventários de bens históricos, tendo como objetivo mapear esses bens e catalogá-los para controle e conhecimento do Estado. Rodrigo M. F. de Andrade explicita a dificuldade do órgão em estabelecer uma legislação adequada à preservação e ao tombamento de bens móveis, em especial pela amplitude dessa categoria. Dessa forma, os bens que compunham coleções, sejam elas particulares ou pertencentes a museus públicos ganharam mais atenção do órgão, em suma, pela facilidade em mapeá-las e preservá-las.

Em relação aos bens móveis de interesse histórico, o Serviço não pôde ainda iniciar sequer o seu tombamento sistemático. Tal é a sua profusão, tal a variedade de sua natureza - obras de arte pura, obras de arte aplicada, obras de valor histórico, obras de interesse etnográfico, arqueológico ou bibliográfico - que serão necessários muitos anos de esforço esclarecido e paciente para inventariar as coisas desse gênero cuja preservação se imponha o interesse da nossa coletividade. Por isso mesmo o SPHAN se tem limitado, a esse respeito,

a empenhar-se no sentido de proceder ao inventário dos museus e coleções públicas e particulares, a que esses bens tenham sido incorporados (ANDRADE, 1987.p. 52).

O cuidado com os bens móveis sempre foi um desafio ao órgão, dado o número reduzido de técnicos especializados no assunto, contando com poucos museólogos e historiadores da arte que atuassem diretamente na gerência de tombamento e na gestão dos mesmos (SENA, 2011, 44)<sup>27</sup>. Lygia Martins Costa (2002), museóloga que desenvolveu o conceito de bem móvel integrado, dedicou parte de sua trajetória profissional a bens móveis e define essa categoria como:

Tudo que registrou um estágio social, do conceber ao fazer do homem, manufaturado, semi-industrializado ou já industrializado, peça ou documento de qualquer espécie, manuscrito ou impresso, é um testemunho de época e que acerca dela é um depoimento vivo. O conjunto desses bens, em geral mais sensíveis às mudanças sociais, econômicas e do gosto do que a arquitetura, é que forma o patrimônio cultural móvel de um país ou região (COSTA, 2002, p. 290).

Dessa forma, infere-se que no começo da atuação do SPHAN não existiam legislações pertinentes a formação de museus ou políticas museológicas no Brasil, o que não é fato excepcional, visto que a própria instituição só teve seu regimento interno promulgado em 1946, dez anos após o início de suas atividades. Ainda que atuando sem bases legais definidas, o SPHAN tinha pressupostos de colecionamento, formação de acervos e instituições museológicas, mesmo que baseados em pré-requisitos institucionais, num consenso entre os membros da instituição. Afinal, o ponto forte da política do SPHAN estava justamente nesse conjunto de pessoas construindo um campo novo no Brasil.

Durante o Estado Novo (1937-1945), os museus despontaram como importantes centros de divulgação dos ideais nacionalistas estatais. Segundo Santos (2011), essas instituições tornaram-se elementos expressivos para a formação do sentimento de nacionalidade (SANTOS, 2011, p.190, 191) e atuavam como vitrines do momento sociopolítico nacional, apresentando-se como modelos de civilização, de história, de nacionalidade e tradição. Segundo Pinheiro (2013):

---

<sup>27</sup> Em 2004 foi criado um departamento dedicado a preservação de bens móveis: Gerência de bens móveis e integrados (GEMOV). Também nos anos 2000 foi elaborada uma legislação sobre bens imóveis.

Os museus que surgem a partir da conjuntura dos anos trinta apresentam o campo museológico voltado à exaltação da memória nacional, quando os museus adotaram em suas narrativas o factual e o culto a personagens importantes do passado (Pinheiro, 2013, p.11).

Ainda que a princípio o SPHAN não tivesse intenção latente de se empenhar na criação de novos museus, já havia concepções e formulações institucionais que distinguiam essas instituições em duas esferas: os museus nacionais e os museus regionais. Costa (1990), numa definição simplificada, aborda essa distinção institucional ao afirmar que os Museus Nacionais seriam aqueles com autonomia financeira e administrativa, enquanto os museus regionais teriam por característica uma narrativa mais próxima a comunidade local, numa proposta definida como:

**Preservando e explorando culturalmente o acervo que constituiu, e que reflete diferentes realidades locais, [o museu] traz em si uma carga que o liga à gente da terra, a suas tradições, seu modo de ser.** E as comunidades, ao verem reunidas e articuladas esses remanescentes familiares, passam a compreender o processo de sua própria civilização, com tópicos que desde o berço ouviam contar. E, assim, cada indivíduo descobre a sensação gostosa de integração total com seu meio (COSTA, 2002, p.29).

A definição dada por Lygia Costa (2002) se aproxima do conceito exposto por Mário de Andrade em seu anteprojeto em 1936, no que ele denominou como museus municipais. Para Andrade, ao contrário dos museus nacionais<sup>28</sup>, mais especializados em seus acervos, os museus municipais seriam ecléticos e heterogêneos, com acervos escolhidos diretamente pela população local (Fonseca, 2017). Com uma faceta mais popular, esses museus municipais seriam retratos de suas comunidades. As sutilezas de ambas as concepções, especialmente no que se refere ao caráter regional e o viés popular dessas instituições não foram necessariamente colocadas em prática. No entanto, dentro do escopo de atuação do SPHAN, foram concebidas instituições com caráter regional,

---

<sup>28</sup> É importante ressaltar que essa definição partia do conceito proposto por Mário de Andrade da criação de quatro grandes museus nacionais, representativos dos quatro livros do Tombo proposto por ele. Nessa concepção, Mário de Andrade chegou a cogitar uma reorganização do Museu Nacional de forma que o acervo se tornasse mais orgânico e harmônico. No anteprojeto a proposta de organização seria: Livro do Tombo Arqueológico e Etnográfico, com um museu relacionado a artes, arqueologia, ameríndia e popular; Livro do Tombo Histórico, com um museu de arte histórica; Livro do Tombo de Belas Artes, com uma Galeria Nacional de Belas Artes, arte erudita nacional e estrangeira e Livro do Tombo de Artes Aplicadas, com um museu de artes aplicadas e técnica industrial.

mas em consonância com o nacionalismo estadista e com o forte apelo ao histórico, artístico e estético.

A formação desses museus regionais foi amparada pelo SPHAN por duas razões: a necessidade de preservação de bens móveis, em especial ligados a arte e a estética barroca e colonial, e a necessidade de dar funcionalidade aos imóveis coloniais tombados. Sendo assim, a prática de formação museológica centrou-se não só na preservação dos bens materiais, mas na necessidade de atribuir-lhes função. Segundo Rodrigo M. F. de Andrade:

[...] Coincidia com tal conveniência uma outra, de importância quase equivalente: a de se utilizarem obras de arquitetura antiga, restauradas a expensas do poder público federal e incorporadas ao domínio da União, para fins compatíveis com o interesse histórico ou plástico de semelhantes edificações (ANDRADE, 1987, p. 159)

Apesar das concepções museológicas do SPHAN serem consideradas pontuais e até mesmo limitadas se comparadas a atuação da instituição frente ao tombamento e conservação arquitetônica, a realidade é que a prática de formação de museus que se fez presente no órgão iniciou um novo modo de fazer museológico no país. No momento de sua criação em 1936, ainda em bases provisórias, o SPHAN já trabalhava com o mapeamento de bens que pudessem compor o patrimônio nacional, mesmo que sem a pretensão inicial de desenvolver novos museus. No entanto, logo nas primeiras décadas do SPHAN foram criadas uma série de instituições museológicas, de caráter nacional ou regional, sendo as primeiras iniciativas a criação do Museu Nacional de Belas Artes (1937), Museu das Missões (1938) e do Museu Imperial (1940) seguidos pelos Museu da Inconfidência (1944), Museu do Ouro (1946) além de uma série de outras instituições desenvolvidas ao longo do tempo, como o Museu das Bandeiras (1949), Museu Regional do Caeté (1949), Museu do Diamante (1954), Museu da Abolição (1957), Museu da República (1960), Museu Regional de São João Del Rei (1963)<sup>29</sup>.

Rubino afirma que “tão urgente quanto proteger um acervo era constituir um acervo” (RUBINO, 1992, p.60) o que contextualiza as primeiras iniciativas do SPHAN ao procurar mapear todos os bens nacionais, de forma a inventariar um acervo que pudesse ser digno de preservação. Julião (2009) afirma que a formação de acervos

---

<sup>29</sup> A lista de museus constituídos pelo SPHAN na gestão de Rodrigo M. F. de Andrade (1936-1967) encontra-se no apêndice.

museológicos contou com a articulação de pesquisadores, peritos da arte, funcionários e diretores de museus, além de representantes de igrejas e antiquários, criando uma verdadeira rede de relações sociais, no que se convencionou chamar de “colaboradores”. Nesse sentido, é importante determinar quem eram esses agentes, representantes do SPHAN que colaboraram para a formação desses museus regionais.

Entende-se que esses colaboradores atuavam como intermediadores entre o patrimônio a ser preservado e a instituição SPHAN. Em sua atuação inicial, a colaboração desses intelectuais ou *experts* em patrimônio foi o carro chefe na formação de uma política preservacionista. Nos anos iniciais, o SPHAN ainda buscava consolidar sua práxis e os critérios adotados variavam, em certa medida, de acordo com os pensamentos e atuações de cada colaborador. Nem mesmo o tombamento contava com critérios pré-estabelecidos existindo um certo embate entre o bem de valor regional e aquele que poderia ser considerado nacional. Um exemplo dessa disputa pode ser visto com a recusa de Carlos Drummond de Andrade em tomar uma igreja que estaria vinculada ao evento da Revolução Farroupilha. Para Drummond, este evento teria característica totalmente regional.

Ao que consta, não se acha a igreja matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Cachoeira do Sul, Estado do Rio Grande do Sul, vinculado à fato memorável de nossa história, que justifique a sua inclusão no Livro do Tombo Histórico. Isto sem embargo de constituir o referido templo um testemunho da ocupação do território sulino pela coroa portuguesa. [...] Não consta, porém, da crônica de Cachoeira a ocorrência de fato de significação excepcional a que esteja ligada à matriz da paróquia. Deve registrar-se o assassinio, verificado no seu interior em 8 de setembro de 1860, do líder farroupilha Antônio Vicente da Fontoura, que ali mesmo fora batizado. Fato sem dúvida importante, não se reveste, contudo, a nosso ver, de significação bastante para se atribuir ao local onde se desenrolou, a categoria de monumento histórico nacional (apud FONSECA, 1997, p. 284)

É relevante ressaltar que até 1946 o SPHAN não possuía um regimento interno. Sua atuação se baseava no decreto de criação do órgão, assim como no Decreto lei 25/1937, e as demandas e decisões eram tomadas pelo Conselho Consultivo da instituição composto por um grupo de intelectuais de exímio conhecimento no que se tratava de patrimônio, arte, história e arquitetura. Os pareceres emitidos na época demonstram, por sua parte, a maneira como a intelectualidade de tais agentes era inquestionável, bastando um parecer positivo ou negativo para que a decisão fosse tomada. Por mais que houvesse



alguns desentendimentos nas tomadas de decisão do Conselho Consultivo, como exposto por Mariza Veloso (2018), de forma geral eram questões pontuais, que não causavam grandes conflitos ao *modus operandi* da instituição. Além dos pareceres técnicos emitidos pelo Conselho Consultivo que formavam um corpus documental que fundamentavam as práticas do órgão, o SPHAN também contou com a publicação de um periódico, a Revista do Patrimônio, que tinha por objetivo a publicidade das práticas do serviço, suas ações no campo preservacionistas, artigos e estudos de intelectuais imbuindo a instituição de inegável caráter científico.

#### **1.4 Tombamento de coleções museológicas e a formação de uma rede de agentes no SPHAN**

Da mesma forma a constituição de coleções museológicas vem sendo explicitadas à luz de interpretações semióticas, históricas, sociológicas, ou antropológicas para dar conta das camadas de significação de que são revestidas (CERÁVOLO, 2011, p.1). Se as primeiras concepções museológicas do país foram predominantemente voltadas a museus de ciência e acervos etnográficos, não era de se estranhar que um dos primeiros tombamentos realizados pelo SPHAN fosse justamente de uma coleção etnográfica. A coleção de Magia Negra foi o primeiro tombamento etnográfico do país escrito no livro do tomo, em 1938, logo nos primeiros anos de formação do SPHAN, no processo de tombamento nº 0035- T-38 em 05 de maio de 1938. Apesar de ser uma coleção etnográfica, a especificidade desse acervo gerou questões sobre a escolha do SPHAN, que se desdobraram nos anos seguintes.

Corrêa (2005) ressalta que, no começo do Serviço do Patrimônio, ainda não era praxe a confecção de pareceres de justificativa dos processos com textos teóricos especializados, e que esse procedimento só se tornaria rotina após a constituição dos departamentos técnicos assessores do Conselho Consultivo do SPHAN. Dessa forma, o tombamento dessa coleção como uma das primeiras medidas do SPHAN, em 1938, levanta diversos questionamentos. Para Corrêa (2005) a coleção estava envolta em “todo um pensamento convencional e tecnocrático que se preservava preconceituosamente de qualquer contágio no trato desse conjunto museológico” (CORRÊA, 2005, p. 410).

Devido a isso, afirma que a coleção foi apagada dos registros nos primeiros anos da instituição, por ser um acervo bastante controverso.

Era um acervo cultural que escapava a lógica classificatória delineada no Decreto lei 25/1937. Como uma das alternativas explicativas para o tombamento dessa coleção específica, Côrrea (2005) cita o artigo “Contribuição para o Estudo da Proteção do Material Arqueológico e Etnográfico do Brasil”<sup>30</sup> de Heloísa Alberto Torres, no qual a diretora do Museu Nacional fazia a defesa da criação de catálogos de registros minuciosos dos acervos etnográficos no país. Outro ponto que pode delinear o pensamento do SPHAN no período foi a produção, em 1922, de Gustavo Barroso, que apresentou uma proposta de criação de um Museu Ergológico Brasileiro, que contaria com a seção de artes e ofícios populares, onde se encontraria a subcategoria “feitiçaria” que deveria abarcar as peculiaridades da nação.

Abreu (1996) cita que Barroso tinha uma concepção de que a história do Brasil era uma construção das elites, mas a fonte da singularidade nacional estaria nas manifestações e tradições populares, dedicando-se então aos estudos folclóricos (ABREU, 1996, p.57). Dentro dessa lógica, o tombamento da coleção de magia e feitiçaria entraria no escopo não só de uma “arte popular”, mas como estudos etnológicos, o que poderia justificar o tombamento apressado da coleção já que existe pouca documentação relativa aos critérios que levaram ao processo de preservação desses objetos (CÔRREA, 2005; MELO,2020).

Seguido do tombamento da coleção de magia negra ocorre a proteção de outros acervos e coleções, sendo elas: acervo do Museu Júlio de Castilhos, acervo do Museu Paulista, acervo do Museu da União dos Caixeiros Viajantes, acervo do Museu do Estado de Pernambuco, todos em 1938. Em 1939 ocorre o tombamento do acervo do Museu Mariano Procópio, seguido pelo acervo do Museu Emílio Goeldi em 1940, pelo acervo do Museu Coronel David Carneiro em 1941, da Coleção de Arqueologia da Escola

---

<sup>30</sup> Artigo presente na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº1, 1937, p. 9 Nesse artigo, a diretora do Museu Nacional afirma ser “indispensável o trabalho de proteção ao material arqueológico e etnográfico já incorporado a coleções pela distribuição de instruções no sentido de organização de catálogos em que seja feito o arrolamento dos espécimes, juntamente com o registro de todas as circunstâncias que puderam ser apuradas com referência a eles”. Em seguida, Heloísa Alberto Torres cita uma série de coleções que merecem estudo e proteção, entre elas o Museu de Magia Negra, pertencente a polícia no Rio de Janeiro.

Normal, também em 1941 e da Coleção Arqueológica Balbino de Freitas do Museu Nacional, em 1948. Esses acervos se dividiram entre o Livro do Tombo de Belas Artes e o Livro do Tombo Arqueológico, Paisagístico e Etnográfico. No que se refere a ação do SPHAN no cenário museológico, o órgão atuou no tombamento<sup>31</sup> de diversas instituições.

Entre 1938 e 1950 foram tombados dezoito museus pelo país<sup>32</sup>. Ressalta-se que o tombamento do museu não necessariamente se vinculava ao tombamento de suas coleções/ acervos, assim como o tombamento do acervo não se vincula ao tombamento do edifício<sup>33</sup>. Nos primeiros anos de atuação do órgão, nota-se a predominância da preservação por bens de origem sacra, ressaltando a relação estabelecida entre patrimônio nacional e bens religiosos católicos. Mendonça (2012) destaca o papel dos intelectuais nas orientações políticas e ideologias que constituíram os modelos de políticas institucionais e práticas de preservação (MENDONÇA, 2012, p.145). Durante o Estado Novo, foram esses intelectuais que formaram a base de atuação dessas instituições museológicas, seja as pré-existentes ou os novos museu regionais que seriam desenvolvidos.

---

<sup>31</sup> Além dos tombamentos já mencionados, o SPHAN (DPHAN) também atuou no tombamento do Museu Abílio Barreto (1951) Museu da Inconfidência (1954), Museu Imperial (1954), Museu Anita Garibaldi (1954), Museu de Arqueologia (1955), Museu Benjamin Constant (1938), Museu de Arte Sacra (1962), Museu da Abolição (1966), Museu de Arte Contemporânea (1966), Museu Antônio Parreiras (1967), Museu Republicano Convenção de Itu (1967), Museu do Índio (1967) e o Museu Villa Lobos (1967).

<sup>32</sup> Museu de Arqueologia e Etnologia de Paranaguá, Museu da República, Museu de Magia Negra, Museu Nacional, Museu Casa de Rui Barbosa, Museu de Arte Sacra de Pernambuco, Museu de Arte Sacra de Salvador, todos em 1938. Em 1939 foram tombados os museus da Imigração e Colonização e Museu de Arte Sacra do Piauí. Já na década de 1940 foram tombados o Museu Regional de Cachoeira, na Bahia, Solar do Unhão -Museu de Arte e Artesanatos Populares da Bahia, Museu do Recôncavo e o Museu Arquidiocesano. Em 1950, tombou-se o Museu da Boa Morte, Museu do Diamante, Museu da Casa Victor Meirelles e Museu do Ouro.

<sup>33</sup> Segue a lista de museus e acervos tombados em conjunto. Museu Solar Monjardim (ES); Museu de Arte Sacra da Boa Morte (GO); Museu da Inconfidência (MG); Museu do Ouro (MG); Museu Regional Casa dos Ottoni (MG); Museu Regional de Caeté (MG); Museu Regional de São João del Rei (MG); Museu da Abolição (PE); Museu Forte Defensor Perpétuo (RJ); Museu de Arte Sacra de Paraty (RJ); Museu da Casa Benjamin Constant (RJ); Museu Casa da hera (RJ); Museu da República (RJ) e Museu Nacional de Belas Artes (RJ);

Até 1946 o SPHAN não possuía uma organização técnica e administrativa definida por regulamento e não tinha orçamento próprio, estando vinculado ao Ministério da Educação e Saúde. A partir de 1946 o órgão passa por uma reestruturação, mudando sua denominação de Serviço para Diretoria (DPHAN), apesar de ainda continuar subordinado ao MES. Também investe na formação dos chamados distritos<sup>34</sup>, com objetivo de facilitar o processo de mapeamento e tombamento dos bens nacionais. Até esse momento, o *modus operandi* da instituição foi visto como inicial, muito relacionado com as amizades, camaradagem ou na “vontade de fazer”<sup>35</sup>. Segundo Tavares (2016) a correspondência entre Rodrigo M. F. de Andrade e os responsáveis por cada distrito é o principal indício da maneira como esses técnicos atuavam e a principal forma de validar certos procedimentos.

Nesse princípio de atuação do órgão, em especial tendo as correspondências de Rodrigo M. F. de Andrade como base, fica claro a presença dos colaboradores como figuras centrais no exercício das práticas preservacionistas. Em análise bibliográfica, é possível perceber na literatura a participação desses agentes de modo fundamental no órgão, ganhando diferentes nomenclaturas. Como exemplo dessa variação nominal, Tavares (2016) coloca em posição central a figura do “técnico local” o que pode ser compreendido como a função que os colaboradores do SPHAN exerciam em cada região. Ainda sobre esses “técnicos locais”, Tavares (2016) destaca o desenvolvimento de uma rede de reciprocidade que envolvia muitos cidadãos locais numa espécie de ‘benefício particular’ buscando o reconhecimento de suas propriedades como patrimônio, alçando assim seus bens a categoria patrimonial, com caráter de tradição.

Nesse sentido, a autor faz uma nova separação nominal, diferenciando os “técnicos locais”, aqueles relacionados ao SPHAN, dos “agentes locais”, membros da comunidade que agiriam em prol da preservação dos bens regionais. Esse agentes locais nem sempre tinham conexão direta com o SPHAN e, em diferentes ocasiões não corroboravam a visão proposta pelo órgão. Tavares (2016) relata a existência de um

---

<sup>34</sup> Nesse primeiro período de atuação o SPHAN/ DPHAN (1937-1946) o órgão investiu na atuação por regiões, criando as chamadas superintendências regionais. Entre os estados contemplados com essa atuação inicial esta Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Pernambuco e Bahia.

<sup>35</sup> Fala de Judith Martins em entrevista ao Projeto Memórias do Patrimônio. Copedoc. 2009.

patrimônio “de cima pra baixo” onde muitas vezes os procedimentos do SPHAN não conversavam com as práticas locais, criando atritos em diversas esferas.

Essa percepção de um conflito entre a comunidade e os membros do SPHAN pode ser vista no processo de formação do Museu das Missões, onde muitas peças foram retiradas de seus contextos sociais, em grande parte de contextos familiares, para a esfera de patrimônio musealizado. Bauer (2015) traz a questão do colaborador do SPHAN, ressaltando a participação de Lucio Costa no processo de concepção do Museu das Missões. Nesse ponto, a pesquisadora utiliza a denominação ‘intelectual frequentador’ como forma de definir a atuação desse grupo de agentes que determinou, de diversas formas, a atuação do órgão. Sobre a atuação específica de Hugo Machado, zelador do Museu das Missões e muitas vezes executor do papel do coletor de acervo, Bauer (2015) utiliza outra denominação, a de “prestador de serviço”, diferenciando-o assim do grupo de intelectuais do SPHAN.

O conceito de prestador de serviço também aparece em Dócio (2014), que ainda acrescenta o adjetivo “autônomo” para se referir a agentes ligados ao campo cultural. A figura do colaborador também é mencionada, especificando uma atuação mais pontual desses agentes. A exemplo desses prestadores de serviço autônomos, a autora cita:

As correspondências indicam que o SPHAN pagava os custos correspondentes ao desenvolvimento das pesquisas e remunerava José Valladares, ao pagamento final de cada trabalho, recebendo recibos avulsos, como comprovantes do pagamento (DÓCIO, 2014, p. 75).

Ao fazer um relato sobre o processo de aquisição da Casa de Intendência de Sabará, Lucio Costa utiliza a denominação “técnico restaurador” para se referir aos trabalhos exercidos por Epaminondas de Macedo, que teria função de comandar as primeiras obras de restauro do imóvel: “Convocou primeiro o dedicado engenheiro de minas Epaminondas de Macedo que, a serviço da antiga Inspetoria de Monumentos, se improvisara técnico restaurador, para a execução da obra” (Lucio Costa. *Arquitextos*. 2012).

A utilização de diferentes denominações pressupõe diferentes classificações de acordo com a “tarefa” ou o serviço executado por cada agente do SPHAN. Esses são exemplos pontuais da presença do colaborador na literatura acadêmica, com diferentes

denominações. Pode se inferir que a atuação desses agentes esteve presente ao longo da atuação da instituição, em especial na fase de gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade. Fonseca afirma que apesar de raramente mencionada, a atuação desses agentes locais em várias regiões foi o que permitiu a instituição o levantamento de bens e documentos pelo país (FONSECA, 2017, p. 102).

Mediante a ausência de um regimento interno entre 1936-1946 e a falta de um organograma funcional com cargos bem definidos, e visto a quantidade de diferentes nomenclaturas utilizadas para se referir aos colaboradores, tornou-se pertinente nessa tese propor uma nomenclatura que diferenciasse o colaborador que atuava na formação de acervos museológicos. Dessa forma, propõe-se que daqui em diante a ideia de um colaborador coletor<sup>36</sup> (aquele que atua na coleta de acervo), esteja relacionada àqueles agentes que trabalhavam na coleta, gestão, pesquisa, negociação e compra de acervos que viriam a compor instituições museológicas.

Se compreendermos que a formação de coleções é a principal forma de constituição de museus, subjetivamente imputamos a alguém a necessidade de exercer essa função, já que a instituição por si só não seria capaz de coletar nada. Esses agentes, seja um diretor, uma comissão ou uma rede de funcionários da instituição, tornam-se responsáveis por escolher e reunir objetos, assim como atribuir-lhes valor (museificação) da peça. A definição de colaborador coletor foi proposta como forma de identificar/diferenciar os colaboradores do SPHAN que atuaram diretamente na coleta e formação de acervos museológicos. Dessa forma, pondo em centralidade a atuação museológica, os colaboradores citados que receberem essa denominação serão aqueles diretamente relacionados à formação de acervos do Museu da Inconfidência, Museu do Ouro e Museu do Diamante.

---

<sup>36</sup> A ideia de um “colaborador coletor” para designar a especificidade de atuação na formação de acervos museológicos veio como uma junção entre o termo colaborador, já presente na literatura que se refere às práticas do órgão, e a ideia prévia de como essa atuação se dava – através da “caça e coleta” de peças pela região. A ideia de colecionador não pareceu de uso pertinente, visto que a ideia de formação desses acervos perpassava outras orientações que não só a prática de colecionar. Outro ponto importante é que a atuação desses agentes se deu em âmbito de colecionamento para museus públicos, em nome do estado, e não numa prática individualizada.

O conjunto de correspondências de Rodrigo Melo Franco de Andrade, que abarcam correspondências informais e cartas de trabalho, forma hoje um verdadeiro acervo documental demonstrativo das práticas preservacionistas da época. Por mais que as cartas estejam aliadas ao viés institucional e necessariamente representem o ponto de vista do diretor do Serviço, ainda assim contribuem para uma análise geral de como as medidas preservacionistas eram estabelecidas e discutidas entre o órgão e seus colaboradores. Dessa forma, torna-se imperativo trabalhar com essa documentação primária, de forma a identificar o papel desses colaboradores na instituição, suas relações com Rodrigo Melo Franco de Andrade e como se delinearam as práticas de formação de acervo, a direção ou atuação na instituição, a museografia institucional e os processos de compra e negociação de peças

### **1.5 Economia de colaboração com Rodrigo Melo Franco de Andrade**

Além da coleta de peças e formação de acervos, esses agentes atuavam nas mais diversas práticas preservacionistas. Os “nomes do serviço” são vários, numa rede de complexa atuação. Como forma de vislumbrar e exemplificar como funcionava essa “teia de agentes” espalhados pelo país, vamos delinear a atuação de alguns desses personagens nas fases iniciais do SPHAN, sob a tutela de Rodrigo M. F. de Andrade.

A atuação ainda inicial do SPHAN contou, em seus primeiros anos, com a participação de diversos colaboradores, em vários estados brasileiros, a fim de mapear os bens nacionais dignos da tutela do Estado. A vinculação desses colaboradores era, no estreito sentido da palavra, em regime de colaboração, já que o Serviço recém-instalado, ainda não contava com uma equipe ou diretrizes totalmente organizadas. Foram escolhidos nomes considerados de notório saber para constituir uma rede de informações, mapeando e construindo assim um inventário dos bens nacionais. Tomemos, inicialmente, alguns exemplos.

Começamos com a atuação em Pernambuco do colaborador Ayrton de Almeida Carvalho, iniciada em princípios da década de 1940. Formado em engenharia, sua carreira voltou-se bastante para a construção de prédios públicos em seu estado natal. De acordo

com uma pequena biografia existente na entrevista de Judith Martins, realizada pelo COPEDOC<sup>37</sup>, podemos aferir que:

Seu primeiro contato com o SPHAN deu-se quando foi designado pelo governo de Pernambuco para fiscalizar as obras que o Órgão estava executando na Igreja dos Guararapes. Acabou tornando-se o substituto de Gilberto Freyre na direção do 1º Distrito do SPHAN, cuja sede era em Recife e que englobava, na época, os estados de Pernambuco, Alagoas, Paraíba e Rio Grande do Norte (THOMPSON, 2009, p.74)

Ainda sobre a atividade de Carvalho, podemos citar sua atuação na preservação de conjuntos escultóricos em Pernambuco, assim como a restauração do Teatro Santa Isabel entre 1948 e 1950<sup>38</sup>. Produziu um artigo para a Revista do Patrimônio em 1942, com o título: *Algumas notas sobre o uso de pedra na arquitetura religiosa do Nordeste*. Sua dedicação ao patrimônio cultural pernambucano foi homenageada com a criação do prêmio Ayrton de Almeida Carvalho, pela Secretaria de Cultura de Pernambuco em parceria com a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), que reconhece ações voltadas a preservação cultural naquele estado.

Já em Sergipe, destaca-se a figura do colaborador José Calasans (1915-2001), advogado formado pela Faculdade de Direito da Bahia. Calasans escolheu atuar como historiador, lecionando em escolas da região de São Cristóvão. Sua ligação com o SPHAN teve início entre as décadas de 1930 e 1940, ficando a cargo da preservação dos bens patrimoniais de Sergipe. Calasans seguiu uma linha um tanto quando paralela à traçada pelo SPHAN<sup>39</sup>, valorizando em especial o folclore regional. De acordo com Valladares (2013), Calasans teve forte contribuição na preservação do folclore, da cultura popular e das tradições orais, e dedicou-se bastante a preservar a memória do movimento de Canudos. Entre os intelectuais que tinha como modelo estava Gilberto Freyre, Sérgio

---

<sup>37</sup> COPEDOC – Coordenação Geral de Pesquisa e Documentação. Projeto Memória Oral da Preservação do Patrimônio Cultural. IPHAN/Ministério da Cultura.

<sup>38</sup> In: THOMPSON, Analucia. Memórias do Patrimônio – Entrevista com Judith Martins. Copedoc, IPHAN. Rio de Janeiro. 2009.

<sup>39</sup> Destacando que nesse início de atuação o SPHAN valorizava a preservação de bens considerados de “viés elitista”, principalmente bens relacionados ao colonial, ao barroco e arte sacra. Esse viés elitista da instituição será melhor abordado nos próximos capítulos, mas ressalta-se que o folclore e a arte considerada popular não estavam entre as abordagens levadas a frente pela instituição nesse princípio.



Buarque de Holanda e Euclides da Cunha, sempre valorizando uma temática mais popular. Em Sergipe, no final da década de 1937, Calasans, rodeado por “arquitetos do patrimônio”, se autodenominaria como um “mariscador de coisas passadas” (SANTOS, 2018, p.224), referindo-se em especial a produção cultural local.

Em 1938, a cidade de São Cristóvão é elevada à condição de monumento estadual e nacional, tornando-se foco das ações preservacionistas do SPHAN no que tange a seus bens edificados. Calasans foi nomeado em 1941 pelo então governador de Sergipe, Eronildes Carvalho, como um “delegado” do SPHAN, cargo que lhe atribuía a missão de listar e descrever os monumentos sergipanos que seriam dignos de preservação da União (SANTOS, 2018, p.228). Calasans, no entanto, não se limitou a descrição de bens imóveis, pois acreditava que a cidade de São Cristóvão guardava muito mais do que edifícios antigos, guardava o início de uma memória nacional, pois havia sido a primeira capital de Sergipe, ainda em 1590. Com isso, Calasans valorizava uma perspectiva teórica e cultural sobre a cidade, contemplando a produção cultural e a memória local como forma de manter viva a importância de São Cristóvão para a história nacional. Segundo Valladares (2013), José Calasans voltou-se com especial cuidado a história de Canudos, chegando a lecionar na Universidade Federal da Bahia a partir da década de 1950. Se engajou também nos estudos sobre o folclore e, realizando documentários, assim como dedicou atenção à literatura de cordel. A atuação de Calasans a respeito da história oral, do folclore e da cultura popular é destacada em algumas pesquisas, imputando-lhe valor em seus trabalhos como historiador<sup>40</sup>.

Na mesma perspectiva sergipana, a Bahia contou com a participação do colaborador José Antônio do Prado Valladares. Diretor do Museu Estadual de Salvador (1939-1959) atuando no mesmo período como colaborador do SPHAN. Valladares tinha uma preocupação especial com a evasão de bens materiais na Bahia e sua atuação foi marcada pela recuperação dos bens culturais na região. A ele cabia a escolha dos bens

---

<sup>40</sup> Dentre essas pesquisas, destaco o texto de Magno Santos- *Um intelectual a serviço do patrimônio: José Calasans, o ensino da história e as políticas do SPHAN em Sergipe* (2018) e o artigo de Jaime Valladares – *Contribuição de José Calasans (1915-2001) a cultura popular e as tradições orais em Canudos* (2013). Ainda carece de pesquisas que se aprofundem em sua atuação para o Serviço do Patrimônio e sua correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade.

históricos baianos, inclusive os que deveriam figurar no Museu Estadual. De acordo com Cerávolo (2007), Valladares desenvolveu um trabalho de identificação, análise, classificação e documentação a pedido de Rodrigo Melo Franco de Andrade. Nesse sentido, o colaborador identificou obras arquitetônicas coloniais, em especial do século XVII, dando início a um projeto de salvaguarda dos bens artísticos e patrimoniais da região.

Na Bahia, a questão da preservação do patrimônio esteve por muito tempo associada ao Instituto Geográfico e Histórico, fundado em 1894. Atuante bem antes das práticas do SPHAN, a instituição era uma agremiação particular que, de acordo com Suely Cerávolo “era formado por uma elite letrada que tinha como objetivo uma modernização cultural que levasse em consideração não só a história da Bahia, mas de todo país” (CERÁVOLO, 2007, p. 69). Ainda segundo Cerávolo, as propostas do IGHB levaram em consideração, em especial, a formação de novos museus com o objetivo de “recolher bens materiais de significância histórica” (IDEM). Além do IGHB, a Bahia foi umas das precursoras das práticas preservacionistas. Em 1927, foi inaugurada a Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais, que atuava na escolha de bens patrimoniais relevantes a História do Brasil. Tal Inspetoria contava com a participação do político Wanderley Pinho, deputado e, posteriormente, prefeito de Salvador, que já havia sugerido um projeto de lei de cunho preservacionista buscando elaborar um catálogo para o registro desses bens, em 1917.

Nessa perspectiva preservacionista museológica, José Valladares teve bastante sucesso, atuando como museólogo e futuramente como diretor de museu. Em 1946 publicou a obra “Museus para o povo”, um estudo sobre museus americanos e em 1948 participou da comissão editorial da Revista *Museum* da UNESCO. Segundo Cerávolo e Santos (2007) defendia uma visão instrutiva do museu, dando importância ao estudo dos objetos em coleções. Nota-se que a atuação de José Valladares esteve intrinsecamente ligada a práticas museológicas e a preservação material. Como Cerávolo e Santos (2007) ressaltam, Valladares era um “homem de museu”. A escolha de um colaborador tão dedicado a práticas museológicas pode parecer, a princípio, um tanto distante das concepções iniciais do SPHAN, majoritariamente ligado a preservação do patrimônio arquitetônico. No entanto, em correspondências de Rodrigo Melo Franco de Andrade, é possível visualizar a perspectiva do diretor do SPHAN na escolha de Valladares, que

segundo ele tinha “um talento notável e grande cultura” e “possuía talento em matéria de museologia e história da arte” (CERÁVOLO; SANTOS, 2007, p.198).

O nordeste brasileiro era reconhecido pelo movimento modernista e conseqüentemente pelas práticas do SPHAN como um território rico de história, arquitetura e cultura popular, mas o mesmo não se estendia com tanto vigor para a região sul, que recebeu atenção, quase exclusiva, aos remanescentes das Ruínas Jesuíticas de São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul.

Santa Catarina seguiu uma linha paralela à preservação proposta pelo SPHAN. Concomitante a preservação arquitetônica, de um patrimônio unificado, o estado investe numa atuação regional e voltada a cultura popular. Nesse cenário, Oswaldo Rodrigues Cabral atuou como colaborador entre 1930 e 1970. Era médico de formação, mas possuía certa vertente literária, já que sua primeira formação foi como professor normalista. Sua atuação como colaborador do SPHAN começa depois da publicação de seu livro *Santa Catarina – História, evolução*, em 1937, na famosa coleção Brasileira. A partir de então, Cabral desponta como possível nome para atuar em Santa Catarina, região que ainda carecia de um nome para colaborador. Segundo Gonçalves (2010), o livro publicado por Cabral, em 1937, contava uma história aos moldes do governo Vargas, ou seja, excluía de sua narrativa qualquer diferença, seja ela de identidade regional e até a influência de imigrantes. Tal narrativa inseria-se num projeto maior, levado à frente pelo Estado Novo, na criação de uma nacionalidade baseada na ancestralidade da nação. Sendo assim, valorizava-se em especial características lusitanas. Cabral contribuiu para visão nacionalista do SPHAN ao colaborar no tombamento de dois fortes na região Catarinense. Seu interesse pelos fortes da região lhe renderam um outro livro - *As defesas da Ilha de Santa Catarina no Brasil Colônia*”, em 1972.

No entanto, os trabalhos preservacionistas de Oswaldo Cabral logo se ligaram a questão do folclore, visto que a região catarinense possuía poucos edifícios coloniais preservados ou bens que chamassem atenção do SPHAN e sua política do tombamento. Na mesma perspectiva preservacionista de Calasans em Sergipe, Cabral passa a se dedicar a preservação da memória regional. Sua dedicação e preservação do folclore regional lhe faria liderar o Instituto de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina.

Gonçalves (2016) levanta a questão da visibilidade do papel de Cabral como colaborador do SPHAN, já que sua pouca atuação na preservação de bens imóveis em contraste com sua atuação como folclorista não lhe rendeu papel de destaque no “hall de intelectuais” atuantes da instituição. Seu nome poucas vezes é citado ou referenciado em trabalhos, até mesmo pelo atual IPHAN. É importante ressaltar que os fenômenos culturais tipificados como “folclore”, de forma geral, não eram a parcela do patrimônio que despertava atenção prioritária na primeira década de existência do SPHAN. Apesar de haver diversos estudiosos como Mário de Andrade, Câmara Cascudo e Gustavo Barroso, o órgão se dedicou com mais empenho na preservação dos bens imóveis, em especial coloniais, com uma percepção mais elitista do passado.

Essa sugestão de um “hall de intelectuais” é bastante pertinente se analisarmos a relevância que alguns nomes receberam dentro da instituição, em detrimento de outros. Percebe-se que havia um núcleo de destaque, que se tornou praticamente sinônimo da instituição e do que era moderno. Tal grupo é o que Lauro Cavalcanti determina em seu livro como “Modernistas da repartição” (1993), no que se referia a atuação de Rodrigo Melo Franco de Andrade, Mário de Andrade, Manoel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Lucio Costa.

Ainda no sul do país, podemos destacar a atuação de David Carneiro no estado do Paraná. Em 1938, David Carneiro, engenheiro e escritor nascido em Curitiba no ano de 1904, inicia sua prática preservacionista como colaborador do SPHAN. Rodrigo M. F. de Andrade<sup>41</sup> escolhe David Carneiro e solicita que o mesmo empreenda o inventário de bens de excepcional valor histórico e artístico na região, começando pela arquitetura. Rodrigo M. F. de Andrade especifica que mesmo a atuação de Carneiro ficaria subordinada a coordenação de Augusto Meyer

Tanto David Carneiro como seu pai já se dedicavam a prática de colecionamento. Em 1928, inaugurou um museu com uma coleção variada, entre armaria, vestuário, heráldica, mobiliário, mineralogia, entre outros, dando o nome de Coronel David Carneiro, em homenagem ao pai. A formação dessa coleção rendeu um livro, publicado

---

<sup>41</sup> Carta datada de 22 de abril de 1937. Disponível em: Xavier, Laura Regina. Patrimônio em prosa e verso: a correspondência de Rodrigo Melo Franco de Andrade para Augusto Meyer. 2008.

em 1934, denominado *O cerco da Lapa e seus heróis*, recebendo a proteção do SPHAN em 1941, através do tombamento.

Carneiro desenvolvia um papel importante para o SPHAN ao relatar o que havia de patrimônio na região, como a Fortaleza de Paranaguá e o Convento dos Jesuítas.<sup>42</sup> Tinha interesse pela salvaguarda museológica, defendendo a criação de museus em esfera federal. Carneiro, assim como Cabral em Santa Catarina, também dedicava parte de sua vida à preservação do imaterial. Lecionou por muitos anos da Universidade do Paraná, assim como em Universidades fora do país e se preocupou com a preservação da memória regional, além dos bens materiais. David Carneiro também receberia a função de organizar o Museu das Missões, atuando como um substituto de Augusto Meyer, no Rio Grande do Sul. Participou da Revista do Patrimônio com a publicação do artigo *Colégio dos Jesuítas em Paranaguá*, em 1940.

Como citado, o cargo de colaborador do SPHAN no Rio Grande do Sul ficou com Augusto Meyer. Exercia o cargo de diretor da Biblioteca Pública do Estado ao mesmo tempo que atuava como representante do SPHAN naquela região. Segundo Bauer (2006, p.53), sua atuação no campo preservacionista foi fundamental para escolha dos bens tombados, estando em constante diálogo com Rodrigo Melo Franco de Andrade. Meyer recebeu do diretor do SPHAN a incumbência de coordenar as obras de preservação das ruínas de São Miguel, no entanto, segundo Bauer (2006), Meyer teve que transferir suas atribuições a David Carneiro, pois assumiu a direção do Instituto Nacional do Livro. A partir de então, a formação do acervo do Museu das Missões passa por um processo peculiar, a atuação do zelador do Museu das Missões, Hugo Machado.

O primeiro contato do SPHAN com a região sul do país se deu em 1937, quando Rodrigo Melo Franco de Andrade convida Augusto Meyer para compor a equipe preservacionista do órgão, como representante da 7ª região, que compreenderia, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná. Augusto Meyer nasceu em Porto Alegre em 1902, filho de imigrantes alemães. Iniciou seus estudos em direito, mas abandonou a área, dedicando-se integralmente a literatura. Atuou em alguns jornais de Porto Alegre, além de lecionar em Universidades (XAVIER, 2008). Foi convidado por Rodrigo Melo Franco de Andrade a integrar o corpo de colaboradores do SPHAN em 1937, devido sua

---

<sup>42</sup> Entrevista com Judith Martins (THOMPSON, 2009).

proeminência na área cultural da região. Em correspondência, Rodrigo M. F. de Andrade menciona a “atuação ainda principiante e os poucos recursos da instituição”<sup>43</sup> o que em suas palavras, limitou o tombamento de arquitetura mineira, baiana e fluminense. No entanto, já deixa claro suas intenções em investir em pesquisas ao sul do país, em especial nos vestígios de São Miguel das Missões. No mesmo ano, Rodrigo M.F. de Andrade escreve para Meyer<sup>44</sup>, afirmando não conhecer “ninguém mais habilitado” para dirigir as atividades na região, além de lhe ofertar uma remuneração mensal de 1:500\$000 cruzeiros. Fica claro que a escolha de Meyer é baseada numa admiração do diretor do SPHAN por sua atuação cultural no Estado.

Depois de aceito o convite, Meyer assume oficialmente o posto de representante do SPHAN no dia 1 de maio de 1937. A partir de então, seguindo as diretrizes definidas pela instituição, Augusto Meyer deveria iniciar um trabalho de mapeamento de arquitetura colonial, civil ou religiosa, que representasse o patrimônio nacional. Para realização desse inventário, Rodrigo M. F. de Andrade afirma que “deve compreender obras de arquitetura urbana e rural, constando seu histórico, sua autoria, data e possíveis restaurações<sup>45</sup>”. Percebe-se aí o caminho específico que o SPHAN desejaria traçar: a preservação arquitetônica.

Nas correspondências de Rodrigo M. F. de Andrade e Augusto Meyer fica evidente o valor atribuído as ruínas jesuíticas de São Miguel das Missões. Tema recorrente de interesse da instituição, Andrade comunica em outubro de 1937<sup>46</sup> sobre a efetivação do trabalho de Lucio Costa na região, tendo o mesmo a missão de projetar reformas nas ruínas em vista de preservá-las com a maior urgência possível, sendo acompanhado por Augusto Meyer em seu trabalho.

Além das ruínas jesuíticas, algumas arquiteturas religiosas também ganharam destaque, como a Igreja dos Rosários. Rodrigo M. F. de Andrade afirma a necessidade também de se trabalhar com arquitetura militar e popular, mas nota-se nas correspondências trocadas que tais patrimônios ficariam em segundo plano na atuação de

---

<sup>43</sup> Carta datada de 09 de março de 1937. Disponível em: Xavier, Laura Regina. Patrimônio em prosa e verso: a correspondência de Rodrigo Melo Franco de Andrade para Augusto Meyer. 2008.

<sup>44</sup> Carta datada de 16 de abril de 1937. Idem.

<sup>45</sup> Carta datada de 15 de maio de 1937. Idem.

<sup>46</sup> Carta datada de 13 de outubro de 1937. Idem.

Augusto Meyer. No final de 1937, Meyer precisa renunciar a sua atuação no SPHAN diante da impossibilidade, devido à novo decreto vigente, de atuar em duas áreas públicas com remuneração. Sendo assim, Meyer passa a atuar em 1938 no Instituto Nacional do Livro (INL) deixando seu cargo sobre a orientação de David Carneiro, colaborador do Paraná. Apesar de curta colaboração, a troca de correspondência entre Rodrigo M. F. de Andrade e Augusto Meyer determinou a importância cultural atribuída ao colaborador e sua forte atuação na preservação das ruínas jesuíticas, que ganharia destaque no SPHAN após o trabalho de Lucio Costa, que abriria margem a formação de um grupo de novos museus, denominados regionais.

De acordo com Xavier (2008) mesmo na curta atuação de Augusto Meyer para o SPHAN fica evidente uma preocupação com obras de arquitetura colonial, com ênfase ao período jesuítico. Também procurou preservar e promover a memória da Revolução dos Farrapos, no Rio Grande do Sul, mas o tema não era bem aceito pelas políticas do SPHAN, que via o movimento na contramão da ideia de unidade da nação. Sendo assim, baseado nos critérios do SPHAN, Meyer concentrou-se na arquitetura religiosa após a vacância de seu cargo, assumido posteriormente por David Carneiro, abre-se um capítulo da história do SPHAN, o caso peculiar da colaboração do zelador Hugo Machado no Rio Grande do Sul.

Hugo Machado mudou-se para a região missioneira no ano de 1938, buscando serviço no museu que estava por se constituir. Segundo Bauer (2006), Hugo Machado atuou de maneira intensa na coleta de peças para o acervo museológico, mesmo antes de assumir definitivamente o cargo de zelador, em 1945. Além de casas particulares e capelas comunitárias, foram vasculhadas e requisitadas peças de igrejas dos municípios da região (BAUER, 2006, p.115). É descrito por Bauer (2006) o empenho de Machado na tentativa de preservar a memória daquela região, assim como compor um acervo histórico para o Museu das Missões, no entanto, suas práticas nem sempre podem ser vistas como adequadas, já que em certos momentos contava com a retirada forçada de imagens de membros da comunidade. Diferente dos demais colaboradores citados anteriormente, Hugo Machado não fazia parte do círculo de intelectuais que compunham o corpo e a cabeça do SPHAN. Não era escritor, historiador, nem arquiteto, e muito menos se relacionava com círculos intelectuais modernistas, atuava no SPHAN como um

prestador de serviços, cabendo-lhe serviços gerais, como a manutenção do espaço museológico.

Machado atuava em torno da investigação de peças e, conseguinte, da sua retirada, muitas vezes arbitrária, de seus proprietários, podendo ser residências privadas e até mesmo de igrejas comunitárias. Segundo assinala Bauer (2006), na visão do zelador, a posse de tais peças pertencia por direito ao Museu das Missões, local de registro da história nacional. As ações do zelador foram baseadas na historicidade das peças e em critérios de originalidade. Machado correspondia-se com frequência com Rodrigo Melo Franco de Andrade e, a partir daí, com os colaboradores Augusto Meyer e David Carneiro. O zelador iniciou uma jornada de “resgate” de peças que em sua visão estavam fora de seu ambiente legítimo.

A atuação do zelador, muito controversa na região missioneira e em seus arredores, mostra que a prática preservacionista do SPHAN era incipiente, não havendo até então, legislações pertinentes a formação de acervos museológicos. A participação de Machado na formação do acervo do Museu das Missões é um curioso exemplo das práticas de formação de acervo museológico do SPHAN. A princípio, a instituição não visava a formação de novos museus, e sim o mapeamento e preservação das instituições já existentes, e não contava com critérios específicos para a formação de acervos museológicos. A atuação de Hugo Machado destoava então dos demais colaboradores do SPHAN. Fora de um círculo intelectual, o colaborador agia como uma espécie de coletor de peças, com critérios particulares, numa ação que Bauer (2006) descreve como “quase detetivesca” agindo muitas vezes com o auxílio da polícia. Sabe-se que trocou correspondências com Rodrigo Melo Franco de Andrade para relatar esses processos de investigação e recolha das peças.

Nesta breve análise sobre alguns dos colaboradores do SPHAN nota-se um ponto em comum nessa rede de agentes: grande parte dos nomes escolhidos se destacavam em sua região por sua atuação nas práticas preservacionistas ou pela atuação no cenário cultural. Fica evidente que a escolha dos nomes estava relacionada a intelectualidade desses agentes, tendo-se como referência suas atuações prévias.



## 1.6 Colaboradores em Minas Gerais

O que pode ser interessante investigar é o quanto a menção a esses nomes considerados representativos agrega valor ao quadro do IPHAN, corresponde a um delicado trabalho de enquadramento de memórias, o qual apaga a multiplicidade dos colaboradores e funcionários da instituição, afinal, não foram apenas esses funcionários do Serviço, tampouco, todos partilhavam de opiniões idênticas (BAUER, 2015, p. 75 grifo nosso).

Qual papel esses colaboradores assumiam frente as políticas da instituição? É percebido durante a trajetória do SPHAN que o órgão contou, em praticamente todo o percurso inicial, com a atuação de intelectuais e figuras proeminentes no cenário cultural, em sua maioria historiadores ou arquitetos. É notável que essa prática se iniciou em sua primeira gestão, de Rodrigo Melo Franco de Andrade que, ao assumir um órgão totalmente novo, carente de legislações, percorreu um caminho tido como “camaradagem” ou amizade, como destacado por Judith Martins (apud THOMPSON, 2009). Mas qual era o real papel desses colaboradores na instituição? A historiografia insiste que tudo que acontecia na esfera patrimonial passava pela tutela de Rodrigo M. F. de Andrade, e que a escolha dos nomes vinha da proeminência, de indicações ou referências da atuação desses agentes em cada estado. A verdade é que Rodrigo M. F. de Andrade precisava de olhos atentos e personalidades capazes de relatar, com precisão de detalhes, o que havia de patrimônio espalhado pelo Brasil. O país, em sua enorme vastidão, impossibilitava que ele mesmo o fizesse. Os colaboradores seriam assim uma extensão dos olhos do diretor, vasculhando em todos os cantos o que poderia – e deveria – ser preservado.

Alguns desses colaboradores já eram figuras proeminentes no cenário cultural antes de se engajarem nas práticas do SPHAN, como Lucio Costa, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Afonso Arinos. Os nomes desse “núcleo” das práticas preservacionistas estão sempre em evidência na literatura sobre patrimônio e sua atuação é sempre destacada como fundamental ao começo das práticas do SPHAN. Mas para além dos símbolos modernistas, o SPHAN contou com a colaboração de outros agentes, espalhados pelo país, que tinham funções tão importantes quanto os intelectuais do Rio de Janeiro e São Paulo.

É notório a aproximação do SPHAN da “fase heroica” com arquitetos, afinal, nada fazia mais sentido para preservação de bens arquitetônicos do que contar com a atuação

desses profissionais. Entre os nomes de destaque, sempre lembrados pela literatura, encontra-se Lucio Costa, expoente modernista, e Renato Soeiro, fiel funcionário de Rodrigo Melo Franco de Andrade, desde os princípios do SPHAN. Além dessa dupla de destaque, encontra-se a aproximação, em alguns projetos, com Oscar Niemeyer.

Mas a preservação arquitetônica no Brasil já vinha ganhando visibilidade antes mesmo da formação do SPHAN. Ainda nos princípios dos anos 1930, Epaminondas de Macedo, numa aproximação com Gustavo Barroso e o Museu Histórico Nacional, já atuava em regiões mineiras. Em 1934 atuou na Inspeção dos Monumentos Nacionais conduzindo obras em Ouro Preto. Tinha uma visão mais tradicionalista, com ligação ao neoclássico e passou a atuar no SPHAN após sua criação em 1937. Pinheiro (2017) ressalta que os trabalhos desenvolvidos por Macedo em chafarizes e igrejas em Ouro Preto foram reconhecidos pelo SPHAN e até mesmo publicados nos boletins da instituição, no entanto, apagou-se a presença da antiga Inspeção dos Monumentos, assim como as ideias por trás da mesma, vindas de Gustavo Barroso.

Houve uma incorporação de Epaminondas de Macedo ao SPHAN, ocultando-se suas ligações iniciais. Isto posto, sua atuação é pouco debatida nos círculos acadêmicos ou na memória institucional, a parte de pequenas citações, como visto em Pinheiro (2006 e 2017) ou Chuva (2012) sempre citando apenas suas atividades iniciais em Ouro Preto. Pouco se discute sobre seus trabalhos sob a tutela do SPHAN. Sabe-se que continuou a se dedicar a arquitetura de Minas Gerais, trabalhando sob a supervisão de Sylvio de Vasconcellos, delegado da 3ª Região. Publicou um artigo na Revista do Patrimônio, com o título “A Capela de Nossa Senhora de Sant’Anna” em 1937.

Na mesma esfera de atuação de Epaminondas de Macedo encontra-se José de Souza Reis. A parte de seu trabalho constante no SPHAN, a literatura não lhe atribuiu papel de destaque em seus serviços. Rocha (2007) afirma que José de Souza Reis é um dos “desconhecidos do SPHAN”. Isso porque segundo o autor havia certas ‘dissonâncias entre o grupo de modernistas” o que rebate a ideia de homogeneidade do grupo. Sendo assim, pressupõem-se que no escopo institucional, não coube a José de Souza Reis papel de destaque em suas atuações. Mas sua trajetória profissional não é escassa. Formado em engenharia e arquitetura pela Escola Nacional de Belas Artes, José de Souza Reis fazia parte da chamada Escola Carioca atuando ao lado de Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Participou, ainda na década de 1940, da concepção do Panteão dos Inconfidentes em Ouro

Preto, mas tem sua atuação reduzida frente as obras de Renato Soeiro no Museu da Inconfidência. Era colaborador do SPHAN desde 1938, participando entre 1943-1965 das obras na Rampa da Glória. De 1975-1980 foi assessor na direção do então IPHAN e da Fundação Pró-Memória.

Sua atuação ficou registrada na instituição com a publicação de três artigos na Revista do Patrimônio. O primeiro, em 1939, denominado “O adro do Santuário de Congonhas”, o segundo em 1955 denominado “Arcutum opus- Arcos da Carioca” e por fim em 1968 no artigo denominado “Evidências dos Monumentos históricos”. Como visto acima, a produção na Revista do Patrimônio era um termômetro das pesquisas realizadas pela instituição, atribuindo-lhes assim caráter científico.

Outro nome de destaque no cenário mineiro é o de Manoel José de Paiva Júnior, nascido em Ouro Preto em 1889. Manoel de Paiva, como assinava em suas correspondências, apesar de não possuir qualificações acadêmicas especializou-se em pesquisas em arquivos eclesiásticos em Ouro Preto, além de trabalhar intensamente em pesquisas sobre o escultor mineiro Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Conheceu Rodrigo Melo Franco de Andrade em 1938, e por seus intensos estudos sobre irmandades religiosas, foi convidado a fazer parte do corpo de colaboradores do SPHAN.

Assim como os demais colaboradores da região, Manoel de Paiva era fortemente ligado ao barroco mineiro e à cultura religiosa da região, tendo voltado suas pesquisas a esses temas. Em seu círculo de correspondências encontrava-se Manoel Bandeira, Lúcia Machado de Almeida (escritora e esposa de Antônio Joaquim de Almeida), Germain Bazin e Francisco Curt Lange. Em sua trajetória no SPHAN, Paiva trocou correspondências com o então diretor da instituição por cerca de trinta anos, até o falecimento de Rodrigo Melo Franco de Andrade, construindo uma amizade a parte da relação profissional entre colaborador e diretor. Era visível em suas correspondências o interesse mútuo na busca por legitimar o barroco mineiro como arte nacional.

É importante destacar que a atuação do SPHAN, nesse começo, ainda era iniciante, tendo o diretor se cercado de personalidades que ele considerava “experts” em suas áreas de pesquisa patrimonial. Em correspondência (MARTINS; CABRAL, 2012), Rodrigo Melo Franco de Andrade destaca que confiava na “intuição” de Manoel de Paiva para o estudo e pesquisa sobre patrimônio. Tal fala, ainda que simples, destaca a importância que cada colaborador adquiria, além do poder de escolha e liderança nas

pesquisas e práticas a serem desenvolvidas. Essa liberdade de “intuição” fornecia a cada um a capacidade de instaurar práticas específicas em suas regiões, posteriormente legitimadas pela instituição como práticas institucionais. Nas correspondências<sup>47</sup> de Manoel de Paiva e Rodrigo Melo Franco de Andrade é possível ver refletido o forte viés nacionalista. Abordagens como a “construção de pilares da identidade” eram sempre tratadas como emergenciais e de extrema necessidade para o Estado.

Uma questão recorrente entre os colaboradores e a instituição seria a falta de verba para preservar determinados bens culturais. A queixa não escapou a Manoel de Paiva, que questionava a eficácia da preservação sem os recursos suficientes para mantê-la. Uma análise dessas correspondências<sup>48</sup> pressupõe uma atuação individual de Paiva e corrobora a ideia de que alguns colaboradores determinavam, com certa autonomia, os caminhos a serem traçados nas práticas preservacionistas. Seguindo a vertente da instituição, bens móveis ganharam destaque em sua proteção, em grande maioria, obras sacras a serem restauradas, muitas pertencentes a igrejas locais, ressaltando uma conexão entre o Serviço e esferas religiosas. Essas obras, como já visto nas atuações de colaboradores, eram primeiramente mapeadas e inventariadas. Havia uma necessidade primeira de saber o que exatamente poderia ser elevado a patrimônio nacional.

A colaboração de Manoel de Paiva se torna particular à medida que o mesmo não trabalha para a formação de nenhum acervo específico. Sua missão era mapear os bens mineiros, com foco em sua região natal, Ouro Preto, e descrevê-los ao SPHAN. Nessa atuação incansável, dedicou-se ao estudo de irmandades religiosas, igrejas e bens sacros, além da pesquisa e rastreamento sobre a vida e obras de Aleijadinho. Era um verdadeiro lapidador do passado colonial mineiro.

O título de colaborador rendia a esses indivíduos uma gratificação pela sua atuação, paga por períodos, geralmente anuais, cerca de 2:400\$<sup>49</sup> réis. É importante

---

<sup>47</sup> Essas correspondências podem ser encontradas em: MARTINS FILHO, Amílcar Vianna; CABRAL, Cléber Araújo. Em defesa do patrimônio: correspondência entre Manoel José de Paiva Júnior e Rodrigo Melo Franco de Andrade. Belo Horizonte. ICAM. 2012.

<sup>48</sup> Idem.

<sup>49</sup> O valor da gratificação dos colaboradores é apenas uma estimativa que pode ser analisada em algumas correspondências institucionais do período. Destaca-se que até 1942 o Brasil utilizava Réis como sistema monetário e, entre 1942 e 1967 passou a utilizar o Cruzeiro. O valor mencionado pode ser visto na troca de correspondências presente em: MARTINS FILHO, Amílcar Vianna; CABRAL, Cléber Araújo. Em defesa do patrimônio: correspondência entre Manoel José de Paiva Júnior e Rodrigo Melo Franco de Andrade. Belo Horizonte. ICAM. 2012.

ressaltar que a atuação de colaboradores formava uma rede de agentes, responsáveis pela preservação dos bens patrimoniais da nação. Tal rede gerava vínculos de relações que muitas vezes tendiam a amizades particulares. Manoel de Paiva, já próximo de Rodrigo Melo Franco de Andrade, solicita que o mesmo indicasse, por gentileza, sua filha Brígida de Paiva, para atuar no Museu da Inconfidência. Também em correspondência<sup>50</sup>, em 1941 indica um amigo, Paulo Cabral, para atuar no mesmo museu. Essa fluidez entre o profissional e o pessoal revela como essas relações foram sendo estabelecidas e mantidas, dando aos colaboradores do SPHAN uma esfera de círculo íntimo.

Em carta de 1941,<sup>51</sup> Rodrigo Melo Franco de Andrade destaca que a função do colaborador seria de “estudo e pesquisa” para o “tombamento sistemático” dos monumentos e obras de valor histórico em Minas Gerais. Sendo assim, é visto que esses indivíduos possuíam um papel de pesquisadores/ descobridores de bens e atuavam voltados a formação de um conjunto de valor nacional. Todo esse estudo e investigação deveria ser detalhado, em primeira mão, sempre na Revista do Patrimônio, empreendimento liderado por Rodrigo Melo Franco de Andrade, que levava caráter científico, de estudo e pesquisa, as práticas do SPHAN.

Seguindo uma tendência já vista em Minas Gerais, grande parte das obras estudadas por Manoel de Paiva foram, em seguidas, compradas pelo SPHAN. As obras, em sua maioria, eram previamente negociadas pelo colaborador, que recebia o aval de compra. Porém, toda operação envolvia a supervisão direta de Rodrigo Melo Franco de Andrade, descrito muitas vezes como a personificação da própria instituição. A atuação de Manoel de Paiva não se distanciou das práticas empregadas em Minas Gerais, tendo como foco igrejas coloniais e ordens religiosas, além do forte apreço e investigação das obras de Aleijadinho. Atuou por mais de sessenta anos no mapeamento e formação do patrimônio mineiro, mantendo vínculo estreito com Rodrigo Melo Franco de Andrade durante sua direção no SPHAN.

Seguindo o caminho de alguns outros colaboradores, Manoel de Paiva não deixou produções escritas autorais conhecidas. Também não apareceu na Revista do Patrimônio,

---

<sup>50</sup> MARTINS FILHO, Amílcar Vianna; CABRAL, Cléber Araújo. Em defesa do patrimônio: correspondência entre Manoel José de Paiva Júnior e Rodrigo Melo Franco de Andrade. Belo Horizonte. ICAM. 2012.

<sup>51</sup> Idem.

mesmo sendo constantemente elogiado por Rodrigo Melo Franco de Andrade como o “principal expert em Aleijadinho”. Como no caso dos demais colaboradores citados, a maior fonte de referência para a atuação de Manoel de Paiva vem de suas correspondências com Rodrigo Melo Franco de Andrade, tendo sido produzidos poucos artigos acadêmicos a respeito dessa atuação.

### **1.7 Histórico dos Museus Regionais no Brasil**

Torna-se necessário esclarecer que o empenho de defender o acervo monumental existente no território pátrio não se inspira em sentimentalismo efeminado, nem em tendência romântica desatualizada, mas, ao contrário, em disposição viril e compreensão lúcida do significado do imenso valor do patrimônio em causa, tanto estimado espiritualmente, quanto considerado do ponto de vista material (ANDRADE, 1987, p.64).

Se no princípio de sua formação o SPHAN não objetivava uma inserção ampla no cenário museológico, essa visão se altera no começo da década de 1940 quando a instituição passa a investir na formação de coleções e conseqüentemente, de instituições museológicas. Segundo Rodrigo M. F. de Andrade, a necessidade de criação de novos museus se originava do “crescente comércio de antiguidades no país, despojando progressivamente de seu patrimônio” (ANDRADE, 1987, p.159). Outra motivação seria a necessidade de dar utilidade a diversos edifícios tombados, restaurados às expensas da União e que deveriam receber um “fim compatível com o interesse histórico” (ANDRADE, 1987, p.159). Como porta de entrada para essa “nova” forma de preservação, a literatura consagra a criação do Museu das Missões, em 1938, no Rio Grande do Sul, sob a responsabilidade de Lucio Costa.

Essa nova tipologia de museus, designados como regionais, dá início a uma nova prática museológica, diferenciando-se dos grandes museus nacionais (Museu Histórico Nacional, Museu Nacional, Museu Nacional de Belas Artes), voltados para grandes heróis e para o período imperial. Os museus regionais, fora do eixo Rio-São Paulo, voltados para o projeto de criação de uma identidade nacional, buscam a tradição em temas como barroco, período colonial, arte sacra e, no caso mineiro, o Brasil setecentista no auge do período minerador.

Apesar da denominação regional esses museus não eram arautos de uma tradição local. Pelo contrário, a ideia era inseri-los efetivamente numa memória e identidade nacional. Não havia espaço, na narrativa oficial do Estado, para regionalismos.

(...) se não havia uma política cultural definida como a entendemos hoje, havia certamente a conscientização do papel político da cultura, de sua força ideológica no sentido de se **constituir no sustentáculo de um sistema de governo que se baseou no nacionalismo e no populismo** (OLIVEIRA, 1996, p.77 grifo nosso).

Mas foi em Minas Gerais que essa prática ganhou notoriedade nas décadas seguintes. Foram instituídos na região mineira seis museus regionais: Museu da Inconfidência (1944), Museu do Ouro (1946), Museu Regional de Caeté (1949), Museu Casa dos Ottoni (1950), Museu do Diamante (1954) e Museu Regional de São João del Rei (1963). É importante destacar que mesmo os museus que foram inaugurados pós Estado Novo (1937-1945) ainda tinham suas raízes no período, já que seus acervos e coleções começaram a ser gestados nessa época.

Mesmo com essa quantidade de museus formados ou em projeto de formação, Rodrigo M. F. de Andrade escreve ao O Jornal em 1956, explicando, em tom de lástima, o porquê da pouca quantidade de museus na região, assim como a quantidade ainda reduzida de acervo nos mesmos. A fala de Rodrigo M. F. de Andrade ocorreu em virtude do I Congresso de Museus a ser realizado no Brasil, em parceria com o ICOM, e que seria sediado em Ouro Preto. O diretor do SPHAN afirma que não haveria melhor sede ao Congresso do que a antiga Vila Rica, que reuniria “elementos valiosos e genuínos do acervo artístico brasileiro”, além de “monumentos vinculados a alguns dos fatos mais significativos da história nacional”. Explicando o porquê da carência de instituições museológicas na região, Rodrigo M. F. de Andrade afirma que “o Estado tardou a providenciar essas instituições, julgando por certo que Minas Gerais possuía em suas cidades históricas, em seus monumentos de arte e em seus estabelecimentos de ciência, elementos que dispensavam a criação de museus<sup>52</sup>”.

No entanto, o aparente descaso, ou descuido, do Estado frente a esse patrimônio trouxe consequências “funestas” a região, visto que houve uma “evasão facilitada” desses bens, em especial por comerciantes de antiquários. O que se sucedeu foi uma perda

---

<sup>52</sup> O Jornal. Rio de Janeiro. 1956.

acelerada de bens históricos que passaram a figurar em antiquários no Rio de Janeiro ou em São Paulo, isso quando não eram vendidos ao exterior. O problema tomou tamanha dimensão que Artur Bernardes, quando estava à frente do governo de Minas Gerais, sancionou uma lei proibindo a exportação de obras de arte. Melo Viana, Chefe do Poder Executivo local teria tomado medidas para a criação de um museu em Belo Horizonte, visando salvar essas peças do destino comercial, mas o mesmo não teria saído do papel.

Da fala de Rodrigo M. F. de Andrade depreende-se duas questões: a primeira, o cenário preservacionista nacional e a pouca legislação existente para controlar e preservar o patrimônio no começo do século XX e, em segundo, a justificativa de atuação do órgão na criação de instituições museológicas e no mapeamento e guarda de bens históricos e artísticos locais. Depreende-se ainda que as medidas tomadas pelo SPHAN serviriam como forma de “remediar” os danos causados até o momento de sua criação em 1936. De forma discreta, nas entrelinhas de sua exposição, Rodrigo M. F. de Andrade coloca o SPHAN num papel de centralidade nas práticas preservacionistas e como o único órgão que foi efetivamente capaz de dar solução ao descaso até então vigente<sup>53</sup>.

As cidades mineiras de Ouro Preto, Mariana, Serro, Sabará, entre outras, eram vistas como peculiares porque “nelas é que o barroco atingiu no Brasil a sua forma mais esplendorosa”, no que Lourival Gomes Machado afirmou ser “um novo barroco – o barroco mineiro”<sup>54</sup>. Essas cidades setecentistas são tidas como de “caráter tipicamente colonial”, quase como museus a céu aberto, capazes de transportar os visitantes a um passado histórico, de certo modo ainda recente.

Ouro Preto é talvez a mais evocativa das cidades brasileiras. Até as pedras da rua tem a sua história. Por isso mesmo a cidade foi declarada Monumento Nacional, o que reduziu a quase nada a autoridade dos poderes municipais. A

---

<sup>53</sup> Ressalta-se que o SPHAN desenvolveu instituições museológicas não só na região mineira, mas em vários estados do país. Em 1955 a Instituição já contava com quinze museus sob sua supervisão e estava em fase de conclusão de mais três, o que aumentava significativamente a quantidade de museus no país. Se a princípio funcionavam o Museu Nacional, Museu Histórico Nacional e o Museu Nacional de Belas Artes, o SPHAN foi responsável pela criação do Museu Casa de Rui Barbosa, Museu do Departamento Federal de Segurança Pública, Museu do Índio e Museu do Conselho Nacional de Geografia, todos no Rio de Janeiro. Museu do Ouro, Museu da Inconfidência e Museu do Diamante em Minas Gerais. Museu Imperial em Petrópolis. Museu das Missões no Rio Grande do Sul. Museu Vitor Meireles em Santa Catarina e Museu de Arte Tradicional em Salvador. Estavam em fase de constituição o Museu Regional de São João del Rei, em Minas Gerais, o Museu das Bandeiras em Goiás Velho e o Museu de Paranaguá, no Paraná.

<sup>54</sup> Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 1957.



prefeitura não tem direito de tocar em Ouro Preto, sem antes ouvir a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. A simples pintura de uma casa se condiciona ao parecer desse órgão (Correio Paulistano, 1951).

A formação das coleções e a busca por acervos em Minas Gerais contou com uma narrativa homogênea, quase unificada. As tipologias de acervos se assemelhavam, assim como a proposta museológica dessas instituições. O núcleo desses museus era formado por obras barrocas, arte sacra, obras e bens coloniais e acervos mineralógicos. Fica ainda subentendido em suas narrativas uma visão elitista do passado colonial, já que a expografia valorizava o desenho de uma “casa tradicional mineira” como vestígio de civilização. Ficaram de fora, pelo menos na expografia inicial, a arte popular, arte indígenas ou objetos relacionados a escravidão.

“E o fato, ademais, da produção artística não se encontrar disposta em ordem cronológica, faz ressaltar, pelos contrastes e paralelismos a unidade geral da arte colonial mineira”<sup>55</sup>.

Um exemplo da narrativa homogênea desses museus pode ser visto numa matéria do jornal Correio da Manhã, de 1959. Na matéria intitulada “Visitando Cidades Históricas”, o jornal descreve os atrativos de algumas cidades mineiras, como Sabará, Ouro Preto, Mariana e Congonhas e cita a obrigatória visita aos museus locais. Falando especificamente sobre o Museu do Ouro em Sabará, o jornal afirma que “quem já visitou o Museu da Inconfidência não tem necessidade de visitar o segundo pavimento [do Museu do Ouro]”, nesse sentido, o diferencial do Museu do Ouro seria apenas a exposição térrea, voltada para a mineração do ouro. Subentende-se, pelo trecho aparentemente desprezioso do jornal, que a “não necessidade” de visitar o andar superior do Museu do Ouro se justifique pela semelhança do acervo lá presente com o Museu da Inconfidência. Seria um mais do mesmo. No entanto, ao contrário da ideia de que esses acervos homogêneos iriam se anular em suas narrativas, a proposta de uma “cultura única” na verdade buscava o fortalecimento através da repetição padronizada desses acervos.

A narrativa desses museus estaria ligada à construção de uma identidade e uma memória nacional, atendendo fortemente aos objetivos propostos pelo Estado. Nesse sentido, sobre a questão regional versus nacional, Rodrigo M. F. de Andrade afirma:

---

<sup>55</sup> Tribuna da Imprensa, 1959.

efetivamente, só pelo conhecimento seguro do particular se alcançara o conhecimento geral satisfatório do acervo histórico e artístico da nação (ANDRADE, 1987, p. 165).

## CAPÍTULO II

### A (RE)CRIAÇÃO DO CENÁRIO MUSEOLÓGICO NO BRASIL

Museu não é isso; museu tem que atrair, tem que convidar a gente, tem que ser acolhedor. Tem que dispor do pessoal entendido e, acima de tudo, cortez. Não se pode tratar público de museu como se tratam as partes nas repartições públicas (Diário de Notícias, 1952).

É notável o aumento de instituições museológicas no Brasil na segunda metade do século XX. Além do eixo Rio-São Paulo, com forte atuação do SPHAN, outras regiões do país puderam desenvolver o que podemos pontuar como o princípio de uma nova cultura museológica nacional. É visto que para o SPHAN, em parceria com o Estado, essas instituições teriam forte caráter nacionalista, identitário e até mesmo civilizador. O papel educativo do museu era disposto em suas expografias através de uma narrativa histórica praticamente homogênea.

Mas a quem essas instituições realmente serviam? Esse “caráter educativo” visava a população de modo geral ou um grupo seletivo, de intelectuais, estudantes e colecionadores dispostos a conhecer a história e apreciar a arte nacional? Não é difícil ver em correspondências e pronunciamentos do diretor do SPHAN um viés de diferenciação, que distinguia a sociedade brasileira entre cultos e incultos no que se refere aos temas do patrimônio. Em defesa da atuação do SPHAN na área patrimonial, incluindo a criação de instituições museológicas, Rodrigo M. F. de Andrade afirmava que “só as cidades de população ainda não enraizada ou inculta descuram aqueles bens ou atentam contra eles” (ANDRADE, 1987, p. 50). Na mesma exposição, o diretor do SPHAN faz referência a “países civilizados” e associa “monumentos do passado” a uma “cidade culta” (Idem) .

Dessa forma, buscava-se não só a origem de uma cultura brasileira, que em muito se conectou ao barroco e ao colonial, mas a confirmação de um país civilizado, que valorizava suas práticas históricas e artísticas. Assim, os museus surgem como espaços para “salvar a tradição, o passado, mantendo-os vivos na lembrança do espaço público” (VELOSO, 2018, p. 229).

O debate sobre essas instituições e qual seria seu papel social se estendeu por várias vertentes. Em 1952, Rachel de Queiroz escreve para o Diário de Notícias, jornal carioca, fazendo uma dura crítica ao funcionamento dessas instituições no então Distrito Federal. Queiroz começa contrariando um suposto senso comum de que no Brasil não

haveria museus e a causa seria o desinteresse da população pelos mesmos. A verdade, segundo a escritora, era que os museus nacionais não eram acessíveis a maior parte da população<sup>56</sup>. Outro ponto levantado seria a falta de pessoal capacitado no atendimento dos museus e a falta de paciência e cortesia com que os mesmos recebiam o público. Queiroz atribui essa realidade ao pouco incentivo em museus, em seus funcionários e as dificuldades técnicas que os mesmos enfrentavam.

No entanto, em contrapartida ao caos dos grandes museus nacionais, Queiroz aponta os museus mineiros, mais precisamente o Museu da Inconfidência e o Museu do Ouro como exemplos de civilidade e organização. Segundo ela, eram museus bem apresentados, arrumados e acolhedores, um exemplo de bom gosto e sedução turística (Diário de Notícias, 1952).

Os museus mineiros também passavam por dificuldades de gestão, organização, falta de pessoal capacitado (em quase todos os casos o diretor assumia várias funções), e principalmente falta de verba, além de ficar, como resumiu Queiroz “no fim do mundo”. No entanto, a estética desses museus, talvez devido a pouca quantidade de acervo em comparação aos grandes museus nacionais, era mais organizada, numa narrativa comum a todo o espaço museológico, não reservando salas específicas com temas destoantes. Sobre esses vazios expográficos, Julião (2008) afirma:

O PHAN introduziu os vazios e com eles a possibilidade de fruição do objeto em si. A quantidade é substituída pela singularidade: quanto mais particularizados e destacados de seus contextos o objeto se mostrava, mais se induzia à sua leitura como obra de arte (JULIÃO, 2008, p. 197).

Seriam esses vazios acolhedores e o “bom gosto” na escolha das peças o que originaram um novo modo de fazer museológico no Brasil? O processo de constituição desses museus, muitas vezes prolongado por anos, com escolhas de acervo peça por peça, pode ter sido o grande diferenciador dos museus do SPHAN? Nas seções abaixo vamos analisar como ocorreu o processo de formação dessas coleções, os critérios artísticos e estéticos utilizados pelos colaboradores do SPHAN e a maneira como esses acervos

---

<sup>56</sup> O principal ponto questionado foi o horário de funcionamento dessas instituições, em sua maioria das 12:00h às 16:00h. O horário, além de inóspito pelo calor, era inadequado para trabalhadores, que precisavam bater ponto em horário comercial. Mesmo aos fins de semana o curto espaço de funcionamento poderia ser um grande empecilho para que as visitas ocorressem (inclusive para a própria Rachel de Queiroz).

fomentaram a consolidação do “espólio de uma autêntica civilização” (Andrade, 1987, p. 170) ou a formação de uma escola mineira, que Rodrigo M. F. de Andrade afirmava possuir “traços próprios e bem vinculados, permitindo identificá-la nas obras de feição erudita ou popular aqui [Minas Gerais] realizadas” (idem).

## 2.1 Museu da Inconfidência (1944)

Não tem perdido, realmente, o governo atual, nenhuma oportunidade para incrementar por todas as formas os cultos, que todos devemos tributar, a memória daqueles que deram tudo, até a própria vida, pela construção desse nosso imenso Brasil (O Imparcial, 1938).

Hoje, aqueles que visitam a terra onde outrora retumbaram hinos têm no prédio da antiga Cadeia Pública um relicário do passado glorioso de Minas Gerais (Jornal Alterosa, 1954).

Concebido em 1938, o Museu da Inconfidência fazia parte do projeto nacionalista imposto pelo estado, sendo um complemento histórico ao Panteão dos Inconfidentes, projeto varguista que trouxe de volta ao Brasil os despojos dos Inconfidentes Mineiros de 1789, exilados na África. O objetivo do governo de Vargas era traçar aí o início de um pensamento republicano, elevando os inconfidentes ao papel de heróis da pátria. O Panteão da Pátria, projeto finalizado em 1938, precisava de algo mais, um complemento a historicidade ali depositada. Credo ser necessária explicações sobre o movimento, a fim de educar os visitantes, ficou decidido a criação de um museu na antiga Casa de Câmara e Cadeia de Ouro Preto. Segundo Brusadin (2011, p.93), o Museu da Inconfidência foi inaugurado com “fortes motivos ideológicos, um forte nacionalismo e regionalismo e uma busca por redescobrir o passado brasileiro”.

A formação do museu fazia parte de um projeto ainda maior, que se iniciou na década de 1920 com a visita de vários intelectuais as cidades históricas mineiras. A seleção de Ouro Preto como símbolo de nacionalidade, de história e cultura artística se fortaleceu com sua inscrição como monumento histórico em 1933. Desse momento em diante, Ouro Preto foi selecionada como monumento<sup>57</sup> nacional capaz não só de

---

<sup>57</sup> Entendendo monumento como herança do passado. Na perspectiva de Jacques Le Goff, o monumento tem como característica a perpetuação voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à

rememorar, mas de fundamentar uma tradição. Ressalta-se que desde a Proclamação da República a historiografia brasileira vinha revendo dados e fatos de seu passado colonial a fim de consolidar a nova realidade republicana. Nesse sentido, o evento da Inconfidência Mineira foi um dos “resgatados e repaginados” a fim de fortalecer no imaginário nacional a ideia ancestral de república.

O projeto político com viés nacionalista contou com apoio não só de uma rede de intelectuais, mas da imprensa<sup>58</sup> da época. Com discursos salvacionistas, os jornais do período foram também porta-vozes da proteção ao patrimônio e da valorização das cidades históricas, em especial, as de Minas Gerais. O livro *Rodrigo e o SPHAN – coletânea de textos sobre o patrimônio cultural*, de 1987, traz uma série de matérias publicadas em diferentes períodos ao longo da trajetória do SPHAN, mostrando como esse meio de comunicação atuou muitas vezes em proximidade com as políticas do órgão.

Além dos dois trechos destacados no início do capítulo, podemos analisar a relação da imprensa com a proteção patrimonial em Minas Gerais no seguinte trecho de 1949:

Homens ricos deste país, auxiliem Ouro Preto. Não deixem cair por terra a cidade monumento, já que o governo não dispõe de dinheiro para salvar a antiga capital do ouro, salvem-na os particulares, que poderão realizar obra extraordinariamente meritória com pouquíssimo dispêndio. Quem quer que se interesse por arte não pode ver sem remorsos cair em ruínas a cidade do Aleijadinho. E os que não se interessam por arte, será que terão coragem de votar ao abandono a cidade da inconfidência? Se a arte do milagroso mulato não lhes diz nada, não é possível que também nada lhes diga a lembrança da cabeça de Tiradentes que, na praça principal de Ouro Preto, foi exposta em poste de ignomínia. Ouro Preto é um manual de história erguido na pedra e na argamassa e não é possível a coração de brasileiro entrar ali sem bater com mais força, sentido a presença daquele passado que parece guardar consigo todo o mistério da nacionalidade (Raquel de Queiroz, Diário de Notícias do Rio de Janeiro, 1949).

---

memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos. Fazendo uma distinção entre monumento e documentos, o autor afirma que “o documento que, para escola positivista do fim do século XIX e do início do século XX, será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica. A sua objetividade parece opor-se à intencionalidade do monumento (LE GOFF, 2019, pg. 486).

<sup>58</sup> Para Anderson (2008), o jornal, assim como o romance teriam sido os responsáveis por proporcionar meios técnicos para “representar” o tipo de comunidade imaginada correspondente a nação (ANDERSON, 2008, p. 55).

Dentre os museus regionais constituídos em Minas Gerais entre 1940-1960, o Museu da Inconfidência é o que mais se destacou em notícias de jornais. Fato esse corroborado pela dimensão nacional que o museu foi consolidando a medida em que foi se estabelecendo. O Museu da Inconfidência já nasce de um gesto grandioso: a criação do Panteão da Pátria. O imóvel que abriga o museu era a antiga casa de Câmara e Cadeia da região de Ouro Preto. A instalação do museu numa antiga Casa de Câmara e Cadeia não passa despercebida pelo jornal Diário de Notícias (1938) que questiona o paradoxo de se instalar um monumento de valorização da luta pela liberdade dentro de uma cadeia, “um contraste tão chocante que chega a se tornar natural”.

Nas notícias relacionadas ao Museu da Inconfidência, podemos destacar termos como patriotismo, relíquias e história. Em 1938, O Jornal destaca um telegrama de João Veloso Filho ao presidente Getúlio Vargas exaltando a criação de tal museu como forma de evitar a “perda de preciosidades”, ato considerado pelo mesmo como “de alta significação patriótica”. A notícia da criação do museu ocupou algumas páginas de jornais, em especial na capital Rio de Janeiro. A ideia de um museu constituído para preservar a memória dos inconfidentes, destacado como “fatos históricos” impulsionou o papel do SPHAN como instituição responsável por todo trabalho desenvolvido no âmbito preservacionista.

Ainda versando sobre o viés patriótico, o Jornal do Brasil (1938) afirma que a formação do Museu da Inconfidência surge “numa hora em se procura dar expressões adequadas ao patriotismo”. Além disso, destaca-se o papel do museu como forma de tornar conhecidos os feitos históricos da nação, apontando a Inconfidência Mineira como o momento de surgimento de uma “consciência nacional”. Patriotismo e nacionalidade eram termos em voga no governo Vargas. Em 1938, o jornal O Imparcial afirma que a criação do museu é um “reforço” ao carinho do governo a assuntos que tocam “os sentimentos de brasilidade”.

O Museu da Inconfidência era sempre citado nos periódicos como um dos maiores empreendimentos históricos e artístico do país, ocupando espaço na agenda de visitas de diversas personalidades nacionais ou estrangeiras. Em 1954 o jornal A Noite anuncia a visita de Willen Sandberg, crítico de arte holandês que estava no Brasil como membro do júri da Bienal de São Paulo. Em contraposição ao dinamismo paulista, o crítico exalta a

tradição de Minas Gerais, ressaltando, por exemplo, a arquitetura e o alto valor histórico do Museu da Inconfidência no que disse ter sido “uma das emoções mais fortes que senti em Ouro Preto”. Esse paralelo entre o que era moderno e o que era histórico (patrimônio) também era muito presente nas matérias jornalísticas da época.

### 2.1.1 O princípio do Museu da Inconfidência

Em alguns momentos, durante sua trajetória na instituição, Rodrigo M. F. de Andrade afirmou não ser a criação de museus, a princípio, uma prioridade para o SPHAN. Sobre museus regionais, o diretor afirmou que “a eventualidade de ocorrer medida prevista nessa disposição [lei de criação do SPHAN] estava longe de se deparar à administração federal” (ANDRADE, 1987, p. 159).

Isso, não é só pela dificuldade manifesta de tais empreendimentos [a criação de museus] virem a corresponder de fato a seus objetivos. A necessidade de o acervo respectivo ser suficientemente valioso. A exigência de uma sede adequada em sítio acessível e atraente. O montante cada dia maior dos recursos indispensáveis para a instalação geral do museu, a disposição conveniente de seus recintos de exposição, de seus serviços auxiliares e seus depósitos (...). **Tudo, em suma, contribui para que não seja aceita desde logo com alvoroço a sugestão de se fazer mais um museu** (ANDRADE, 1987, p.162 grifo nosso).

Ainda que com as ressalvas expostas pelo diretor, o SPHAN precisava se empenhar na tarefa de “inventariar os bens existentes no país cuja preservação o legislador lhe tinha atribuído a obrigação de assegurar” (ANDRADE, 1987, p. 190). Além do inventário, a instituição recém-criada precisava conter o fluxo de comércio de peças históricas e, talvez o ponto chave para criação de novas instituições: dar utilidade a bens imóveis restaurados às expensas da União (idem) . Dessa forma, não foi demorado fazer a equação: formação de coleções + espaço físico = espaços museológicos.

É bastante debatido o projeto de Lucio Costa para o Museu das Missões em 1938 como um precursor das práticas museológicas do SPHAN. À parte a relevância que esse documento teve na esfera patrimonial e uma possível legitimação do ato de colecionar, a verdade é que o SPHAN já vinha pensando em museus desde 1936, quando ainda funcionava em bases provisórias. Nesse mesmo ano, Rodrigo M. F. de Andrade escreve a Epaminondas de Macedo, arquiteto vinculado ao MHN, para agradecer a entrega e o



plano de obras de restauro da antiga Casa de Câmara e Cadeia de Ouro Preto, visando ali estabelecer um museu. Apesar das “escassas verbas” e de lutar com “despesas simples de expediente”, o mesmo afirma que com o relatório em mãos já seria possível começar uma pesquisa de “pessoas habilitadas” e na “conveniência de criação de um museu” (Correspondência, 1936).

É importante ressaltar que a criação de um museu viria como complemento a narrativa histórica ali desenvolvida após a repatriação dos despojos dos inconfidentes, que se completaria no ano de 1938. O projeto, bastante coadunado com as práticas nacionalistas varguistas visava “homenagear o grande precursor da emancipação política do povo brasileiro” (Andrade, 1987, p. 194). Isto posto, podemos partir do princípio de que o Museu da Inconfidência se inicia com uma característica particular que irá o diferenciar dos demais museus criados em Minas Gerais: ele é concebido com caráter nacional.

A criação do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, assinala o início de uma orientação nova e de relevante significância, adotada pelo governo da União a respeito dos museus nacionais. Deixando de limitar-se a organizar e desenvolver essas instituições federais apenas na capital da República, ele deliberou fundá-las e mantê-las também no interior do país, a fim de não ficar circunscrita às divisas do Distrito Federal a obra de inestimável alcance cultural que a tais estabelecimentos incumbe realizar (Andrade, 1987, p.195).

Dessa forma, o museu criado pelo Decreto-Lei nº 965 de 1938 visava “coleccionar as coisas de várias naturezas relacionadas aos fatos históricos da Inconfidência Mineira e seus protagonistas”, mas não se limitava a isso “permitindo a apuração de suas peculiaridades regionais e dos elementos que tiver em comum com obras tradicionais de outras regiões do Brasil” (Andrade, 1987, p. 165). Contando em seu acervo inicial com a doação das coleções de arte sacra e profana do Arcebispo de Mariana, também contou com a colaboração de autoridades federais, estaduais, eclesiásticas e doações de populares (idem). Para organização do museu, o SPHAN contou com a colaboração de diversos agentes, entre eles: Eduardo Tecles, José de Sousa Reis, Georges Simoni, Renato Soeiro e Francisco Antônio Lopes, nomes que daí em diante seriam recorrentes nas práticas da instituição.

### 2.1.2 Preparação do imóvel

A construção desse prédio, do qual emana tão solene dignidade, foi iniciada em 1784, durante o governo de Luiz da Cunha Menezes, sob planta deste, e teve como mestre de obras Manoel Francisco de Araújo. [...] O prédio só foi terminado em 1846. No alto da fachada, quatro estátuas em pedra-sabão esculpidas por artista português decoram as extremidades: a Prudência, a Justiça, a Força e a Temperança (MACHADO, 2010, p. 75).

O projeto de Epaminondas de Macedo, ainda em 1936, pode ser tido como o ponto de partida do museu. No térreo ficariam ambientes relacionados ao funcionamento da instituição, como almoxarifado, guarda, banheiros, sapataria e refeitório. Já no primeiro andar, teria a formação de um espaço representativo dos tempos coloniais, como escritórios, cômodos do inspetor e dormitórios dos detentos, não deixando de lado a origem primeira do imóvel. Dentre as modificações, a casa teria que passar por demolições de paredes, troca de assoalho, consertos no teto, abertura de janelas e outras reformas, porém, sem que houvesse modificações na estrutura e no caráter histórico do imóvel.

No presente trabalho de adaptação do edifício da Penitenciária de Ouro Preto em Panteão procurei, dentro dos mais resumidos trabalhos de demolição de seus elementos, obter áreas que pudessem abrigar o pequeno museu que aqui deverão ser instalados; com essa intenção, coloquei-me também em defesa do edifício, que exige o mais estremado carinho e o maior zelo em sua conservação. É aliás, um critério universal todas as vezes que o próprio do governo de real valor histórico ou artístico estiver perdendo sua finalidade para ter outra função. [...] destruir um edifício valioso para dar guarida a uma ampla cópia de preciosidades é uma extremada falta de compreensão por tudo que significa um museu (Epaminondas de Macedo, Correspondência, 1936).

Percebe-se que a arquitetura do imóvel era o cerne das preocupações nesse momento inicial, necessitando um cuidado para que a instalação do museu não destruísse um prédio que por si, já era um monumento histórico, uma herança capaz de evocar o passado e perpetuar a recordação (LE GOFF, 2019, p.486). No boletim nº1 do SPHAN em 1939 ressalta-se novamente a necessidade de preservar os aspectos físicos do imóvel, investindo na “conservação de um desses níveis antigos como testemunha do aspecto dos presídios definidos por pouca luz, pouco ar e nenhuma higiene e quase enterramento”, ponderando-se ainda que a arquitetura “não venha criar qualquer ambiente menos próprio

a um museu” e que “arquitetura e elementos do edifício sejam também objeto de apreciação”. Dessa forma, torna-se evidente nas documentações uma preocupação do órgão em não descaracterizar o prédio de seus vestígios históricos ao mesmo tempo que necessitava criar “padrões” expositivos museológicos que ornassem com a arquitetura desses imóveis. Essa balança equilibrada entre arquitetura e acervos museológicos é um dos fatores de unicidade desses museus regionais.

### 2.1.3 Formação de acervo

O Museu da Inconfidência foi a primeira iniciativa museológica do SPHAN em Minas Gerais e partia de um projeto já em curso: o Panteão dos Inconfidentes (1938). Assim que autorizado o projeto de formação, o museu recebe sua primeira doação de acervo que podemos considerar como o acervo matricial<sup>59</sup> da instituição, vindo da coleção do Arcebispo de Mariana.

Nesse período, o museu também conta com sua primeira proposta de acervo, subdividido em doze categorias<sup>60</sup>. Apesar de iniciante, ter um documento com uma proposta de tipologias principais e suas subdivisões foi um passo importante para guiar a formação desse acervo, visto que a instituição estava empreendendo numa área sem muito embasamento ou referências anteriores. Essa proposta inicial de tipologias de acervo não é vista, por exemplo, nos demais museus regionais em Minas Gerais, como será visto adiante, o que pode sugerir que este tenha sido o guia para nortear a formação de outros acervos.

Dessa forma, se inicia um processo contínuo de relações entre o SPHAN e diferentes entidades, como igrejas, antiquários, colecionadores particulares e até civis na construção de um acervo que contemplasse características pré-definidas pela instituição, como a valorização ao colonial, ao barroco, a peças artísticas e históricas e a um

---

<sup>59</sup> Ver descrição dessa coleção no anexo.

<sup>60</sup>As categorias descritas na proposta de acervo são: economia, metalurgia e iluminação, habitação, mobiliário, vestuário, acessórios, armas, ferramentas, máquinas e indústrias, transporte e comércio, artes, coleção etnográfica de Minas e por fim, seção especial da inconfidência. In: Série 1- Monumentos em Ouro Preto – Museu da Inconfidência – pasta: acervo do museu. Arquivo Noronha Santos.

sentimento de mineiridade. Esse processo, ou método de trabalho, pode ser analisado através dos documentos de aquisição, que contemplam os requisitos de seleção e como ocorriam a negociação desses bens.

Ao se tratar de patrimônio mineiro, um dos nomes centralizadores das práticas preservacionistas é o de Sylvio de Vasconcelos<sup>61</sup>. Chefe do 3º Distrito do SPHAN, exerceu papel fundamental na constituição desses museus, seja no processo de restauração dos imóveis ou na compra de peças. O fato é que os trabalhos da região eram centralizados em sua figura. Encarregado da distribuição de verba para os museus em desenvolvimento, Vasconcelos também exercia a função de “controlar” as atividades que estavam sendo desenvolvidas, seja restauro, formação de acervo, contratação de pessoal, mediação de visitas, entre outras atribuições. No que concerne a formação de acervo, o chefe do 3º distrito mantinha sob sua supervisão uma quantidade de peças históricas adquiridas na região, sendo posteriormente divididas entre os museus locais.

A atuação de Vasconcelos se estendeu em diversas esferas, até mesmo nos serviços burocráticos da rotina dessas instituições. Como exemplo, em 1946 o Museu da Inconfidência envia correspondência solicitando orientações sobre onde inserir determinado gasto no relatório do museu, se as despesas com “serviços volantes” deveriam ser inseridas nos gastos gerais e se poderiam pagar os operários “numa folha só” (correspondência, 1946). Esse tipo de documentação ressalta que não só a formação desses museus, mas a prática diária e institucional, além de principiante, estava diretamente vinculada ao 3º distrito, ao menos nos primeiros anos de formação. Dessa forma, Vasconcelos adquire um protagonismo na região, ocupando um espaço de decisão no cotidiano dessas instituições e coordenando uma rede de agentes envolvidos no trabalho.

Sylvio de Vasconcelos e Rodrigo M. F. de Andrade formavam assim uma dupla centralizadora no que referia a escolha do patrimônio mineiro. É possível analisar, no

---

<sup>61</sup> Sylvio de Vasconcelos nasceu em Belo Horizonte em 1916. Formou-se na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais e tornou-se doutor em Urbanismo em 1952. Atuou como chefe do 3º Distrito do SPHAN entre 1939 e 1969. Entre suas principais produções, destaca-se: Vila Rica: formação e desenvolvimento (1956), Arquitetura no Brasil: sistemas construtivos (1961) e Construções Coloniais em Minas Gerais (1956). Como chefe do 3º Distrito, Sylvio de Vasconcelos teve papel fundamental na consolidação de uma prática institucional, que envolvia não só a preservação arquitetônica, mas a preservação de bens móveis, formação de acervo e constituição de instituições museológicas (DIAS, 2020).

corpus documental desses museus, que o parecer positivo de um ou de outro era sempre solicitado como aval a compra de acervo. Da mesma forma, com certa frequência, os diretores de museus solicitavam a Sylvio de Vasconcelos que “enviasse peças históricas ao museu” (correspondência, 1949). De posse de alguns bens e com aval para obter outros, as solicitações geralmente eram atendidas em documentos catalogados simplesmente como “despachos”.

Desde o princípio da constituição do Museu da Inconfidência, a atuação de Sylvio de Vasconcelos já se fazia ativa. Em diversas trocas de correspondências entre o chefe do 3º distrito e colaboradores do SPHAN, principalmente arquitetos, já é possível ver uma mediação do mesmo as práticas executadas na região. Um exemplo pode ser visto quando o Cônego Raimundo Trindade, diretor do Museu da Inconfidência, escreve a Sylvio de Vasconcelos solicitando o envio de peças históricas ao museu, sendo enviada poucos meses depois um conjunto de peças sacras<sup>62</sup>, comumente listadas sem maiores detalhes de negociação ou procedência. Dando início a uma prática que seria repetida em diversos momentos, o SPHAN começa em 1942 o despacho de peças da 3ª diretoria para o Museu da Inconfidência.

O período de formação do Museu da Inconfidência foi o mesmo que os outros dois museus aqui abordados: Museu do Ouro e Museu do Diamante. Tendo de antemão a formação dessas instituições, o SPHAN empreendeu na coleta de peças e bens históricos em diversas esferas de negociação, que figurariam na diretoria até que fosse determinado um destino específico. Um exemplo dessa prática é a correspondência datada de 1950, na qual Orlandino Seitas envia ao SPHAN uma carta contendo uma relação de móveis e objetos que estariam na sede do SPHAN em Minas Gerais<sup>63</sup>. A única designação contida no documento era: remeter a Ouro Preto. Em outro documento, datado do mesmo período, segue-se o mesmo padrão: descrição das peças – uma poltrona de escrivaninha de bálsamo

---

<sup>62</sup> Sylvio de Vasconcelos afirma ter conseguido adquirir as seguintes peças, ainda que a verba fosse pouca, cerca de 25.000 cruzeiros: uma imagem de marfim pintada, um prato colorido, uma imagem de marfim sem pintura, crucifixo de madeira, um oratório pequeno com imagem, crucifixo de madeira, imagem de madeira, cristo de madeira, dois tamboretas, um São Francisco, um menino Jesus de marfim e um armário. In: Série 1- Monumentos em Ouro Preto – Museu da Inconfidência – pasta: acervo do museu. Arquivo Noronha Santos.

<sup>63</sup> Série 1- Monumentos em Ouro Preto – Museu da Inconfidência – pasta: correspondências (1950-1951). Arquivo Noronha Santos.

laqueado de preto – e o mesmo destino, remeter a Ouro Preto. Num acréscimo manuscrito ao lado do documento encontra-se a procedência da peça: pertenceu a família Bretas Bhering, de Ouro Branco. O armazenamento das peças era, por si só, uma medida preservacionista. Destiná-la a um museu era apenas uma conclusão.

Em 1945, Rodrigo M. F. de Andrade solicita que Sylvio de Vasconcelos faça uma pesquisa, por intermédio de algum amigo ou de relações que possa vir a ter na cidade de Pouso Alegre, referente a doação do então prefeito, de trinta luminárias para o Museu da Inconfidência. A doação teria sido proposta antes da inauguração do museu e nunca efetivada. Também em 1945, por intermédio de Vasconcelos são despachados lustres de madeira “encontrados” na cidade de Caeté. Ressalta-se que o registro dessas compras era escrito com essa simplicidade. Por encontrados podemos supor terem sido compradas, mas não se registra a procedência – se de alguma igreja, algum antiquário ou de alguma família local. Também não se descreve quem as encontrou – se algum colaborador do SPHAN, se foram ofertadas ao museu ou se estavam sendo negociadas em comércio. Nem mesmo o valor das peças está descrito no documento.

Para a constituição de um acervo representativo, o SPHAN investiu na escolha de peças de reconhecido valor histórico e artístico. Dentre as peças valorizadas, encontrava-se as obras de Aleijadinho. Em 1949 ocorre a compra de um Nosso Senhor da Coluna, obra do referido artista, vendida por Isaac Babsky<sup>64</sup>, numa negociação que foi vista como “rara e fundamental para a composição de um acervo digno ao Museu da Inconfidência” (Correspondência, 1949). Aleijadinho seria um dos artistas mais valorizados no acervo do Museu da Inconfidência e suas obras serviram muitas vezes como chamativo, em notícias de jornais, para a visita do acervo do museu. Mas além de obras coloniais o museu investia na procura por acervo de grandes artistas e peças de autêntico valor histórico, relacionadas a formação da nação. Em seus anos iniciais, o Museu da

---

<sup>64</sup> Isaac Babsky era russo de origem judaica, residente no Brasil desde a infância. Era um conhecido comerciante de móveis e colecionador de peças históricas tendo negociado com o SPHAN diversas vezes, contribuindo para a formação de acervos de diversos museus regionais mineiros. In: Arquivo do Museu da Inconfidência – pasta: relação geral de aquisições.

Inconfidência investiu na aquisição de um quadro de Pallière<sup>65</sup>, uma obra que estava além da dotação orçamentária destinada ao museu. Devido a excepcionalidade da obra, o quadro foi comprado pelo próprio Rodrigo M. F. de Andrade, numa despesa que correu às expensas do próprio SPHAN.

Não é incomum, na lista de catalogação atual do museu, encontrar descrições como: ex-proprietário desconhecido ou modo de aquisição desconhecido. Isso ocorre pela maneira como os documentos de aquisição dessas peças foram elaborados, contendo pouquíssimo ou nenhum detalhe que traçasse o histórico da peça. Aparentemente, prevalecia a crença de que o objeto em si era relevante por sua historicidade ou por sua estética. No entanto, em alguns documentos de aquisição encontra-se anotações manuscritas que podem dar uma orientação sobre a origem da peça, ao menos sobre quem as adquiriu. Ao lado do inventário de algumas peças está gravada a inscrição A.J.A. que pode ser relacionada a figura de Antônio Joaquim de Almeida, colaborador do SPHAN e diretor do Museu do Ouro. Uma dessas peças seria uma Nossa Senhora da Conceição, do século XVIII, vinda de Bananal - SP, adquirida pelo museu em 1950. Também é possível notar em documentações com a sigla A.J.A a presença de intercâmbio de peças, como duas mesinhas de encostar, em formato de lira, datadas do século XIX, cuja procedência seria a Casa de Borba Gato, em Sabará e deveria, a princípio, integrar o acervo do Museu do Ouro.

No ano de 1952 foram compradas algumas peças do antiquário de Isaac Babsky, como um sofá de jacarandá, um altar de madeira entalhado, uma mesa redonda com embutidos, uma copa colonial, um armário inteiriço, uma roda de fiar, uma mesa holandesa e uma arca de pés de jacarandá entre outros mobiliários de época. Isaac Babsky foi um dos maiores negociantes de acervo desse museu, assim como dos demais museus em formação em Minas Gerais e só neste ano, teria negociado mais de 40 peças com o Museu da Inconfidência. Em 1959, Isaac Babsky descobre uma imagem de São Sebastião, obra de Aleijadinho, em Caranaíba, município de Conselheiro Lafaiete. A obra foi analisada pelo conservador do Museu da Inconfidência, Orlandino Seitas Fernandes, que

---

<sup>65</sup> Arnaud Julian Pallière foi pintor, desenhista, gravador, urbanista e professor de francês. Chegou ao Brasil em 1817 na comitiva em que viajava a arquiduquesa Maria Leopoldina. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22523/arnaud-julien-palliere>

atestou sua veracidade, sendo então inserida ao acervo, que já contava com algumas peças do artista.

Nota-se na descrição dessas peças o predomínio do colonial na composição desse acervo. O SPHAN da “fase heroica” atribuiu aos séculos XVII e XVIII o verdadeiro sentido de tradição e historicidade, valorizando não só a obra sacra barroca, mas o estilo de vida mineiro como um todo, como a aspiração de uma civilização, dessa forma:

Firmar a autonomia da nação significava também construir uma ideia de Brasil, ingrediente indispensável ao processo de emancipação. Uma ideia abstrata que ganhava materialidade nas coleções museológicas representativas dos bens da nação brasileira (JULIÃO, 2014, p. 178).

#### **2.1.4 Acervo religioso**

Uma análise do relatório de aquisições entre 1948 e 1967 mostra a relevância do acervo religioso na composição do Museu da Inconfidência. Das 247 peças adquiridas nesse período, 87 foram de cunho religioso. Há diversas formas de negociação desse acervo, seja entre antiquários, particulares até obras ofertadas diretamente a Rodrigo M. F. de Andrade, provinda de Igrejas Católicas. Como exemplo, no ano de 1950 foram vendidas ao Museu da Inconfidência cinco imagens religiosas, por intermédio do colaborador Manoel José de Paiva Júnior. Recorrente nas documentações de acervo, as peças não tinham registro de procedência (ex- proprietário desconhecido) e poucas informações adicionais. Em 1954, Rodrigo M. F. de Andrade negocia com o vigário de Santa Bárbara e com a Igreja do Rosário para aquisição de lustres antigos, que passam a pertencer ao acervo do Museu da Inconfidência (correspondência, 1954, acervo). Tais situações exemplificam não só a construção dessa rede de atuação entre o museu e igrejas locais, mas o valor do catolicismo na construção desses acervos, consolidando a imagem de um Brasil de tradição religiosa.

Um ponto de destaque na formação do Museu da Inconfidência é que o mesmo se tornou um polo centralizador de ações preservacionistas em Minas Gerais. Para além da formação de acervo, o museu atuava em outras frentes, como a prática da restauração de peças. Nesse sentido, o museu se aproximou de igrejas na região, a fim de coordenar um



processo de restauração de altares, bens móveis e bens móveis integrados<sup>66</sup>. Tendo como exemplo dessa aproximação entre o museu e igrejas locais, em 1950, o arcebispo de Antônio Dias, Minas Gerais, escreve ao Museu da Inconfidência solicitando a retirada de uma tela da catedral, com a intenção de que a mesma fosse restaurada pelo SPHAN.

Ao passo que essa prática institucional auxiliava diversas igrejas no restauro e manutenção de peças, também provocava alguns atritos pontuais. Um desses “atritos” seria a não devolução dos objetos, depois de restaurados, ao proprietário original. Um exemplo desse tipo de impasse ocorreu com um sino datado de 1788 pertencente à irmandade de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias. Com o objetivo de fundir um novo sino, a Irmandade decidiu vendê-lo, em 1950, a uma firma em São Paulo. Intermediada por Manoel de Paiva, a mencionada venda foi embargada e o sino enviado para o Museu da Inconfidência, sendo pago um valor de restituição a referida irmandade. No entanto, depois de concluída a negociação, a irmandade julgou insuficiente o valor pago pelo SPHAN, não sendo possível a confecção de novo sino. Diante do problema, a Irmandade exigiu o pagamento de um valor adicional pelo sino ou sua devolução. A disputa pela peça se estendeu por anos, e em 1954 a Irmandade, representada por Estevam Gonçalves escreve para o SPHAN:

Interpretando os sentimentos de todo o povo católico, não só da paróquia de N. S. da Conceição de Antônio Dias, mas de toda a cidade de Ouro Preto, vimos respeitosamente, pedir a S. Excia. Uma ordem a fim de que seja restituído a Matriz da Conceição o sino “meio rachado” que se acha no Museu da Inconfidência. A falta do sino na torre direita daquela Matriz quebrou a tradição histórico-religiosa: ambas matrizes sempre tiveram suas torres munidas dos respectivos sinos. Parece-nos que houve uma importância dada pelo sino: devolveremos a mesma, contando que nos seja entregue o sino<sup>67</sup>.

Diante do impasse prolongado, Rodrigo M. F. de Andrade opta por autorizar o retorno do sino a Matriz de Antônio Dias, visto que o imóvel em si já era tombado pela União. Os exemplos citados acima mostram a práxis na formação de acervos

---

<sup>66</sup> Bens móveis integrados são elementos que estão fixados a um ambiente construído e, apesar de poderem ser desmontados e removidos, fazem parte indivisível dele pois estabelecem uma unidade com o espaço para o qual foram concebidos. Entre eles estão forros, detalhes de cantaria, retábulos, púlpitos, pinturas murais, entre outros. In: portal.iphan.gov.br

<sup>67</sup> Carta datada de 1954. Pasta: Correspondências. Museu da Inconfidência.

museológicos na região mineira. Esse *modus operandi* vai se consolidando ao longo dos anos e pode ser visto em diversos registros institucionais.

Mas, além da validação estética das peças selecionadas para o acervo, o SPHAN investia numa validação histórica, numa espécie de atestado de veracidade e antiguidade daquele bem. Muito comum na documentação de aquisição era o “atestado” fornecido por algum especialista na área. Um exemplo dessa prática ocorre em 1950, quando o Museu da Inconfidência investe na compra de uma cômoda, mas antes de fechar o negócio, o móvel precisou passar pelo crivo de Lucio Costa, pelo próprio Rodrigo M. F. de Andrade e por Francisco Marques dos Santos, especialista e colaborador do SPHAN. Ainda que feita por fotografia, o SPHAN garantia assim uma “perícia na peça”, avaliando a autenticidade por indícios como o desgaste dos pés ou a semelhança com outras obras.

Nesse sentido, a fotografia tornou-se uma ferramenta indispensável para análise do acervo, visto que encaminhar um perito pessoalmente ao local da compra, além de oneroso, seria quase impossível ao Serviço.

As fotografias produzidas, mais do que instrumentos de trabalho, articulavam-se às concepções patrimoniais existentes e, assim, constituíam um olhar específico sobre objetos artísticos, edificações, cidades e paisagens. São, portanto, consideradas parte integrante do patrimônio cultural brasileiro (FONSECA; CERQUEIRA, 2008, p. 14).

Outros registros de peças analisadas através de fotografias são encontrados nos documentos de compra, como se nota num registro de 1951, onde Rodrigo M. F. de Andrade afirma que necessita da fotografia, já que os elementos enviados eram insuficientes para a decisão, no caso, o objeto em questão era uma travessa de Queluz. O diretor termina a correspondência afirmando “que não tarde a ser feita a reprodução desejada, para habilitar os peritos a se manifestarem sobre a conveniência de adquiri-la” (correspondência, 1951). A referida peça, analisada por fotografia, foi reprovada pelo perito José Wash Rodrigues, e sua aquisição, descartada.

A formulação desses pareceres tornou-se então uma metodologia de trabalho do SPHAN, desenvolvendo um verdadeiro estudo da obra, sendo validadas por colaboradores, experts no assunto. Ainda em 1951, o SPHAN envia fotografias a dois colaboradores: Francisco Marques dos Santos e José Wash Rodrigues para que analisem um presépio, possivelmente do século XVIII. Tendo recebido parecer semelhante de

ambos os peritos, como peça bastante rara, a compra foi então autorizada por Rodrigo M. F. de Andrade.

Ainda que a fotografia fosse a tecnologia mais eficaz para a análise dessas peças, é interessante notar as limitações ainda existentes. No parecer de Francisco Marques dos Santos, fica claro a dificuldade em analisar detalhes minuciosos, como exemplo, a dúvida se o resplendor da peça era de prata, se a renda utilizada era dourada e se as peças eram de barro ou madeira. Ainda assim, pelo conjunto total da obra, o perito afirma ao final que “julga esta peça digna de figurar no Museu da Inconfidência” (correspondência, 1951). Ainda sobre as limitações da análise fotográfica, em um parecer feito por Rodrigo M. F. de Andrade em 1951, descreve-se:

Entre as imagens não se podem distinguir bastante as melhores, porque a fotografia do conjunto dificulta a observação satisfatória de cada uma. Entretanto, achei muito curiosa uma de Santana e Nossa Senhora, que dá a impressão de ser inacabada. Gosto muito de outra de São João Batista, menino, que parece excelente (correspondência, 1951).

Dessa forma, é comum perceber ao longo dos registros, que alguns colaboradores do SPHAN assumiram também a função de fotógrafos, visto que está era a tecnologia mais eficiente no período para se fazer uma análise detalhada sobre a veracidade e historicidade da peça. Num levantamento dos registros fotográficos feitos pelo SPHAN entre 1948 e 1957, aparece em Minas Gerais os nomes de Antônio Joaquim, Assis Horta, além do próprio Sylvio de Vasconcelos (FONSECA; CERQUEIRA, 2008 p. 20).

Eram as fotografias que viabilizavam os estudos dos bens culturais espalhados pelo Brasil, objetos de análise para tombamento. A documentação fotográfica também se tornou imprescindível para fins de estudo das obras de conservação e restauração propostas pelo SPHAN, bem como para a verificação dos trabalhos executados e, ainda, instrumentos de consulta e pesquisa por parte dos técnicos do Serviço e pesquisadores do patrimônio cultural brasileiro (FONSECA; CERQUEIRA, 2008 p. 24).

Nesse contexto, vale destacar que o próprio Lucio Costa, confirmando o modo de trabalho da instituição, coloca a fotografia num espaço de ação no Plano de Trabalho para o Departamento de Tombamentos, em 1949:

Além disso, cada distrito deverá possuir um aparelho Leica, ou similar, completo, e contratar com fotógrafo competente um curso prático de fotografia com o propósito de fazer de cada um dos funcionários técnicos da repartição

um fotógrafo habilitado, capaz de fazer a sua própria documentação nas viagens de reconhecimento, pesquisa ou inspeção<sup>68</sup>.

Dessa forma, percebe-se que os colaboradores, além da pesquisa e escolha das peças, também se enveredaram no papel de fotógrafos, tendo em vista que essa técnica se tornou essencial para os planos de preservação da instituição. Atualmente, o corpus de documentos fotográficos do SPHAN é um acervo *per si*.

### 2.1.5 Bravura cívica e o gênio criador: Tiradentes e Aleijadinho<sup>69</sup>

O Museu da Inconfidência é o maior depositário dos documentos da Inconfidência Mineira, guardando também as mais célebres obras de arte de Aleijadinho (Jornal A Noite, Rio de Janeiro, 1954).

Tiradentes e Vargas: dois heróis de nossa História, dois mártires que tombaram na luta pela afirmação nacional, e o engrandecimento do Brasil e que, por isso mesmo, permanecem eternamente vivos na gratidão de nosso povo! (Jornal Última Hora, São Paulo, 1958).

Um dos personagens centrais na constituição de acervo do Museu da Inconfidência foi Joaquim José da Silva Xavier – o Tiradentes (1746-1792). O alferes, considerado um mártir da luta pela liberdade, recebeu no museu seu espaço de recordação como herói da pátria sendo homenageado anualmente todo 21 de abril. O Jornal Alterosa (MG), em 1954, fala sobre a vida de Tiradentes, destacando que o mesmo “soube ser herói em tudo, para viver e para morrer, ensinando-nos a sublime lição de que vale morrer pela liberdade”. A figura de Tiradentes ganha então um “sentido progressista e revolucionário”. Nesse contexto de prestígio simbólico, suas lutas e glórias precisavam ser revistas e valorizadas, imputando-lhe um caráter transgressor.

O Museu da Inconfidência surge então como espaço de culto e celebração não só ao movimento de 1789, mas a figura de Tiradentes, tendo recebido atenção especial do historiador Augusto de Lima Júnior. Sobre o museu, Lima Júnior afirma ser necessário

---

<sup>68</sup> COSTA, Lucio. Plano de Trabalho para o Departamento de Tombamento. DPHAN. 1949.

<sup>69</sup> Referência de Rui Mourão aos dois grandes expoentes no acervo do Museu da Inconfidência: Tiradentes e Aleijadinho. In: Mourão, Rui. Museu da Inconfidência – Criação e Evolução. Ouro Preto/ MG. 2015.

“reunir preciosidades, como documentos e pertences do alferes que estavam esparsos”<sup>70</sup>. A exemplo do ocorrido no Museu Imperial (1940) era necessário coletar esses bens e reorganizá-los num espaço adequado. Sobre o destaque de Tiradentes no Museu da Inconfidência, O Jornal (RJ, 1953) escreve:

“E ele bem merece de nós todos porque, por sua vida e ação, **é o símbolo perfeito e integral do homem brasileiro** – na sua intrepidez, na sua ânsia libertária, na sua aspiração de justiça social” (O Jornal, 1953, grifo nosso).

Essa narrativa heroica de mártir da nação e primeiro sonhador republicano foi bastante utilizada pelo Estado como forma de consolidar um discurso democrático. Em 1954, Juscelino Kubitschek faz um discurso em Minas Gerais na presença do presidente Getúlio Vargas, para cultuar a memória de Tiradentes assim como para “pedir inspiração nesta hora difícil que a pátria, de que ele foi um dos fundadores, está atravessando”. O culto a Tiradentes vem aliado ao culto da própria cidade de Ouro Preto, vista como um “monumento imponente” e a capital de Minas Gerais num “passado glorioso”.

Destaca-se, nesse sentido, a importância dada pelo Museu da Inconfidência no resgate de uma relíquia ligada a Tiradentes: um relógio pertencente ao alferes, que teria sido confiscado após sua morte. Sobre o relógio de Tiradentes, houve uma verdadeira investigação no país. No começo do século XX, o relógio, que pertencia a um particular, foi vendido e levado para o exterior. Desde então, ocorreram várias tentativas de historiadores e pesquisadores de rastrear o paradeiro de tal relíquia. Em 1926 a filha de um diplomata brasileiro em Paris, Luiza Lopes, recebe uma carta com o tal relógio, uma doação ao seu projeto de criar um preventório para crianças vulneráveis. Passados trinta anos, o relógio ainda permanecia sob a posse de Luiza Lopes, que decidiu não o vender por não ter certeza de sua procedência e originalidade.

Nos anos 1950 o jornal Correio da Manhã (RJ) decide publicar algumas matérias sobre o tal relógio, buscando rastrear seu paradeiro depois de tantos anos. Foi então que Luiza Lopes decidiu entrar em contato com O Jornal (RJ), que intermediou o encontro entre ela, Francisco Marques Lopes - consultor do SPHAN e Antônio Joaquim de Almeida - diretor do Museu do Ouro, que deram o parecer de legitimidade da peça. Sendo assim, o relógio foi adquirido pelo governador de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek

---

<sup>70</sup> Jornal A Noite. Rio de Janeiro. 1954.

pelo valor de C\$50.000 que foram pagos em favor do Preventório de Santa Clara, de posse de Luiza Lopes. A relíquia foi então passada aos cuidados do SPHAN que determinou a guarda definitiva ao Museu da Inconfidência. A saga pela procura ao relógio de Tiradentes foi altamente noticiada pelo Jornal Correio da Manhã (RJ), que havia iniciado uma verdadeira caça a relíquia da Inconfidência.

Ademais a caça ao relógio do mártir, o Museu da Inconfidência também incorporou ao seu acervo o 7º volume dos Autos da Devassa, que contém a sentença condenatória de Tiradentes e pedaços de madeira pertencentes à forca em que o mesmo teria sido condenado. Disposta em forma de cruz<sup>71</sup>, numa sala própria, o objeto ganha ar não só de relíquia mais de sacralidade. Sobre o acervo relacionado aos inconfidentes, Lucia Machado descreve:

[...] podem-se ver os sinistros pedaços da forca em que morreu Tiradentes, a cópia fotostática do ato da condenação, autógrafos do mártir, de seus companheiros, a primeira edição de Marília de Dirceu e documentos ligados à tragédia. E ali está, parado para sempre, o relógio inglês, tipo “cebolão”, que pertenceu ao alferes. Ai dele! Não foi da liberdade a hora que seus ponteiros marcaram, mas sim a do prelúdio para o cadafalso! A perspectiva do tempo, entretanto, colocou as coisas em seus devidos lugares. [...] Nessa mesma sala acham-se, em sepultura de laje simples, os despojos de Marília de Dirceu. O Mausoléu dos Inconfidentes, instalado no compartimento vizinho, representa, em sua singela e solene severidade, um dos mais belos e comoventes monumentos fúnebres que já vimos (MACHADO, 2011, p. 77).

Além do espaço de destaque oferecido a Tiradentes, o Museu da Inconfidência destinou espaço privilegiado a outros participantes do movimento da Inconfidência. Em 1954 começaram os preparativos do museu para organizar, no espaço expográfico, espaços para as mulheres dos inconfidentes. Foi produzida uma pedra lápide com o nome de Bárbara Heliadora, esposa de Alvarenga Peixoto, que deveria ser anexada a parede do museu, depois optando-se por colocá-la num mostruário, a fim de ornar a exposição com a urna contendo os restos mortais de Maria Joaquina Dorotéia Seixas, mas conhecida pela alcunha de Marília de Dirceu, a musa de Tomás Antônio Gonzaga. As cinzas de Marília, a musa do poeta, foram transladadas ao Museu da Inconfidência no ano de 1955, durante o 1º Festival de Ouro Preto, em memória dos inconfidentes, contando com discursos de

---

<sup>71</sup> Figura nº 4 presente no apêndice.

Menotti Del Picchia e Juscelino Kubistchek. Todo o arranjo dessa exposição foi organizado por Rodrigo M. F. de Andrade e Sylvio de Vasconcelos, com a supervisão do arquiteto José de Souza Reis.

Nesse contexto de seleção e preparo de um “acervos dos inconfidentes”, temos uma situação de destaque: em 1957 há um parecer negativo de Carlos Drummond a inserção, no acervo do Museu da Inconfidência, de partes da coluna dos inconfidentes, que havia sido demolida dando lugar ao monumento de Tiradentes, ainda hoje na praça central de Ouro Preto. Segundo Drummond, por mais que estivesse ligado, como homenagem, ao evento, a coluna não tinha em si nenhum caráter histórico, apenas sentimental. A recusa de Drummond mostra um ponto nevrálgico nas escolhas feitas pelo patrimônio: não bastava a ligação de tal peça ao fato, era necessário garantir a sua historicidade e, acima disso, a sua conexão com as demais peças já inseridas no acervo museológico.

Além da forte conexão com o movimento da inconfidência, o museu também esteve muito conectado, através de seu acervo, com as obras de Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho (1738 -1814). Em vários momentos os jornais<sup>72</sup> locais exaltaram essa relação, lembrando que o próprio SPHAN fez da obra de Aleijadinho um símbolo de “arte nacional”. Em 1945 a Tribuna de Ouro Preto (MG) discorre sobre esse patrimônio, exaltando não só as obras já existentes publicadas pelo SPHAN, mas uma obra recente produzida por José Mariano Filho, tendo como tema uma análise profunda sobre as obras do artista e a legitimidade da origem de cada uma delas.

Na década de 1950, o jornal A Noite (RJ) destaca a atuação do SPHAN na recuperação da “maravilhosa obra de Aleijadinho”. O trabalho relacionado ao artista era um dos mais bem vistos no órgão, recebendo nessa década uma dotação extra do governo para que continuasse com a recuperação das peças, muitas em pedra-sabão e outras em madeira de laranjeira (considerado algo único entre os escultores da época). Além do trabalho árduo na recuperação desse acervo, descritas como parte de uma “fisionomia

---

<sup>72</sup> Em 1956 ocorreu uma famosa excursão pelo Touring Club do Brasil as cidades históricas mineiras, incluindo visitas ao Museu do Ouro e ao Museu da Inconfidência. Destacou-se os aspectos históricos (e poéticos) dessas cidades, como a história romântica e trágica de Marília de Dirceu, além da possibilidade de se conhecer obras do famoso artista Aleijadinho, colocando-o, mais uma vez, como o acervo de maior destaque no museu mineiro.

histórica do país”, havia também a exaltação da necessidade de se constituírem museus onde essas obras fossem protegidas do descaso e abandono<sup>73</sup>. Nesse sentido, os empreendimentos museológicos do SPHAN se destacariam como “lugares de memória”<sup>74</sup> e de guarda desse acervo já existente, mas ainda desprotegido. Era necessário então transportá-los para lugares onde pudessem “exercer sua função contemplativa e evocativa”<sup>75</sup> buscando uma recomposição do passado.

A importância de Aleijadinho para o Museu da Inconfidência pode ser medida pelo espaço dado a sua obra pela instituição. Foi cedida uma sala inteira apenas para a consagração de sua memória. Como destaque, se encontram a estátua do profeta Daniel, feita em pedra-sabão, um São Jorge a cavalo<sup>76</sup>, figuras de presépio esculpidas por Aleijadinho e pintadas em 1794 por Feliciano Manuel da Costa, filho do inconfidente Cláudio Manuel da Costa, além da planta da fachada da Igreja de São Francisco de Assis e da fachada da Igreja do Carmo, ambas em São João del Rei<sup>77</sup>. Em 1955 o SPHAN descobre uma obra de Aleijadinho, uma Nossa Senhora do Carmo, talhada em cedro no ano de 1776, que estava na cidade mineira de Lafaiete.

---

<sup>73</sup> Jornal A Noite, 1950.

<sup>74</sup> Entendendo lugares de memória através do conceito de Pierre Nora (1993) o que para o autor seriam espaços de guarda, armazenamento, conservação e disseminação de uma história (e não de uma memória), já que a mesma não estaria mais viva no âmbito social. Para compreender melhor as análises feitas pelo autor, partiremos de uma de suas falas: “Há lugares de memória porque não há mais meios de memória”. Com essa análise, Nora (1993) deixa evidente que considera a sociedade contemporânea uma sociedade sem vínculos com a “memória verdadeira”, ou seja, uma sociedade com ânsia de armazenar tudo, mas sem intenção de viver tudo. Partindo desse pressuposto, Nora (1993) defende que a memória seria algo vivo, algo presente na sociedade, no dia a dia, na vivência cotidiana. Por estar viva, não precisa ser armazenada, guardada, conservada, pois está constantemente sendo vivida e revivida no seio social. Para ele, a contemporaneidade teria perdido parte dessa capacidade da memória viva, justamente por não mais se viver, ou se ter um certo distanciamento temporal de alguns eventos ou fatos. Mas, por outro lado, somos justamente a sociedade da conservação e do armazenamento. Sobre isso, Nora (1993) defende que “nunca se guardou tanto”, justamente por essa percepção social de que a memória estaria se perdendo.

<sup>75</sup> Jornal A Noite. Rio de Janeiro. 1953.

<sup>76</sup> Sobre a imagem de São Jorge existe uma lenda popular de que a mesma já esteve presa na Casa de Câmara e Cadeia por ter matado, acidentalmente, um escravo durante uma procissão. Segundo a história, o cavalo que carregava o santo teria tropeçado, fazendo o mesmo cair e sua lança atravessar o corpo do referido escravo. Depois de sua penitência na cadeia, a imagem teria sido confinada no porão da Igreja da Matriz do Pilar (MACHADO, 2011, p.76).

<sup>77</sup> Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 1954.



[...] Orgulharam-se, portanto, os mineiros, desde cedo, de seus monumentos de arte. E foi um legítimo representante do povo da capitania que nos deixou, com aquela admirável memória de sua autoria, o primeiro resumo da evolução da arquitetura e da escultura em Minas Gerais, assinalando não só os nomes dos mestres que delinearam e executaram algumas das obras mais importantes realizadas, como também as características de estilo destas últimas e, especialmente, já pondo em destaque a personalidade e a contribuição de Antônio Francisco Lisboa, vinte e quatro anos antes da morte do grande artista patricio (ANDRADE, 1987, p. 73).

Buscando a composição de acervos históricos, o SPHAN empreendeu na formação de museus que se diferenciavam em suas narrativas da proposta executada, por exemplo, no MHN. A historicidade da peça advinha de uma narrativa unificada sobre a formação de uma civilização, sobre as origens de uma arte e uma cultura e sobre o princípio de uma brasilidade republicana. Deixava de lado, ao menos em teoria, a valorização de grandes fatos e eventos, também se esquivando da narrativa Imperial vista no discurso do museu de Gustavo Barroso.

Mas na prática, ainda era possível perceber traços dessa museologia na concepção desses museus. Em documento sem data, o Museu da Inconfidência recebe uma “liteira que pertenceu a Viscondessa de Camargo” - Maria Leonor Magalhães Musqueira. A justificativa para inserção da peça seria o fato da Imperatriz do Brasil, D. Leopoldina, ter viajado na mesma quando de sua visita a Ouro Preto. Em vista desse evento, tornou-se a peça histórica, exaltando ainda as virtudes da “benemérita ouropretana”. Também em 1954 o museu investe na compra de uma liteira que teria pertencido ao Comendador Fernando Machado de Magalhães, sogro do Barão de Camargos (que já tinha uma liteira de sua propriedade entre o acervo do museu), dessa forma, julgou-se conveniente que a liteira do Comendador também fosse inserida ao acervo. Reiterando-se aqui a ideia de um acervo de peças pertencentes a grandes personalidades

Não é difícil ver no processo de formação de acervo a inserção de peças cuja historicidade se baseava no fato de terem pertencido, ou como no caso acima, ao menos terem sido tocadas, por grandes figuras nacionais. Um outro exemplo dessa prática foi a inserção, em 1942, de uma cama que teria pertencido ao Frei de Santa Rita Durão. Além disso, o museu recolhia em seu acervo doações de grandes famílias ouropretanas ou de

outras regiões mineira, favorecendo assim a composição de um acervo com características elitistas.

O que diferenciava, em suma, as exposições do SPHAN do modelo museológico tradicional em voga eram a formação de salas com uma proposta representativa, um desenho específico, onde não cabia a inserção de qualquer peça a qualquer tempo. As salas buscavam se aproximar, com a maior verossimilhança possível, de suas funções originais no século XVIII ou a reconstituição fiel de uma casa civil dos tempos áureos de Minas Gerais. Havia uma crença desses intelectuais de que a historicidade das peças e seu arranjo no espaço expográfico eram suficientes para garantir não só narrativa historiográfica dos eventos ali cultuados, mas a sua assimilação pelo público. Sobre a exposição do Museu da Inconfidência, a *Tribuna da Imprensa* (1959) afirma:

[...] todos os arranjos de ideias possíveis da parte do observador podem ser feitos sobre as coleções expostas, sem assustá-lo ou afugentá-lo (isto por não ter a exposição um aspecto de “lição ensinada por meio de objetos”). Arranjos que serão feitos sem forçar ao visitante, mas que não lhe permite desviar-se dos limites em que tais conexões de dados, fatos e ideias devam ser feitas, graças a maior peça do museu, que é o próprio edifício[...] (*Tribuna da Imprensa*, 1959).

Segundo Lygia Costa o que guiava a formação dessas exposições era “a intenção científica latente e o bom gosto na apresentação, que correspondiam ao espírito de uma geração cultivada, capaz ainda de discernir o que era ou não importante como qualidade artística ou expressão cultural” (Costa, 2002, p. 82).

### **2.1.6 Críticas ao discurso museológico**

Elevada em 1938 como Patrimônio Nacional, Ouro Preto já vinha recebendo, desde o começo do século XX, atenção do Estado e de intelectuais no que se referia a ideia de uma ancestralidade da nação (artística e civilizatória). A (re)valorização da inconfidência foi o ponto central dessa narrativa, tendo o Panteão da Pátria ocupado lugar de destaque na história nacional.

Ainda que o discurso estatal fosse majoritariamente fomentado pelas mídias da época, vez ou outra apareciam vozes destoantes. Em 1959, o jornal *Correio da Manhã* publicou uma matéria em que descrevia Ouro Preto como “uma cidade morta a séculos

[...] triste e taciturna”. Descrevia os monumentos tombados pelo SPHAN como “espectros de uma vida remota” cuja “pobreza artística seria indisfarçável”, sendo assim, o Museu da Inconfidência teria pouca coisa relevante, além de “ossos duvidosos dos inconfidentes”. A crítica ao museu refletia uma crítica ao próprio evento da inconfidência. A dimensão dada no governo Vargas, de um evento revolucionário que deu origem a um sentimento de nacionalidade e civismo não era o projetado, até pouco tempo, pela historiografia nacional. O periódico O jornal (RJ) cita que, até pouco tempo (referindo-se à primeira metade do século XX) os inconfidentes eram tratados pela história como “traidores” e que mesmo nomes como Capistrano de Abreu teria feito “questão de ignorar”.

Em 1957 surge uma grave acusação ao Museu da Inconfidência e ao governo brasileiro: especulou-se que cinzas presentes no museu não pertenciam a Tomás Antônio Gonzaga, poeta e inconfidente que foi exilado em Moçambique. A acusação feita pelo jornalista português Santos Simões no jornal Diário de Lisboa, afirmava que os restos mortais do inconfidente ainda estavam em Lourenço Marques, Moçambique. Os despojos dos inconfidentes foram trasladados ainda na década de 1930, num projeto aprovado pelo governo Vargas e acompanhado pelo historiador Augusto de Lima Júnior, que inclusive participou de todo o processo em Portugal e na África. A investigação foi aberta pela Academia Brasileira de Letras em parceria com a Academia de Ciências de Lisboa para apurar a veracidade do fato. No Brasil, Pedro Calmon e Manoel Bandeira ficaram responsáveis pela investigação do fato, que contou com auxílio do SPHAN. Depois de um rigoroso processo de investigação científica, a acusação foi considerada sem procedência.

Além das críticas em jornais, havia manifestações contrárias no âmbito social. Contrário à imposição de um discurso elitista e tradicional ensejado pelo Museu da Inconfidência foi criado em 1959 um Museu dos Estudantes da Escola Técnica de Minas Gerais, em Ouro Preto, que funcionava como um contra museu e uma crítica a imposição da memória. Tais exemplos ressaltam que, ainda que houvesse uma proposta de valorização e, em certo ponto, unificação de uma determinada cultura, havia questionamentos e vozes discordantes ao modelo imposto tanto pelo Estado quanto pelas práticas institucionais do SPHAN.

## 2.2 Museu do Ouro (1946)

Rodrigo é o homem responsável pelo Museu do Ouro, em Sabará, por aquele maravilhoso Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, e não precisaria de outros títulos, bastaria isso, e não tudo mais que ele fez e continua fazendo, para andar no galarim, feito o herói que é (Rachel de Queiroz, Diário de Notícias, 1952).

O Museu do Ouro esteve no rol dos primeiros empreendimentos museológicos do SPHAN. Criado para exaltar e preservar o momento de auge de Minas Gerais com foco na mineração do século XVIII, o museu teve seu desenvolvimento alinhado as práticas já realizadas no Museu da Inconfidência, compartilhando a mesma “cartilha” do SPHAN no que se referia a composição de acervo. Apesar do foco as práticas mineradoras, o Museu do Ouro não deixou a parte a formação de um acervo com obras sacras barrocas, móveis coloniais e demais acervos considerados próprios a “civilização mineira”.

Montado com todo rigor histórico, contando inclusive com magnífica biblioteca especializada, o Museu do Ouro apresenta-se como uma casa típica do século XVIII, com suas prensas primitivas de cunhar moedas, suas salas e quartos idênticos aos de uma velha vivenda mineira do “ciclo do ouro”, para o que foram feitas aquisições, não só de móveis raros e característicos, como de outros objetos da época, material relativo à arte religiosa, prataria, etc. (Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1946).

O Museu do Ouro, idealizado em princípios da década de 1940, fica localizado na antiga Casa de Intendência de Sabará, datada de 1724 e foi doado a União em 1940, sendo institucionalizado através do Decreto-Lei nº7.483 de 23 de abril 1945 e oficialmente inaugurado em 1946. Lygia Costa (2002), museóloga e ex-funcionária do SPHAN, afirma que esse museu tinha características “tipicamente rodriguianas”, destacando assim a centralidade do diretor do SPHAN no pensamento e concepção da narrativa museológica da instituição. No entanto, ficou a cargo de Antônio Joaquim de Almeida compor uma coleção de objetos digna de habitar um museu de prestígio.

Com papel central na formação do Museu do Ouro o colaborador coletor Antônio Joaquim de Almeida, era historiador e escritor e colaborava com as práticas preservacionistas do SPHAN em Belo Horizonte desde o princípio da instituição. O historiador era um forte atuante no cenário cultural mineiro e paulista e mantinha vínculo próximo com Rodrigo M. F. de Andrade. Sua primeira incumbência foi a de coletar peças

de extremo valor artístico e histórico em Minas Gerais no ano de 1939 e que poderiam compor acervos museológicos. Em pouco tempo, forneceu um pequeno acervo de peças setecentistas para o SPHAN, em conformidade com os critérios históricos e estéticos preconizados pelo órgão.

As peças recolhidas por ele, em sua grande maioria, estavam ligadas a religiosidade mineira ou ao estilo de vida de Minas Gerais durante o ciclo do ouro. Antônio Joaquim organiza um acervo que, posteriormente, seria dividido entre o Museu do Ouro e o Museu da Inconfidência. Em carta datada de 1943<sup>78</sup>, o colaborador relata estar empenhado na obtenção de objetos de valor histórico e artístico para os dois museus em organização em Minas Gerais, referindo-se aos museus citados.

A escolha de Antônio Joaquim de Almeida pode ser considerada pessoal, como podemos ver em muitas de suas correspondências ao SPHAN e a Rodrigo M. F. de Andrade. Além de estar inserido nos círculos intelectuais da época, Antônio Joaquim, assim como sua esposa Lúcia Machado<sup>79</sup> eram representantes de uma intelectualidade modernista em Minas Gerais e contavam com abertura no SPHAN para realização das escolhas do patrimônio. Com tal liberdade, nota-se que a constituição do Museu do Ouro expressa a visão e concepção de Antônio Joaquim de Almeida daquilo que verdadeiramente representaria Minas Gerais em seus tempos áureos. Essas escolhas mostram uma certa individualidade do colaborador, mesmo estando sob a supervisão direta da instituição.

Em troca de correspondência com Rodrigo M. F. de Andrade, datada de 1939<sup>80</sup>, Antônio Joaquim ressalta a necessidade de começar um trabalho de reconhecimento e recolha de peças de alto valor artístico e histórico em Minas Gerais. O objetivo inicial era preservar tais objetos da perda pela venda ou descuido. Autorizado por Rodrigo M. F. de

---

<sup>78</sup> Arquivo da Casa Borba Gato. Pasta: correspondências (1940-1945).

<sup>79</sup> Lúcia Machado de Almeida nasceu em Minas Gerais em 1910. Era jornalista e escritora, tendo se dedicado a obras de cunho infantil juvenil, sendo de sua autoria os clássicos “O escaravelho do diabo” e “O caso da borboleta Atíria”, ambos da famosa coleção *vagalume*. Era casada com Antônio Joaquim de Almeida, diretor do Museu do Ouro, e juntos frequentavam os círculos intelectuais de Belo Horizonte e São Paulo. Também produziu uma coletânea de livros sobre três museus regionais mineiros: Museu da Inconfidência, Museu do Ouro e Museu do Diamante. In: Site Oficial da Academia Mineira de Letras. Disponível em: [acedemiamineiradeletras.org.br](http://acedemiamineiradeletras.org.br); acesso em 10 de outubro de 2022.

<sup>80</sup> Arquivo da Casa Borba Gato, Sabará/MG. Pasta: correspondências (1943- 1948).

Andrade, Antônio Joaquim inicia sua “jornada preservacionista” recolhendo a tutela do SPHAN diversas peças de mobiliário, artigos religiosos, entre outros.

Um ano depois, em 1940, Antônio Joaquim recebeu nova demanda: a de recolher peças para compor o acervo do Museu do Ouro, em Sabará, (MG). Nesse momento, tem-se como norteador o relatório de Lucio Costa sobre a integração de acervo as Ruínas Jesuíticas de São Miguel das Missões. Esse relatório ofereceu bases e condições políticas para formação de museus, estruturando uma possibilidade para que o SPHAN avançasse nessa empreitada seguindo um modelo proposto e executado por um agente com uma intelectualidade reconhecida no meio cultural.

Durante cinco anos (1940-1945) ocorre uma seleção de peças em diversas regiões de Minas Gerais e Antônio Joaquim cita uma “conta de aquisições”, onde essas peças eram inventariadas, sendo registradas, fotografadas e descritas. Até então, as peças escolhidas como representantes de um patrimônio colonial não tinham destino certo, poderiam compor o acervo tanto do Museu do Ouro como do Museu da Inconfidência. Nesse período, foram adquiridas pelo SPHAN, por intermédio de Antônio Joaquim, trinta e quatro peças, entre mobiliário, artigos de mineração, ourivesaria e prataria. As peças selecionadas, em sua maioria, pertenciam a famílias locais, e foram adquiridas através da compra. Esse pequeno conjunto de acervo contava com mesas setecentistas, relicários, peças de porcelana, barras de ouro, entre outros (Relatório de Atividades, 1945).

É nesse período que o Museu do Ouro passa pelo processo de reforma arquitetônica comum aos imóveis protegidos pelo patrimônio. O projeto ficou a cargo dos arquitetos José de Souza Reis e Renato Soeiro, que compunham a rede de agente do SPHAN. Como nos demais imóveis tombados, prezou-se pela manutenção das características originais da arquitetura, investindo-se numa reforma criteriosa, com demolição e reconstrução de paredes e ambientes, tanto pela precariedade do imóvel como numa tentativa de (re)modelação a arquitetura colonial mineira. No mesmo padrão seguido pelo Museu da Inconfidência, a originalidade arquitetônica era ponto central nas reformas empreendidas pelo órgão, sendo o pilar de atribuição de valor histórico ao bem preservado.

### 2.2.1 A formação da Casa Mineira

A partir de 1945, Antônio Joaquim passa da função de colaborador coletor do SPHAN para diretor do Museu do Ouro. Para a instituição, Antônio Joaquim era mais do que um coletor de acervo, coube a ele o papel de historiador, diretor, administrador e museólogo. As escolhas de Antônio Joaquim foram baseadas em seu conhecimento e capacidade de reconhecer algo que seria considerado patrimônio nacional. Em relação as escolhas do patrimônio, Julião afirma:

Tributário dessa vertente, intelectuais modernistas constroem uma concepção de patrimônio a partir do aporte do conhecimento científico, tendo como referência, principalmente, manifestações culturais em concordância com os cânones da arte universal (JULIÃO, 2014, p. 182)

O Museu do Ouro, em seu processo de formação de acervo, recebeu influência direta do pensamento e visão de seu primeiro diretor. As escolhas feitas não eram aleatórias e representam um ponto de vista particular do que era considerado digno ou não de ser elevado à categoria de patrimônio. Sobre a concepção da expografia do museu, Machado (2010) descreve: “O museu foi arranjado de modo a dar a ideia de “coisa viva”, de casa habitada, e, a todo momento, espera-se encontrar o cidadão português, fiscal do quinto, a assentar a peruca” (MACHADO, 2010 p. 75).

Muito da forma de atuação do SPHAN na formação desse museu pode ser vista nas trocas de correspondências entre Antônio Joaquim e Rodrigo M. F. de Andrade, colocando novamente o corpus documental na centralidade das análises a respeito das práticas patrimoniais. Em suas cartas, Antônio Joaquim informava sobre a aquisição ou a escolha de determinada peça, em sua maioria, apenas informando ao órgão das decisões tomadas. Poucas vezes houve um pedido de autorização prévia ao SPHAN e, em nenhuma correspondência analisada houve a recusa de Rodrigo M. F. de Andrade as escolhas do diretor do Museu do Ouro.

Nota-se, nos primeiros anos de formação de acervo, uma tentativa do museu em remontar uma casa mineira, em recriar espaços de uma civilização tida como avançada e representante dos princípios estéticos preconizados pela instituição. Nesse momento inicial, o museu investe em peças de mobiliário, acervo religioso, prataria, porcelanas, quadros e demais peças que pudessem recriar esse cenário. Nas palavras de Lucio Costa

(2012): “Museu do Ouro, imagina-se logo um palácio resplandecente; nada disto, é uma casa brasileira do melhor teor, casa mineira harmoniosa e pacífica”.

Havia uma dificuldade, relatada de forma recorrente nas correspondências, em encontrar peças relacionadas ao ciclo da mineração. Em 1947, encontrando dificuldade para adquirir um ralador (peça que se encaixaria num engenho de pilões, introduzido em Minas no século XIX, projetado pelo Barão de Eschwege), Antônio Joaquim acaba por renunciar a um dos critérios mais caros a instituição: a historicidade da peça. Em prol de tornar logo completo o engenho, o diretor escreve: [...] “a idade da peça não importa muito (tanto pode ser de 100 anos como de 50 anos atrás), uma vez que o modelo corresponda mais ou menos aquele descrito por Eschwege<sup>81</sup>”. Além disso, o Museu do Ouro passava por dificuldades na esfera financeira, o que muitas vezes o impedia de efetuar compras de maior pertinência a descrição da instituição, vista como “um centro de pesquisa e estudo sobre a mineração em Minas Gerais”. Dessa forma, não foge a instituição a inserção de acervos “do patrimônio”, aqueles comprados e armazenados no 3º Distrito, prontos para serem distribuídos.

Para a composição de seu primeiro desenho expográfico, o Museu do Ouro investe na compra de mobiliário – civil e religioso – com forte valorização as peças setecentistas. Entre 1945 e 1948<sup>82</sup> o museu investe quase toda sua verba (25.000 cruzeiros anuais) na compra de sofás, consoles, cômodas, oratórios, cadeiras, armários, mesas e camas, que variavam entre o período colonial e o período Imperial. A maioria desse acervo foi negociada com antiquários locais, destacando-se as compras de Isaac Babsky e M. Libeskind<sup>83</sup>.

Fortalecendo a narrativa de um Brasil tradicional, com valores conservadores, o Museu do Ouro confere uma sala inteira a arte religiosa mineira. A compra de acervo religioso teve mais realce em peças de mobiliário, como oratórios e confessionários, mas a arte sacra barroca também teve relevância na composição narrativa. As primeiras imagens religiosas – um menino Jesus de ouro e quatro santos - foram inseridas através

---

<sup>81</sup> Arquivo da Casa Borba Gato – Sabará/ MG. Pasta: Correspondências (1945-1951).

<sup>82</sup> Relatório de Atividades 1945 e 1948. Arquivo da Casa Borba Gato – Sabará/ MG.

<sup>83</sup> M. Libeskind também é um antiquário local.



da compra de acervos de particulares, empreendida por Antônio Joaquim em 1945. Entre 1948 e 1952, Antônio Joaquim recebe diversas peças sacras, entre relicários e imagens de santos, provindas do acervo presente no 3º Distrito do SPHAN, por intermédio de Sylvio de Vasconcelos.

A constante insuficiência financeira, repetidamente questionada pelo diretor do museu, dificultava negociações de um acervo mais vultoso a instituição. Como forma de driblar esse contratempo, o museu investia numa política de doações de acervo, além da procura por benfeitores que pudessem auxiliar nesse sentido. Em 1949, Antônio Joaquim e Rodrigo M. F. de Andrade procuram negociar a prataria pertencente a Paróquia do Berilo, no que descrevem:

“Embora este museu não conte, no presente exercício, com verbas que o habilitem a comprar peças de maior valor, possivelmente no próximo ano se encontrará melhor aparelhado para esse fim” (Antônio Joaquim, 1949).

A instituição se encontraria numa pobreza franciscana, com uma cotação insuficiente para a compra da prataria da igreja (Carta de Rodrigo M. F. de Andrade solicitando patrocínio de D. Pedro Gastão, bisneto de D. Pedro II).

Ainda que padecendo da pobreza franciscana, eufemismo utilizado por Rodrigo M. F. de Andrade, a compra de prataria seria um dos grandes destaques no acervo do Museu do Ouro. Em 1948, por exemplo, Antônio Joaquim adquire de particulares quatro pares de castiçais no estilo D. Maria I, do princípio de século XIX, além de peças policromadas de santos e alguns tocheiros. Destaca-se ainda que o museu, descrito como “pequeno e modesto” por Antônio Joaquim, exercia um verdadeiro trabalho de “caça ao tesouro” na procura de peças de ourivesaria. A dificuldade advinha não só da verba reduzida da instituição, mas da dificuldade em encontrar peças raras e históricas que ainda estivessem em Minas Gerais. A venda de bens para o exterior era uma constante insegurança para formação desses acervos. Uma das aquisições mais relevante de ourivesaria para o acervo do Museu do Ouro ocorreu ainda em 1942, por Antônio Joaquim em nome do SPHAN: cinco barras de ouro, 22 quilates, datadas de 1816. Ainda na formação de coleções de ourivesaria, o Museu do Ouro inicia uma coleção singular: a de anéis de ouro.

Frente a dificuldade em encontrar acervos relacionados a mineração e peças de ourivesaria, Antônio Joaquim passa a investir numa aproximação do museu com centros acadêmicos, o que ele descreveria como “uma maneira de nos empregar em trabalhos que não nos custe maiores despesas” (Relatório de atividades, 1947). Enveredando nessa área, o Museu do Ouro realiza, em 1948, a I Conferência sobre o Ciclo do Ouro no Brasil, em parceria com a Faculdade de Filosofia de Minas Gerais. Outra alternativa ensejada pela instituição foi a composição de uma rede de “doações populares”. Essas doações eram um conjunto de acervo heterogêneo, doado por membros da comunidade local, que variavam de ferraduras, candeia de azeite, relógios, até peças de cunho religioso, como imagens populares e ex-votos. Para Machado (2010):

Uma distinção presente no acervo e exposição do Museu do Ouro foi a sala destinada a arte popular, que reunia peças folclóricas do século XVIII e XIX, entre elas: estandartes de procissão, tambores, ex-votos e instrumentos utilizados pelos negros em festas de reisado (MACHADO, 2010, p.80)

A constituição desse acervo de cunho popular não estava nos moldes do fazer museológico do SPHAN, ao menos não nesse princípio de constituição de museus. No entanto, a medida se mostrou rapidamente eficiente a “carência de acervo” enfrentada pelo Museu do Ouro, ganhando o acervo um espaço próprio, denominado de “Sala de Arte Popular”. Reservar um espaço de acervo popular dentro do museu pode ser, ao menos numa visão ampla, vinculado a ideia de museu defendida por Mário de Andrade em seu Anteprojeto de 1936, já que para ele “museus municipais [regionais] seriam ecléticos, com acervos heterogêneos e que o critério para seleção das peças deveria ser ditado através do valor atribuído pela comunidade local” (FONSECA, 2005, p. 101).

Em parte, as exposições desses museus eram feitas de forma verticalizada, imposta de cima para baixo. As decisões de acervo cabiam ao patrimônio, intermediadas por seus colaboradores, em suma, intelectuais modernistas, colocando a parte da formação desses acervos o acesso a populares. De forma mais concreta, Chagas (2006, p.89) interpreta a criação do Museu do Ouro como “uma tentativa de materialização museográfica do projeto museológico marioandradiano”. Se houve intencionalidade do museu na aproximação dos conceitos de Mário de Andrade, não fica claro nos documentos relacionados a formação desse acervo, no entanto, a doação de peças

populares ganha um protagonismo nas práticas da instituição, como descrito por Antônio Joaquim:

Gestos de colaboração como o vosso são indispensáveis aos estabelecimentos como este, cuja finalidade educativa só poderá ser atingida plenamente quando puder contar com o apoio e a compreensão inteligente do público, compreensão esta que acabais de demonstrar (Correspondências, 1946).

Dessa forma, a união dos fatores – dificuldade de encontrar acervo adequado e carência financeira, possibilitaram ao Museu do Ouro a inserção num novo nicho expográfico, explorando uma vertente até então pouco trabalhada pela instituição: a arte popular. Este é um dos fatores que singulariza as atividades dessa instituição. Ainda que dentro de um escopo museológico maior, com regras tácitas, esses museus encontravam espaços e abordagens particulares a cada instituição.

### **2.2.2 A centralidade nas decisões**

O papel de Antônio Joaquim como colaborador do SPHAN merece destaque por sua atuação na escolha de acervos históricos que fomentaram a construção não só do Museu do Ouro, mas do Museu da Inconfidência, Museu Regional de Caeté e do Museu do Diamante. Nas documentações de aquisição de acervo, nota-se a independência do colaborador no processo de escolha, negociação e compra de acervo. Em algumas passagens, percebe-se que a compra antecedia até mesmo a comunicação oficial ao SPHAN, processo que burocratizava e prolongava a prática de aquisição. Diferente do Museu da Inconfidência, em que a formação de acervo se centralizou na figura de Sylvio de Vasconcelos, chefe do 3º Distrito, e conseqüentemente no parecer do SPHAN, no Museu do Ouro houve uma coleta mais autônoma. Exemplo dessa prática, podemos citar duas passagens, em correspondências de 1947, onde a atuação de Antônio Joaquim precede o parecer do SPHAN: na primeira, Antônio Joaquim solicita 900 cruzeiros para o pagamento de um anel de ouro, que já estava nas dependências do museu; na segunda, solicita 1.500 cruzeiros para quitar a compra de uma mesa e uma cadeira de jacarandá, obtida num leilão em Belo Horizonte. Em ambas as passagens, os valores foram atendidos pela diretoria do SPHAN.

Em outra correspondência, em 1948, podemos observar:

As peças do esplendido conjunto D. Maria I, assim como o relicário de ouro, foram adquiridas pelo nosso amigo Hélio Hermeto, **por minha indicação, para assegurar a sua compra para o museu. As outras peças, paguei de meu bolso, sendo algumas (como as do Sr. Libeskind), ainda a pagar**” (Correspondências, 1948, grifo nosso).

Segundo Costa (2002), ambos os museus [Museu do Ouro e Museu da Inconfidência] são “realizações notáveis, em que a concatenação um tanto livre do Museu da Inconfidência se contrapõe a articulação vigorosa e densa do Museu do Ouro”. Por “articulação vigorosa e densa” pode-se interpretar como a atuação de Antônio Joaquim em diversas funções do Museu do Ouro, compreendendo não só a formação museológica, mas todas as áreas necessárias ao desenvolvimento da instituição.

Há poucos registros de Antônio Joaquim nas documentações do SPHAN. A presença do diretor, tão fundamental na constituição dos museus regionais em Minas Gerais, não se refletiu nas publicações da instituição, nem mesmo em reportagens jornalísticas ou de revistas na época. Destaca-se que no ano de inauguração, seja do Museu da Inconfidência (1944) ou do Museu do Ouro (1946) não houve na Revista do Patrimônio qualquer artigo que abordasse o tema, nem a menção, ainda que discreta, sobre a atuação do colaborador Antônio Joaquim de Almeida. Pouco se sabe sobre suas atuações prévias ou mesmo o período em que esteve à frente da direção da instituição e em colaboração com o SPHAN. Pouco de sua trajetória é destacada em pesquisas sobre o Museu do Ouro, baseando-se fortemente em suas correspondências com o então diretor do SPHAN- Rodrigo Melo Franco de Andrade.

O conteúdo dessas correspondências é um material rico de informações, não só sobre as atividades institucionais, mas sobre a relação de Rodrigo Melo Franco de Andrade com alguns de seus colaboradores. Em trecho destacado por Letícia Bauer (2015) numa correspondência entre Antônio Joaquim e o diretor do SPHAN, podemos ver mais uma amostra de como o clima de “camaradagem e amizade” prevalecia nas práticas institucionais.

Depois que ingressei no “Sphan” passei a compreender que o segredo do milagroso funcionamento de nossa repartição (embora o nosso diretor manifeste opinião contrária a esta consideração) era o de ser o Sphan uma organização que possuía uma estrutura puramente (ou principalmente) afetiva, independentemente de todas as teorias ou interpretações com que os técnicos ou críticos procuram analisá-la (Antônio Joaquim *apud* BAUER, 2015, p. 78).

Ainda versando sobre a atuação do diretor do Museu do Ouro, observa-se, nas minúcias das documentações, que Antônio Joaquim era tido como um *expert* nas relações patrimoniais. Dessa forma, eram recorrentes as correspondências visando uma opinião, um parecer, uma decisão de compra ou doação e atestados de veracidade ou historicidade da peça. No Museu da Inconfidência, Antônio Joaquim foi responsável pela legitimação do relógio de Tiradentes, além de colaborar com a formação do acervo em diversas oportunidades. Numa correspondência de 1948, podemos vislumbrar o tipo de relação que o colaborador desenvolveu com as instituições museológicas: o Cônego Raimundo Trindade pede que Antônio Joaquim utilize uma verba de 13.000 cruzeiros na aquisição de peças para o Museu da Inconfidência, sendo o pedido uma sugestão de Rodrigo M. F. de Andrade; o que mostra o destaque pessoal de Antônio Joaquim na seleção de peças ao patrimônio e a confiança que desfrutava no rol de colaboradores da instituição.

Nesse escopo de atuação, Antônio Joaquim também se envolveria na formação de acervo do Museu do Diamante, instituição que só seria inaugurada em 1954. Ainda em 1948, numa atuação bem próxima a ocorrida no Museu da Inconfidência e no Museu do Ouro, a 3ª Diretoria do SPHAN inclui no elenco de suas atuações, a formação de um acervo para figurar na antiga Casa do Padre Rolim. As avaliações eram feitas por fotografia, já que a peça se encontrava em Diamantina, numa prática já descrita anteriormente como comum ao SPHAN. Destaca-se que a aquisição era feita em nome do patrimônio, e não da instituição museológica: [...] “tenho a lhe dizer que, em vista das boas proporções do móvel e das esplêndidas molduras que guarnecem a porta e gavetas, julgo uma ótima aquisição para o patrimônio” (correspondência, 1948).

A análise de peças por fotografias era uma prática comum ao SPHAN, que foi se desenvolvendo e se tornando um verdadeiro corpus documental da instituição. Os aspectos fotográficos foram se tornando cada vez mais técnicos e específicos, e os agentes, responsáveis pelos padrões “sphânicos” de documentação. Ao longo de sua atuação no Museu do Ouro, Antônio Joaquim se preocupou em desenvolver esse caráter técnico-científico da fotografia como documento. Em relatório de atividade de 1947, o diretor ressalta a necessidade de criação de um catálogo da exposição, contendo registro fotográfico individualizado de cada peça. Em 1952, já listado na relação de fotógrafos do SPHAN, Antônio Joaquim investe na compra de uma máquina fotográfica Leica F.35. De

posse desse instrumento de trabalho, o diretor do Museu do Ouro se refere a uma “documentação fotográfica”, fazendo inclusive uma listagem das peças que já teriam sido registradas.

Como visto acima, o Museu do Ouro foi o segundo empreendimento museológico desenvolvido pelo SPHAN em Minas Gerais. Centralizado na figura do diretor, Antônio Joaquim, o museu buscava se inserir no padrão expográfico sphânico, valorizando a civilização mineira e fortalecendo a ideia “casa típica” do século XVIII. A ideia de harmonia, preconizada por Lucio Costa, contrapunha a ideia vigente, especialmente nos museus fora da esfera do SPHAN, de museu como depósito de coleções. A inserção do museu em diferentes esferas de atuação – seja na arte popular ou na sua relação com pesquisas universitárias – vem da necessidade de driblar a ausência de verbas ao mesmo tempo que buscava fortalecer a instituição como um representante do patrimônio nacional.

### **2.3 Museu do Diamante (1954)**

Tinha de localizar-se em Diamantina para servir ao Brasil, o Museu do Diamante. [...] o sentimento de pertencer, insubstituívelmente, ao complexo nacional (Aires da Mata Machado Filho, sobre a criação do Museu do Diamante e da Biblioteca Antônio Torres. *Jornal A Estrela Polar*, 1954).

Criado pela Lei nº2.200 de 12 de abril de 1954 o Museu do Diamante abriga um acervo com peças históricas relacionadas a mineração de diamantes no século XVIII. O museu fica alocado no casarão que serviu de residência ao padre e inconfidente José da Silva e Oliveira Rolim. Em 13 de agosto de 1943 pelo Decreto-Lei nº 5.746 a casa (e o terreno) foram declarados de utilidade pública e desapropriados pelo Ministério da Educação e Saúde. A escritura de compra e venda, do casal Carlos Diniz Pinto e Maria Julia de Souza Pinto com a União, foi firmada em 30 de janeiro de 1944, pelo valor de Cr\$55.000,00<sup>84</sup>.

---

<sup>84</sup> Plano Museológico do Museu do Diamante. Instituto Brasileiro de Museus. 2019.

### 2.3.1 Preparando a Casa

Dez anos antes da inauguração do Museu do Diamante, o SPHAN, contando com a atuação de uma pequena rede de colaboradores, já dava início a reforma da Casa do Padre Rolim. Anterior a sua destinação como o museu da cidade, a Casa já possuía um valor histórico aos moldes dos “escolhidos” pelo SPHAN: tinha pertencido a um inconfidente. Bastando seu passado e sua natureza histórica, a Casa do Padre Rolim entrou na agenda da instituição como um dos imóveis de maior valor na região, sendo destinada uma verba mensal que girava em torno de 7.000 a 13.000 cruzeiros para sua completa restauração. Supervisionada por Rodrigo M. F. de Andrade e Sylvio de Vasconcelos, a obra, iniciada em 1944, contou com mais dois colaboradores: Epaminondas de Macedo, como arquiteto, e João Brandão Costa, que atuou como um verdadeiro “chefe de obras” na Casa.

Em 1945, o projeto de restauração ainda estava em andamento e as correspondências entre João Brandão Costa e Sylvio de Vasconcelos se concentravam em pedidos de material de construção a aprovação de mão de obra. Além de reformas no piso da Casa e troca de madeira em diversas áreas, houve também uma reforma na parte elétrica e hidráulica. As alterações que porventura alterassem a arquitetura da casa eram enviadas para parecer de Renato Soeiro, no SPHAN. Percebe-se que João Brandão Costa esteve envolvido com o projeto de reforma da Casa Rolim desde 1944, tomando a frente nas decisões de compra de material e qual tipo de reforma era necessária. Nesse período, a Casa ainda não tinha destinação certa para abrigar um museu, o que pressupõe que a atuação de Brandão não tenha sido escolhida, a princípio, com base em critérios museológicos. É importante ressaltar que sua formação inicial era em advocacia.

Em setembro de 1946 com a obra ainda em curso ocorre o primeiro despacho de peças destinadas ao Museu do Diamante<sup>85</sup>. Intermediada por Sylvio de Vasconcelos, as

---

<sup>85</sup> Nesse princípio, ainda considerava-se estabelecer o Museu do Diamante onde hoje é a Biblioteca Antônio Torres. As peças aqui citadas foram listadas por Sylvio de Vasconcelos numa troca de correspondências com João Brandão. Além da listagem, não há outras informações a respeito da proveniência das peças, nem da forma de aquisição (se por doação, compra, permuta). Segue a peças adquiridas: Mesa torneada procedente de Santa Bárbara; Mesa holandesa vermelha; Mesa holandesa – amarelo e preto; Mesa holandesa pequena escura; Mesa holandesa comum; Papeleira; Oratório; Quadro representando circuncisão; 1 imagem de São José; 1 imagem de São Gabriel; 2 imagens de São Francisco 1 imagem de

peças são encaminhadas sem maiores descrições de procedência ou forma de aquisição. Ressaltando que o papel de João Brandão foi o de receber as peças, não atuando, diretamente, na escolha das mesmas. Tendo a descrição das primeiras peças que formariam o acervo do Museu do Diamante, podemos tomar de empréstimo a descrição minuciosa e o olhar literário de Lúcia Machado de Almeida, ao visitar o museu em seus anos iniciais:

Logo à entrada, no lado direito, sala com mesas, arcazes e diversos oratórios. [...] Além dela, um crucifixo com gotas de sangue, imitando rubi. [...] Grande imagem de Nossa Senhora um tanto primitiva. Na parede, um quadro representando circuncisão do menino Jesus. A composição e as cores desse trabalho, assim como os traços visivelmente orientais das figuras, traem a mão do mesmo artista desconhecido que executou certas pinturas na Capelinha de Nossa Senhora do Ó, em Sabará. [...] Anjos enfeitam as paredes, e um tela sobreposta, oriunda da Igreja das Mercês, compõe o teto. Mais adiante, quarto com santos de roca e uma coleção de cabeças avulsas a serem encaixadas nas imagens de madeira, conforme os dias e as conveniências. Vê-se um exemplar de banco e arca ao mesmo tempo, bastante raro. [...] Na sala central, cuja peça mais característica é uma mesa torneada com tampo de mármore [...] teria sido aqui a sala de jantar do inconfidente Rolim, onde só Deus sabe quantos segredos políticos foram pronunciados! (Machado, 2017, p. 91-97).

Já em novembro de 1946 Rodrigo M. F. de Andrade escreve a Sylvio de Vasconcelos sobre a visita de Georges Simoni a Diamantina<sup>86</sup>, tendo em vista iniciar a arrumação do museu, mesmo com acervo ainda incipiente. Na carta, Rodrigo M. F. de Andrade solicita que Sylvio de Vasconcelos “facilite a tarefa por todos os meios que lhe forem possíveis” alegando já ter comunicado João Brandão, mas afirmando que “ocorram a você as sugestões e as providências de maior utilidade”. Esse trecho da carta de Rodrigo M. F. de Andrade deixa implícito a sugestão levantada acima, de que João Brandão Costa não era necessariamente uma figura relacionada ao/a museu/ museologia.

De certa forma, a documentação relacionada aos primeiros anos de reforma da Casa do Padre Rolim (1944 – 1955), evidencia a atuação constante de João Brandão Costa no que se referia a reforma no imóvel. Recuperação do muro, troca de assoalho,

---

Santo Antônio; 4 anjos; 1 crucifixo com o crucificado; 1 porta com pintura; 1 anjo grande 1 imagem (faltando a cabeça); 2 grades com seis balaústres; 2 balaústre torneado; 4 quadros; 3 mesas; 1 arca.

<sup>86</sup> Arquivo Noronha Santos. Diamantina, caixa 118 – Museu do Diamante, pasta 4: 310 – 410.



construção de um poço de ventilação, com a supervisão de Renato Soeiro, além de outras medidas, como troca de janelas e pequenas reformas na escada. O volume de correspondências entre João Brandão Costa e Sylvio de Vasconcelos, responsável por aprovar as despesas efetuadas, mostram que Brandão era o responsável, e nesse sentido, um *expert*, no que se relacionava a arquitetura do imóvel. Quanto ao processo de coleta de acervo, nesse primeiro momento, ele não se destacou como colaborador coletor.

Em 12 de maio de 1949, o SPHAN opta por alocar o Museu do Diamante na Casa do Padre Rolim, transferindo a Biblioteca Antônio Torres para a casa na rua Francisco de Sá. Em novembro do mesmo ano é anunciado em nota oficial no rádio, a criação do Museu do Diamante e da Biblioteca Antônio Torres. Nesse período, apesar de ainda não efetivado, o Museu do Diamante já contava com algumas peças, como vimos na descrição de 1946. Uma preocupação era que a casa, sem supervisão de vigias, pudesse ser invadida, acarretando riscos incontáveis ao acervo, ainda em fase de construção. A solução dada por João Brandão seria a contratação de um zelador, mas com uma condição singular: o referido zelador não receberia pelo trabalho, já que isso acarretaria ônus ao SPHAN, mas teria como compensação o fato de poder morar dentro da instituição.

Em 1950 Rodrigo M. F. de Andrade recebe, por intermédio de Sylvio de Vasconcelos, uma remessa de fotografias da disposição das peças no Museu do Diamante, tendo sido essas organizadas por iniciativa de Assis Alves Horta, fotógrafo prolabore da instituição e personagem que desse momento em diante estaria presente em diversas frentes de atuação junto ao Museu do Diamante. Sob o título de "artífice do SPHAN", Assis Horta ficaria responsável pelos "bens estéticos, assim como dos bens históricos"<sup>87</sup> devendo o mesmo se encarregar pela produção de um inventário, assim como de um livro de ocorrências de entrada e saída de peças.

Na mesma correspondência, Sylvio de Vasconcelos deixa claro qual seria o papel de João Brandão Costa no museu, sendo ele "responsável pelos móveis comuns, pelo material de expediente, livros e materiais de construção afetos ao senhor, na qualidade de chefe do serviço local" (Correspondência, 1952). Essa correspondência deixa explícito

---

<sup>87</sup> Correspondência entre Sylvio de Vasconcelos e João Brandão Costa, 18 de setembro de 1952. Presente na caixa Diamantina – caixa 117, pasta 2 (82-116). Superintendência do IPHAN em Belo Horizonte.

que havia uma divisão de tarefas e atribuições dentro do Museu do Diamante, ficando João Brandão realmente encarregado das tarefas do dia a dia, que não se relacionavam diretamente com a formação de acervo e da exposição.

Essa separação entre o museu e o imóvel fica bem evidente nas correspondências de trabalho da instituição. João Brandão Costa era a figura responsável pelo lado “estético” do imóvel e tudo que se relacionasse a sua conservação, não interferindo nas decisões museológicas. Em 1959 o museu passa por novo processo de restauro, novamente coordenado por João Brandão, que ressalta a necessidade de manter a casa com aparência “rústica e aspecto precário”, mantendo assim um visual mais próximo do original possível.

Ainda nesse período inicial Rodrigo M. F. de Andrade solicita a presença do decorador Heitor Coutinho para formular o desenho da exposição do Museu do Diamante, ficando a cargo de Assis Horta fotografar todas as peças e todos os espaços da casa, para possibilitar uma melhor visão do futuro museu. O objetivo do diretor da DPHAN era organizar e inaugurar o museu ainda no ano de 1951, aproveitando uma viagem de Oscar Niemeyer a Diamantina.

Mesmo a Casa do Padre Rolim ganhando centralidade nas práticas preservacionistas em Diamantina, o museu carecia de verbas e pessoal para seu pleno funcionamento (o que também podia ser visto no Museu do Ouro). Tais questões são sempre pontuadas em correspondências, criando um acervo documental apenas de carências da instituição, como exemplo, um *corpus* documental abarcando 13 anos (entre 1944-1957) em que o Museu do Diamante solicitava a reconstrução de seu muro. O pioneirismo das medidas de preservação, especialmente da formação de museus esbarrava, constantemente, na escassez de verbas. Quase uma década depois de sua inauguração, o Museu do Diamante ainda não contava com uma equipe própria.

Apesar da restauração do imóvel ter se iniciado no final dos anos 1940 assim como o processo de aquisição de acervo, percebe-se que a efetiva implementação do museu não era tão bem-vista fora da esfera institucional do SPHAN. Em 1951, a Câmara dos Deputados se reúne para debater alguns projetos de lei, incluindo a criação do Museu do

Diamante e da Biblioteca Antônio Torres e, ao contrário do que se poderia esperar, o projeto encontrou vários empecilhos, sendo definido ao final da seção, pela não criação da biblioteca (Jornal Correio da Manhã, 1951). Em 1952 o impasse sobre a questão da criação da Biblioteca Antônio Torres permaneceu sendo novamente levado a votação na Câmara. Dessa vez, o deputado Jorge Lacerda reiterou a necessidade de se preservar o acervo literário pertencente a Antônio Torres e pediu pelo veto à emenda que impossibilitava a criação da biblioteca (Jornal Correio da Manhã, 1952).

Esse impasse advinha também da necessidade de mostrar que o museu não seria oneroso à União. A principal preocupação do governo com a criação dessas instituições seria o custo com a criação de cargos, por exemplo, de diretoria. Essa situação gerou duras críticas ao governo, como a exposta no jornal A Estrela Polar, em 1951. Em tom severo, o jornal afirmava que Diamantina estava passando por uma “decepção amarga” e que estava cansada de ouvir “lamúrias sobre falta de dinheiro”, já que o projeto do Museu do Diamante, assim como da Biblioteca Antônio Torres haviam sido promessas de campanha, endossadas por Vargas.

Se viam que esses melhoramentos eram obras suntuárias e perfeitamente dispensáveis porque no-las prometeram? Se podiam prever que a situação dos cofres públicos era precária e não permitia gastos supérfluos, por que não meditaram um pouco mais antes de falar? [...] Agora, no momento das realizações que o povo espera com ansiedade, é que vão falar do balanço nas finanças e pedir os conselhos da prudência? Teria sido muito melhor a prudência prévia, para não estarmos agora engasgados com a realidade decepcionante e madrasta (A Estrela Polar, Jornal Diamantinense, 1951).

Fassy (2016) expõe que o próprio Juscelino Kubitschek precisou fazer uma defesa da construção do museu e da biblioteca, tentando enfatizar que o mesmo não tinha cunho regionalista e que se inseriria numa perspectiva de consolidação da identidade nacional (FASSY, 2016, p.88). A defesa de Kubitschek foi endossada pela Comissão de Educação e Cultura da Câmara, que ressaltou o valor cultural de tais empreendimento para a cidade de Diamantina<sup>88</sup>. Além de JK, que afirmava que o museu teria “despesa modesta, pode até dizer-se insignificante” (Correspondência, 1947), houve a defesa de Afonso Arinos de que eram “serviços baratos, com pessoal muito reduzido e manutenção modesta” (correspondência, 1947) e até de Jorge Amado, ao afirmar que “a pequena despesa prevista com a instalação dos estabelecimentos consistirá em provê-los do modesto

---

<sup>88</sup> Jornal A Estrela Polar, 1954.

equipamento reclamado pelos respectivos serviços” além de reiterar a importância do edifício colonial, necessitando o mesmo ter uma destinação “adequada e condigna” (correspondência, 1947).

Somente em 1954 o Museu do Diamante e a Biblioteca Antônio Torres receberam parecer positivo para sua formação. A princípio o Museu ficaria a cargo do SPHAN, enquanto a Biblioteca seria responsabilidade da Biblioteca Nacional. No decreto de criação, fica exposto que o museu teria a função de “conservar, classificar e expor elementos característicos das jazidas, formações e espécimes de diamantes ocorridas no Brasil<sup>89</sup> além, é claro, da preservação de objetos com valor “histórico e artístico”. Já a biblioteca teria como função a “propagação da cultura popular no interior do país”.

Essa divisão de esferas de competência não agradou a Rodrigo M. F. de Andrade, que propôs que ambos os empreendimentos fossem de responsabilidade do SPHAN, como vemos no trecho abaixo:

Apreciação mais demorada do assunto leva-nos a supor que mais conveniente será vincular um e outro órgão à mesma repartição federal, ou seja, a DPHAN, que já mantém em Diamantina uma delegacia regional, incumbida de zelar pelo seu conjunto arquitetônico e urbanístico, ao passo que a Biblioteca Nacional tem a sua esfera de ação circunscrita ao Distrito Federal<sup>90</sup>

O pedido do diretor pode ser visto como mais um malabarismo político na tentativa de centralizar as práticas preservacionistas nacionais além de, possivelmente, concentrar uma maior distribuição de verba para atuação do órgão, ainda vinculado ao Ministério da Educação e Cultura.

### **2.3.2 A formação de acervo**

Em 1952, com a inserção de Assis Alves Horta como “encarregado do Museu do Diamante” o museu começa uma listagem de peças a serem inseridas no acervo. A

---

<sup>89</sup> Lei nº2.200 de 12 de abril de 1954.

<sup>90</sup> Diamantina – caixa 116 – Museu do Diamante – pasta 1: 1 a 18. Superintendência do IPHAN em Belo Horizonte.

variedade das peças é a mesma já vista na formação de outros museus regionais: de objetos religiosos a facas e esporas de prata.

Por mais que a museologia do SPHAN buscasse se distanciar da exposição de grandes feitos e grandes heróis, a formação de seu acervo ainda contava com vestígios dessa prática. No processo inicial de escolha dos bens históricos, não fugiu à instituição a prática de negociar com famílias renomadas ou buscar por peças relacionadas a fatos ou eventos grandiosos. Lúcia Machado (2017) em sua visita ao museu do Diamante descreve algumas dessas peças, como um “confessionário onde o primeiro bispo de Diamantina, Dom João Antônio dos Santos, ouvia e perdoava os pecados cometidos pelos moradores do Tijuco” ou “uma bengala de cana da Índia que pertenceu ao jornalista Antônio Torres”, assim como um “relógio que também pertenceu à família Torres” e por fim, no pátio, “o poste esculpido retirado das vizinhanças da casa de Chica da Silva”. Sobre o próprio imóvel, Lúcia Machado destaca “Certamente por esta casa – foco de irradiação de ideias revolucionárias- andaram o médico naturalista brasileiro José Vieira Couto, seu irmão José Joaquim e – pasmem todos- o próprio intendente português Luís Beltrão” (MACHADO, 2017, p. 94 e 95).

O que todos esses objetos – confessionário, bengala, relógio e poste – tão diferentes em suas tipologias tinham em comum era o fato de pertencerem, ou estarem relacionados, a figuras históricas de destaque na região. O valor do pertencimento justificou sua entrada no acervo, mesmo que se distanciasse, a priori, das funções primeiras do museu de “coleccionar bens históricos ligados a mineração em Minas Gerais”. A própria Lúcia Machado, ao final de sua visita espera que “com o tempo e com a colaboração do povo, o Museu do Diamante venha exhibir objetos mais diretamente ligados à sua finalidade” (MACHADO, 2017, p. 97).

Torna-se relevante pontuar que no momento de formação desses acervos, os agentes envolvidos no processo esbarravam em dificuldades para encontrar peças diretamente “ligadas à sua finalidade”, ou seja, ourivesaria e diamantes. Como visto nos relatórios de atividades do Museu do Ouro (1945-1950), Antônio Joaquim teria empreendido uma verdadeira “caça ao ouro” em diversas cidades mineiras, tendo pouco retorno em sua empreitada. Uma das razões alegadas seria a escassez de tais bens e os altos preços cobrados quando se encontrava algo relevante, o que era incompatível com

a realidade orçamentaria do SPHAN. Não seria diferente na formação de acervo do Museu do Diamante. Dessa forma, não é estranho que em 1959 o museu ainda contasse “com elementos insuficientes para representar os aspectos principais da mineração do diamante, afora os remanescentes de uma jazida, no próprio terreno do museu, acham-se expostos umas poucas formações diamantíferas, além de peças de finalidade industrial, tais como mesa com tampo de mármore com crivos para classificação e balanças de precisão” (Correspondência, 1959).

No que se refere as doações, o museu tendia a receber mais peças relacionadas à igreja católica ou ao cotidiano da sociedade. Peças de mobiliário civil como bandejas, jarras de porcelana, campainha de mesa, facas, esporas, cinzeiros e moedas provinham de diversas famílias locais, assim como crucifixos, imaginárias e oratórios. Dessa forma, podemos fazer uma suposição, ou uma sugestão, de que havia um “acervo idealizado” e o “acervo possível”, que se manifestava com mais facilidade a análise dos colaboradores do museu. Esse acervo possível, vindo em sua maioria de família da elite local, ou relacionadas a ela, não obstante gerou

[...] ambientes nobres, com interiores guarnecidos por utensílios e objetos de conforto, sinalizando a existência, no mundo privado, de hábitos requintados, dignos de uma civilização. O fausto era sugerido pelo acervo exposto nos museus. Uma imagem que a historiografia irá contestar, ao evidenciar um cotidiano próximo da precariedade e desprovido de comodidades, compartilhado pela maioria absoluta da população” (JULIÃO, 2008, p. 229).

Em matéria de 5 de junho de 1955, o jornal “A estrela polar”, de Minas Gerais, destaca a visita de Georges Simoni, ocorrida no final de abril, ao Museu do Diamante de forma a projetar a disposição definitiva da expografia do museu. Além da visita de Simoni, o jornal também ressalta a presença do paisagista e arquiteto Roberto Burle Marx, que viria apresentar o projeto de um “parque-jardim” que ficaria nos fundos do Museu do Diamante. O jornal também destaca o quantitativo de visitantes, com um aumento significativo entre janeiro (31 visitantes) e abril (324 visitantes)<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> Já em 1956 o Museu do Diamante teve 2.695 visitantes, segundo o jornal Correio da Manhã. O aumento no número de visitantes foi considerável, atingindo a meta de outras instituições subordinadas ao PHAN, como o Museu do Ouro – 8.937 visitantes, e o Museu das Missões – 1.985 visitantes. Destacando-se de forma particular entre os museus do PHAN estava o Museu da Inconfidência que, em 1956, teve 27.208 visitantes. Em 1957, Rodrigo M. F. de Andrade fala ao Correio da Manhã sobre os mais de 6.000 visitantes

Em 1959 Rodrigo M. F. de Andrade envia correspondência a Sylvio de Vasconcelos afirmando que “o acervo do Museu do Diamante continua relativamente pobre”, sugerindo então a destinação de algumas peças que estavam sob responsabilidade do chefe do 3º distrito para o museu, sendo elas: uma Nossa Senhora do Rosário, um São Miguel e imagens de São Cosme e Damião. Nessa correspondência<sup>92</sup> entre o diretor do SPHAN e o Chefe do 3º Distrito podemos ver uma característica comum a atuação daquela instituição: a recolha de peças sem destinação específica. Como Rodrigo M. F. de Andrade já havia explicitado em discursos anteriores, havia um problema comum no país: a evasão de bens históricos. Dessa forma, umas das vertentes de atuação do SPHAN seria justamente a recolha de peças, dentro dos critérios visuais e históricos da instituição, sem necessariamente vinculá-las, a princípio, a alguma instituição museológica. Partia-se do pressuposto que ter a peça já garantiria, por si, sua salvaguarda.

Nesse ponto, pode parecer que a atuação do SPHAN foi de certa forma, descoordenada, ou muito iniciante, ao ponto de fazer uma recolha desenfreada de bens pelo país. No entanto, nas correspondências e registros de trabalho, percebemos que não foi bem assim. A metodologia de pesquisa e atuação do SPHAN não contava necessariamente com guias escritos ou documentos norteadores, sendo desenvolvida e consolidada no dia a dia do serviço. Em muito, a prática do SPHAN se assemelhou às práticas já desenvolvidas na Europa, especialmente em Portugal e na França, fazendo Rodrigo M. F. de Andrade desenvolver uma pequena biblioteca sobre o assunto (Correspondência, 1944). Dessa forma, investigação, mapeamento, fotografias, registros e tombamento tornaram-se o *modus operandi* da instituição. Mesmo sem guias práticos nacionais, o processo de escolha dos bens contava com um referencial teórico europeu, além dos pareceres de especialistas locais, que sustentavam a legitimidade de determinada escolha. O SPHAN buscava agir num padrão científico e histórico na formação desse conjunto patrimonial. A reunião desses bens móveis não era um simples acúmulo ao estilo dos gabinetes de curiosidade, visto que os acervos eram analisados e aprovados por

---

que os museus do PHAN receberam até abril daquele ano, muito impulsionado pela Semana dos Museus patrocinada pela UNESCO. Desses 6.000 visitantes, 5.033 eram do Museu da Inconfidência. Os demais estavam divididos entre o Museu do Ouro, Museu da Diamante e Museu das Missões.

<sup>92</sup> Série 1- Monumentos em Ouro Preto – Museu da Inconfidência – pasta: acervo do museu. Arquivo Noronha Santos.

pareceres, pesquisas e demais fontes que consolidassem não só seu caráter histórico, mas sua integração com os demais bens já preservados.

Dessa forma, o acervo coletado, muitas vezes transitava entre um museu e outro, entre trocas ou despachos de acervo. Há registros de intercâmbio (troca de peças) como mobiliário entre o Museu do Ouro e o Museu da Inconfidência. Na tabela 3, presente no apêndice, segue uma lista de acervo, datada de 1951, cuja procedência é inconclusiva, sendo muitas peças “despachadas” de Ouro Preto ou Sabará, o que se presume, estarem antes no acervo do Museu da Inconfidência ou no Museu do Ouro. Esses “despachos” se justificam também pelo fato de a coleta de peças ter se iniciado antes da existência de um espaço físico para o museu, o que acarretaria a necessidade desses acervos serem tutelados por outras instituições antes de comporem o acervo do Museu do Diamante.

Em conjunto com as peças advindas da 3ª Diretoria do SPHAN, foram incorporadas ao Museu do Diamante algumas peças pertencentes a seus agentes. João Brandão Costa teria doado um piano com entalhes em marfim do século XIX, que teria pertencido a João Batista de Macedo, famoso maestro local. Já o Monsenhor José Pedro, diretor do museu, teria vendido ao SPHAN para acréscimo ao acervo um medalhão de prata e pedras semipreciosas, além de um relicário de ouro do século XVIII (Correspondência 1957, inventário).

### **2.3.3 A coleção Coimbra**

Sabe-se que parte da formação do acervo do Museu do Diamante teve origem num antiquário local denominado Cabana do Pai Tomás. Um ponto relevante, levantado por Figueiredo (2012) é a ideia de “coleção” atribuída a essas peças. Provindas de um antiquário, as mesmas não tinham ligações prévias entre si antes de figurarem no museu, sendo assim, o status só foi adquirido pós-musealização. Esse ponto é interessante pois vários museus mineiros (regionais) também contaram com esse processo de formação de acervo (compra ou doação de peças consideradas artísticas ou históricas) que, depois de institucionalizadas passaram a compor uma “coleção”.

Pesquisando pelo acervo online do Museu do Diamante, através da ferramenta Tainacan, consta registrado no acervo 222 peças com a procedência “Antônio Silva



Coimbra” proprietário do antiquário “Cabana do Pai Tomás”. O que chama atenção é a diversidade dessas peças, que conta com fragmentos de animas, como peles e chifres, balanças, cachimbos e pinturas religiosas. Destaca-se que parte das peças da “Coleção Coimbra”, como foram classificadas, não se relacionam com o que se consideraria o acervo “comum” para essa tipologia de museu, quais sejam: peças religiosas, mobiliário colonial, arte barroca e instrumentos ligados a mineração.

Uma das justificativas para esse acervo tão diverso, fora dos padrões da instituição, seria a forma de negociação de Rodrigo M. F. de Andrade com Antônio Coimbra. O que está registrado em correspondências entre o diretor do SPHAN e o antiquário é que o mesmo queria vender as peças com rapidez, devido a problemas de saúde e o SPHAN não teria tempo, ou recursos, para mandar um especialista até a região para fazer uma perícia prévia no acervo. Sendo assim, visando não perder potenciais peças históricas, o SPHAN concorda em comprar todo o antiquário pelo valor de Cr\$ 50.000,00, sem seleção.

Apesar da compra “de porteira fechada”, Rodrigo M. F. de Andrade tinha conhecimento da existência de peças históricas no acervo do antiquário, mas não possuía ferramentas, ou mão de obra especializada, para realizar um inventário completo. Dessa forma, a compra foi baseada no envio de algumas fotografias, reiterando uma prática já muito utilizada pelo SPHAN, algumas listas descritivas oferecidas pelo proprietário do antiquário e pela breve visita de alguns agentes locais ao antiquário. Ainda assim, Rodrigo M. F. de Andrade escreve em 1947 que:

A relação de objetos pertencentes ao museu de sua propriedade foi examinada com a devida atenção pelos peritos da confiança desta diretoria. Entretanto, por não ter cada peça sido fotografada separadamente e também pela circunstância da respectiva relação não ser suficientemente elucidativa, tornou-se impossível avaliar a coleção com segurança aproximada (Correspondência, 1947).

Segundo Fassy (2016) houve uma recomendação de Rodrigo M. F. de Andrade para que João Brandão Costa “eliminasse” as peças de menor importância e sem valor histórico e artístico”, mas na prática isso não ocorreu. Talvez devido à ausência de um especialista na área, as peças foram todas catalogadas como “Coleção Coimbra”.

A negociação singular para a compra do acervo da Coleção Coimbra justifica a inserção de acervos considerados “fora da linha” dos padrões artístico e histórico do

SPHAN. Por mais que não houvesse, em regra geral, critérios fixos para a aquisição de peças, havia sim critérios rígidos na escolha desses acervos, baseado no consenso institucional, chefiado por Rodrigo M. F. de Andrade, que contava com representantes técnicos de diversas áreas, capazes de corroborar ou fundamentar as escolhas do órgão. Em 1952, quando o Museu do Diamante realiza seu primeiro inventário, composto por peças que estavam no circuito expográfico do museu, percebe-se que houve uma seleção nas peças da Coleção Coimbra, permanecendo apenas aquelas consideradas homogêneas a narrativa do museu.

Dentre a diversidade de peças houve um agrupamento dentro dos requisitos já muito abordados pelo SPHAN: armamentos, como mosquetão, pistolas, revolver com cabo de osso, floretes, espadas do segundo Império e da República, acervo doméstico como açucareiro, bules, xícaras e colheres de prata, pratos de louça holandesa, candeias de ferro, castiçais de prata para piano, obras de arte sacra como crucifixos de madeira, quadros de cristo crucificado, oratórios de madeira, além de peças ligadas a monarquia, como 150 moedas de cobre nacionais do Brasil Colônia e do Brasil Império. Também coube um espaço reservado aos objetos relacionados à escravidão, como instrumento de tortura de beijo, chicotes, correntes com argola para comboio de escravos, ferro para marcar a fogo e troncos de ferro para prender escravos (Inventário, 1952). Esse primeiro inventário de peças foi realizado por Assis Horta, fotografado pelo mesmo e enviada a Sylvio de Vasconcelos e Rodrigo M. F. de Andrade.

Além do acervo proveniente do antiquário Cabana do Pai Tomás, outras coleções também podem ser descritas como “formativas” do Museu do Diamante, sendo elas: Coleção museu particular de Vicente Torres; Coleção religiosa da Mitra e Coleção particular de Fabrino Baião. A aquisição da Coleção Vicente Torres também foi um exemplo interessante nas práticas de negociação de acervo do SPHAN. A família de Vicente Torres desejava doar as peças de sua coleção particular para o museu com a condição de que as mesmas fossem expostas numa sala que levaria o nome do benfeitor. No entanto, Rodrigo M. F. de Andrade responde a demanda com uma negativa sutil: afirma que não há problemas em nomear uma área do museu em homenagem a Vicente Torres, desde que as peças que lá figurassem possuíssem os requisitos necessários para estar permanentemente no museu. Outra condição seria a liberdade da instituição em separar esse acervo em diferentes salas, ou até mesmo não expor certas peças. Ou seja,

Rodrigo M. F. de Andrade impõe um limite a coleção, deixando claro que a narrativa da exposição partiria do museu e não da família doadora<sup>93</sup>.

Esse tipo de tratativa do SPHAN com suas coleções, em especial com as doações de grandes nomes, se diferencia das práticas museológicas que vinham sendo levadas a frente no país, por exemplo, pelo Museu Histórico Nacional, chefiado por Gustavo Barroso. Enquanto no Museu do Diamante o SPHAN se empenhava na manutenção de uma narrativa homogênea, sem imputar valor a figuras particulares, a museologia de Barroso se fazia justamente ao contrário. Regina Abreu (1996) na obra *A Fabricação do Imortal*, exemplifica justamente o processo em que a coleção Miguel Calmon foi incorporada pelo MHN.

A chegada da Coleção Miguel Calmon ao Museu Histórico Nacional compõe um dos capítulos das histórias e lendas que se costuma contar no museu. Foram dias de mudanças e arrumações. O diretor havia concedido uma sala especial só para abrigar os objetos. [...] **A viúva, assessorada pelo mordomo Jean, comandava um grupo de operários. As obras eram todas por sua conta** [...] quando a sala ficou pronta vieram os caminhões e descarregavam aquela enormidade de coisas [...] (ABREU, 1996, p. 28).

O que difere os dois processos de doação é que no MHN a família doadora, representada pela viúva de Miguel Calmon, teve total liberdade na maneira como a mesma seria exposta no museu. A Coleção Miguel Calmon ganhou outra simbologia, tornando-se uma representação material do próprio doador, numa sala exclusiva para o mesmo, com objetos dispostos da maneira como a viúva benfeitora desejou. No Museu do Diamante, Rodrigo M. F. de Andrade excluí essa possibilidade. A sala só existiria se os objetos presentes nela fizessem sentido, se os mesmos se encaixassem na narrativa do museu. A coleção estaria ali para fomentar o museu, e não o museu para abrigá-la como uma ode a seu doador.

Pode parecer sutil essa mudança na forma de conceber e expor objetos, mas a prática do SPHAN deu início ao que Julião (2008) descreveu como uma virada museológica no país. Aos poucos, a narrativa desses museus regionais se diferenciou das grandes exposições dos museus nacionais, com discursos e peças centrados em determinado evento histórico para peças que se encaixavam numa visualidade e

---

<sup>93</sup> Correspondência de Rodrigo Mello Franco de Andrade ao Monsenhor José Pedro. 15/09/1955. Carta n°31/55. Maço de Correspondências expedidas. Arquivo Documental do Museu do Diamante/IBRAM. In: Fassy, 2016, pg.95.

historicidade em comum. Era a recriação, dentro desses espaços museológicos, de uma civilização. Para Lygia Martins Costa, a forma de atuação do SPHAN ocorreu de maneira tão inédita que, de certo modo, determinou a partir de então, parâmetros de conceituação e de apresentação de coleções públicas (COSTA, 2002, p.74).

### **2.3.4 A formação de um acervo religioso**

Uma característica comum a concepção dos acervos dos museus mineiros foi a formação de um acervo religioso. Com a valorização do barroco como arte nacional-regional ancestral o SPHAN empreendeu não só na proteção de igrejas, mas na preservação de bens móveis religiosos, especialmente com intuito de evitar a venda ao exterior. Dessa forma, inicia-se uma prática de negociação de peças com igrejas locais, tornando o acervo religioso comum aos museus regionais.

Em 1952, no primeiro inventário da instituição, é possível notar a prevalência dessa tipologia frente as demais peças adquiridas até aquele período. Dentre as principais negociações se encontra a realizada com um padre local, que teria vendido a instituição treze peças, entre campainhas, castiçais, uma espada de prata, um quadro de São Tomás de Aquino, missais e crucifixos<sup>94</sup>. Outro destaque vai para as imagens sacras, tendo como negociantes as Igreja Matriz de Caeté, a Igreja de Paracatu, Igreja Carbonita, Catedral de Diamantina, Igreja do Amparo, Igreja do Carmo, Igreja da Luz, todas em Diamantina, Igreja das Mercês, Igreja do Rosário e Igreja de São Francisco. O acervo proveniente dessas igrejas girava em torno de diversas imagens de santos, quadros representando alguma passagem bíblicas, tocheiros e oratórios.

O acervo do Museu do Diamante consta como tombado em conjunto. No entanto, não foi possível localizar um registro das peças tombadas, o que pressupõe uma ausência de inventário do acervo de forma individualizada. Há, na formação desses acervos museológicos, uma certa ideia de homogeneidade, o que se reflete num processo de coleta, registro e mapeamento de peças semelhantes, numa suposta unidade cultural ou

---

<sup>94</sup> Diamantina – caixa 117 – Museu do Diamante – pasta 2: 82 a 176. Superintendência do IPHAN em Belo Horizonte.

identitária. O barroco, peças coloniais, arte sacra e objetos de mineração formariam o carro-chefe da narrativa desses museus.

Além do acervo de matriz religiosa, o Museu do Diamante também formou coleções que valorizavam a ideia de civilização mineira. Aos moldes do Museu do Ouro, o museu investe na compra e na recriação de cenários que se assemelhassem aos tempos áureos da mineração.

No Museu do Diamante, à época de sua criação, pode-se perceber que os objetos são agrupados de forma a compor ambientes próximos ao que se imaginava que fossem os aposentos de uma casa mineira de elite durante os séculos XVIII e XIX, tais como o quarto de dormir e a sala de visitas (FASSY, 2016, p. 107).

Esse mesmo tipo de expografia era executada no Museu do Ouro, por exemplo, com as mesmas tipologias de peças e o mesmo recurso expográfico, tendo no museu ambientes como quarto da donzela, sala das porcelanas ou quarto do intendente. Isso corrobora a ideia de uma comunidade imaginada (ANDERSON, 2008), de unidade e tradição local, reiterando a perspectiva de uma “casa mineira harmoniosa”. Nessa perspectiva [...] busca-se a representação de “um ser coletivo, de uma identidade mantida através dos tempos, como que suspensa ou ao abrigo das vicissitudes da história, sob a forma de um presente perpetuamente reescrito” (POULOT, 2007, p.3).

### **2.3.5 A diretoria do Museu do Diamante**

Em 1954 a diretoria do Museu do Diamante é entregue ao Monsenhor José Pedro Costa, indicado diretamente pelo então governador Juscelino Kubitschek. Dessa forma, o novo diretor deveria receber a Casa e o espólio do Museu diretamente de João Brandão Costa, além de um inventário de peças de Assis Horta, que nas palavras do Monsenhor “havia desaparecido a vários dias”. Mesmo sem uma autorização formal, o Monsenhor José Pedro assume a Casa do Padre Rolim, ao mesmo tempo que já questiona a total falta de verba da instituição e a ausência de qualquer funcionário que pudesse lhe ajudar, exercendo funções de diretor, porteiro, zelador e o que mais aparecesse (Correspondência, 1954).

Pelas correspondências do período, infere-se que o Monsenhor tinha pouco, ou quase nenhum conhecimento sobre gestão de museus. Em carta a Sylvio de Vasconcelos, o diretor afirma ter enviado os inventários e relatório do museu para análise, visto que “sendo marinheiro de primeira viagem, não tinha conhecimento algum sobre contas públicas”. Na mesma carta, o diretor do Museu do Diamante ainda solicita que enviem outra pessoa a Belo Horizonte a fim de resolver questões relacionadas ao museu, visto que o mesmo não se encontrava apto para a tarefa (Correspondência, 1955).

No mesmo ano, o Monsenhor José Pedro escreve a Rodrigo M. F. de Andrade sobre a possível compra de mobiliário do falecido prefeito local Olímpio Mourão, questionando se seria pertinente ao “museu” como o mesmo gostava de pontuar em suas correspondências, sempre entre aspas. A solicitação, Rodrigo M. F. de Andrade impõe uma negativa, afirmando que os móveis ficariam “mal ambientados no recinto da casa do Inconfidente Rolim” e reitera que ali só se ajustam exemplares de nosso mobiliário tradicional do século XVIII e XIX” (Correspondência, 1955). A negativa e a reiteração dos critérios utilizados para inserir determinado acervo no museu mostram que a proposta da repartição ainda não estava totalmente clara ao diretor do Museu do Diamante.

No ano seguinte, Sylvio de Vasconcelos escreve a Rodrigo M. F. de Andrade sobre um crédito de 100.000 cruzeiros destinados ao museu. Segundo ele, era necessária mais cautela ao repassar a verba, visto que o diretor da instituição “por falta de experiência maior” havia introduzido no museu elementos que o descaracterizavam, como portas de vidro e portas de correr o que “não se coaduna com os critérios adotados pela repartição” (Correspondência, 1956). Sylvio de Vasconcelos temia que se o valor fosse “entregue ao diretor para as obras, será difícil para esse distrito orientar, com segurança, sua aplicação” (Correspondência, 1956).

Já ciente da “inabilidade” do Monsenhor José Pedro, Rodrigo M. F. de Andrade afirma a Sylvio de Vasconcelos ter suspenso a distribuição de verba diretamente aos museus e optado por concentrá-la na sede do 3º distrito. Dessa forma, busca minorar a utilização de recursos para obras inadequadas, ficando a verba condicionada a aprovação prévia de projetos. Na correspondência, Rodrigo M. F. de Andrade lamenta apenas que essa medida venha a refletir e atrasar o andamento de projetos de Antônio Joaquim e do

Cônego Raimundo Trindade – diretor do Museu do Ouro e do Museu da Inconfidência, respectivamente.

Se as relações de Rodrigo M. F. de Andrade poderiam ser guiadas por uma “camaradagem” em certos momentos, essas correspondências mostram que também havia uma tênue relação de poder. Administrar uma instituição nova exigia um malabarismo do diretor. Entre diversos pedidos e solicitações, era preciso que houvesse também algumas concessões, entre elas, a indicação feita pelo próprio Juscelino Kubitschek era uma concessão necessária, visto que Minas Gerais era um dos estados mais “trabalhados” pelo SPHAN. Uma relação de cordialidade com o governador (e futuro presidente) garantiria uma atuação facilitada – visto o exemplo do próprio Museu do Diamante, só constituído por defesa do próprio Kubitschek. Sendo assim, percebe-se que as indicações feitas pelo SPHAN nem sempre cumpriam o critério de “exímio saber”, e nem sempre era apenas camaradagem entre grupos de intelectuais, havia também uma articulação política para garantir seus interesses.

A pouca experiência do Monsenhor José Pedro Costa – e as dificuldades advindas dela – resultaram numa atuação curta no Museu do Diamante. Em 1958, o Monsenhor foi substituído por Geraldo Nascimento, mas os rastros de sua passagem pela instituição ainda eram vistos. Em correspondência a Rodrigo M. F. de Andrade, Sylvio de Vasconcelos afirma ter ido a Diamantina a fim de verificar a situação do museu logo após a saída do primeiro diretor, encontrando o museu “completamente alterado quanto a arrumação de seu acervo, em tal estado de confusão relativamente a estética e ao agrupamento de peças desarmônicas entre si que tomamos a liberdade, com anuência do atual diretor, de recompor a montagem”<sup>95</sup>. Ao que o diretor do SPHAN responde “a disposição anterior daquelas salas havia obedecido o projeto do decorador Georges Simoni, possuindo maquetes conservadas na instituição” presumindo assim que o desarranjo teria sido causado por intervenção do ex-diretor que teria “acrescentado peças novas da forma como desejasse fazer”. Mais uma vez fica explícito nas correspondências o desalinhamento entre o ex-diretor do Museu do Diamante e as concepções museológicas da instituição (Correspondência, 1958).

---

<sup>95</sup> Diamantina – caixa 117 – Museu do Diamante – pasta 2: 82 a 176. Superintendência do IPHAN em Belo Horizonte.

As divergências de atuação entre o Monsenhor José Pedro e as práticas preconizadas pelo SPHAN exemplificam a necessidade do SPHAN em manter um grupo coeso, que pudesse seguir os padrões impostos pela instituição, sem a necessidade de constante fiscalização, visto que a dimensão do trabalho e a demora na comunicação impossibilitava a tomada de decisões de forma rápida. Como visto na carta de Sylvio de Vasconcelos, não era fácil para a diretoria, que se estabelecia em Belo Horizonte, coordenar e fiscalizar minuciosamente a atuação de todos os museus ali desenvolvidos.

### **2.3.6 Desentendimentos dentro da casa**

Durante o processo de reforma da Casa do Padre Rolim o colaborador João Brandão Costa tornou-se figura central nas decisões. O preparo da Casa, antes para abrigar uma biblioteca e posteriormente abrigando o museu, teve sua supervisão direta. Em 1949, após decidido o destino do imóvel, entra em cena outro personagem: o colaborador Assis Alves Horta, artífice do SPHAN. João Brandão Costa e Assis Alves Horta eram então os responsáveis pela manutenção do imóvel, e pela manutenção do acervo, respectivamente. E dentro dessas atribuições, começaram alguns desentendimentos. De forma a identificar a sutileza das relações estabelecidas nesse princípio de atuação do Museu do Diamante, aborda-se uma das correspondências entre o museu e o 3º distrito, que traz consigo diversas particularidades.

Em 1951, João Brandão Costa escreve a Sylvio de Vasconcelos sobre a presença de caprinos na horta do Museu do Diamante, que estariam afetando a aparência do local, destruindo parte da arborização. O problema, segundo Brandão, era que os animais pertenciam a Assis Horta, tendo os abrigado na Casa sem consulta prévia. Em sua defesa, Assis Horta afirma que havia “falado de boca” com Sylvio de Vasconcelos, que não teria feito oposição no momento. A rixa em torno dos caprinos segue por semanas, com troca de cartas, acusações de implicância pessoal, acusações de descaracterização do museu, entre outros problemas. A questão central nessa rixa seria a ideia de pertencimento da casa. A intimidade e a devoção desses colaboradores na formação dessas instituições fomentavam uma noção de propriedade quase que particular, a tal ponto que, levar animais de sua propriedade para o museu não parecesse algo “fora do comum”. Os



animais eram domesticados, ali era uma casa, por que não os deixar por lá? (Correspondência, 1951).

Essa não teria sido a única atitude particular tomada dentro do Museu do Diamante. Em 1953, Assis Horta, o mesmo que havia levado os animais para pasto no jardim, envia uma correspondência para Sylvio de Vasconcelos afirmando que iria executar a limpeza do quintal, além de iniciar uma horta e o plantio de árvores frutíferas, com o intuito de “dar um aspecto mais agradável e atraente ao visitante”. Mais uma vez, a peculiaridade da carta não era o exercício da atividade em si, mas o fato de que “todas as despesas seriam por conta própria” (Correspondência, 1953).

Se tomar para si as despesas de cuidado com o Museu do Diamante eram por si, estranhas, as coisas ficariam ainda mais complexas. Numa carta, num tom de indignação, João Brandão Costa pede “medidas urgentes” a Sylvio de Vasconcelos, visto que a limpeza e plantação aludidos acima seria para benefício próprio de Assis Horta<sup>96</sup>. Para finalizar sua indignação e descrença nas atitudes do colega de trabalho, afirma que não vai fornecer dinheiro ao mesmo, visto que a guarda e aplicação da verba eram de competências exclusiva dele. Tais comunicações, de serviços do dia a dia, nos revelam esse outro lado da instituição: a identificação particular, que lhe atribui quase uma noção de casa própria. Os trabalhos de construção, reforma e montagem do museu, a cargo desses colaboradores, ocupavam a centralidade de seu cotidiano, não sendo difícil que houvesse essa fluidez entre público e privado.

Não era incomum que o museu fosse espaço para troca de relações particulares. Além dos casos citados acima, havia também negociações de trabalho dentro da instituição. Solicitação de emprego para filhos de determinada viúva, contratação de um jardineiro local em detrimento de um paisagista de Belo Horizonte, troca de uma secretária por outra, filha de algum conhecido. Essas pequenas manobras do dia a dia eram vistas como pequenas relações de trocas de favores e de poder o que colocava o museu realmente como um centro de sociabilidade dentro daquela comunidade.

---

<sup>96</sup> A acusação principal era de que o colaborador Assis Horta estaria utilizando o terreno do museu no plantio de frutas para revenda particular. Na correspondência, João Brandão ainda ressalta que “limpar e cuidar do quintal da casa era uma coisa, plantar abacaxis com finalidade lucrativa vai uma grande diferença” (Correspondência, 1953).

Além dos vínculos sociais criados dentro do museu existiam aqueles individuais, que se relacionavam a vida privada. As correspondências de Rodrigo M. F. de Andrade com colaboradores do SPHAN pontuam, em muitas situações, a transição entre o vínculo profissional e o pessoal, em relações amistosas. Para Assis Horta não seria diferente. Tendo entrado para o quadro do SPHAN ainda jovem, aos 19 anos, Assis Horta foi contratado como fotografo pro labore, o que hoje definiríamos como freelance. Daí por diante, executou diversos trabalhos para o SPHAN e para Rodrigo M. F. de Andrade, numa seleção de fotos de Diamantina, de seus bens imóveis e móveis. A relação com Rodrigo M. F. de Andrade era de bastante proximidade, assim como com Judith Martins, que acompanhou em suas vitórias ao Museu do Diamante, amizade essa que rendeu um vínculo de comadre a Judith, ao batizar um dos filhos de Assis Horta (SILVA, 2017, p. 35).

Com uma atuação ainda iniciante e relações que transitavam entre profissional e particular<sup>97</sup>, não era tão simples ao diretor do SPHAN ou ao chefe do 3º distrito limitar as ações de seus colaboradores sem que houvesse algum embate pessoal entre os mesmos. Mais uma vez, a atuação diplomática de Rodrigo M. F. de Andrade pode ser destacada como fonte de manutenção dessa rede de colaboradores firme e coesa com seus propósitos.

Como visto no capítulo I, a Economia de colaboração com Rodrigo M. F. de Andrade visou a formação de uma rede de agentes aptos para executar a práxis da instituição, respaldados por uma intelectualidade medida através de suas ações no campo preservacionista. Nesse sentido, a colaboração que se iniciava aqui era do tipo agente –

---

<sup>97</sup> Em *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda busca traçar um perfil da origem da civilização brasileira. Tratando sobre burocracia e conformação do Estado, Holanda relata uma dificuldade pré-existente de separar o público do privado, ou seja, as relações pessoais das relações estatais e burocráticas. O autor afirma que “Não era fácil, aos detentores das posições públicas de responsabilidade, formados por tal ambiente, compreenderem a distinção fundamental entre domínios do privado e do público. [...] Para o funcionário patrimonial, a própria gestão política apresenta-se como assunto de seu interesse particular; as funções, os empregos e os benefícios que deles auferem relacionam-se a direitos pessoais do funcionário e não a interesses objetivos, como sucede no verdadeiro Estado burocrático. A escolha dos homens que irão exercer funções públicas faz-se de acordo com a confiança pessoal que mereçam os candidatos, e muito menos de acordo com as suas capacidades próprias. Falta a tudo a ordenação impessoal que caracteriza a vida no Estado burocrático” (HOLANDA, 2014, p. 175).

instituição, sendo o diretor do SPHAN o ponto central nas decisões referentes ao patrimônio.

Na formação desses espaços museológicos, o SPHAN buscou repetir a fórmula de atuação já em curso: a centralidade em um agente regional responsável por repassar a sede todas as ações desenvolvidas no local. A chefia da 3ª Diretoria do SPHAN ficou a cargo de Sylvio de Vasconcelos, o que lhe rendeu papel central no controle das ações preservacionistas em Minas Gerais. O escopo de atuação da 3ª Diretoria também se estendeu a formação desses acervos museológicos, ao passo que o processo de coleta se deu de forma centralizada no “patrimônio”.

Mas os agentes que atuaram dentro desses museus também se destacaram no regime de colaboração com SPHAN. Em esferas diferentes de individualidade, expertise e colaborações políticas, é possível notar as diferenças presentes em cada instituição, que refletia diretamente na formação de seu acervo e no espaço que ocupava no rol de ações do órgão. O Museu da Inconfidência, o primeiro grande empreendimento museológico do SPHAN, formou-se numa base de colaboração ampla. Percebe-se, nas documentações de aquisição, que o Museu da Inconfidência se aproximou, em muito, da Igreja Católica e da proteção de acervos religiosos. Essa aproximação rendeu ao museu a formação de um centro de conservação e restauração de peças, tornando-se referências nas práticas preservacionistas locais. O forte apelo nacionalista do Museu da Inconfidência também lhe rendeu uma “chuva de doações” de famílias locais, querendo depositar no museu um vestígio do passado e gravar seus nomes no registro de benfeitores locais.

Já o Museu do Ouro, um pouco mais afastado dos temas de apelo nacional, como a Inconfidência Mineira ou as obras de Aleijadinho, teve uma formação centralizada na figura do colaborador Antônio Joaquim de Almeida. A expertise e a intelectualidade foram os pontos-chaves para a escolha do agente. A destacada atuação de Antônio Joaquim insinua a presença de um agente realmente voltado para concepções museológicas e museográficas, capaz de liderar a formação não só de um acervo, mas de toda uma estrutura museológica, que envolvia processos de conservação, inventário, fotografia, museografia, instalações, além do dia a dia burocrático da instituição. A perspectiva de colaboração que se destacou no Museu do Ouro foi a colaboração de doações de populares, ou seja, um acervo local não ligado a grandes personalidades e nem

pertencentes a grandes famílias. Pontua-se a diferença de perspectiva institucional entre o Museu do Ouro, que tinha um caráter mais regional, e do Museu da Inconfidência, que tinha um caráter mais nacional.

O Museu do Diamante, ainda que fruto de interesse político, passa por um processo de formação totalmente diferenciado dos outros dois museus mineiros. Além da demora no processo de restauração da arquitetura da casa, o museu tem sua formação de acervo feita sem a atuação direta dos experts do SPHAN, numa compra de porteira fechada, devido à dificuldade de enviar um colaborador a Diamantina. É visto que o Museu do Diamante também consolidou uma rede de troca com igrejas locais. O Museu do Diamante se distanciou em partes das práticas vistas nos outros dois museus (com atuação forte de Rodrigo), tanto pelo lapso temporal entre seu projeto e a efetiva inauguração da casa, como pelo distanciamento de Diamantina dos demais centros mineiros, em especial Belo Horizonte e Ouro Preto.

## CAPÍTULO III

### IMAGINAÇÃO MUSEAL DO SPHAN EM MINAS GERAIS

Minas, como se cumprisse um desígnio secreto, uma determinação do destino, para realizar uma função na história, Minas guardou tudo<sup>98</sup>

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

#### 3.1 Homens de pensamento e homens de ação<sup>99</sup>: os intelectuais do SPHAN

É curioso notar-se que os movimentos aparentemente formadores, no Brasil, partiram quase sempre de cima para baixo, foram inspiração intelectual, se assim se pode dizer, tanto quanto sentimental (HOLANDA, 2014, p. 192).

Nenhuma congregação achava-se tão aparelhada para o mister de preservar, na medida do possível, o teor essencialmente aristocrático de nossa sociedade tradicional como a das pessoas de imaginação cultivada e de leituras francesas (HOLANDA, 2014, p. 196)., A fala de Sérgio Buarque de Holanda refere-se aos intelectuais do Brasil Império, mas, guardadas as proporções, pode ser associada aos intelectuais modernistas da

---

<sup>98</sup> Fala de José Wash Rodrigues, colaborador do SPHAN, citada por Rodrigo M. F. de Andrade. Palestra lida em Ouro Preto a 01.07.68, no ciclo de conferências História Artística e Cultural de Minas do 2º Festival de Inverno. Publicada em separata pela Revista da Universidade Federal de Minas Gerais, nº 18, dezembro de 1968. In: Rodrigo e o SPHAN – Coletânea de textos sobre o patrimônio cultural. MinC/Pró-Memória. 1987.

<sup>99</sup> A estreita ligação entre intelectuais e a política do Estado Novo é abordada por Mônica Velloso (1987) que analisa a maneira como esses agentes se engajaram numa perspectiva de renovação cultural, que envolveria, também, uma renovação política. Para solidificar as bases desse novo estado, que segundo Velloso deveria se basear nos princípios de ordem, organização e unidade, esses intelectuais “circunscrevem sua esfera de ação aos domínios oficiais” projetando a tal simbiose entre “homens de pensamento e homens de ação”, como proferido pelo próprio Getúlio Vargas, ao assumir uma cadeira na Academia Brasileira de Letras. Esse pensamento de harmonia entre cultura e Estado acabou projetando uma visão do estado varguista como “pai dos intelectuais” desde que os mesmos coadunassem com as propostas de cultura enquanto projeto de doutrinação. In: (VELLOSO, 1987).

primeira metade do século XX. A figura do intelectual<sup>100</sup> foi a responsável por tecer uma rede de relações em torno da causa do patrimônio, fortemente alicerçada na fidelidade de relações e nos laços de solidariedade (CHUVA, 2017, p.291). Aliando um ideal de brasilidade a ideia de desenvolvimento da nação, esses agentes criaram um temário nacionalista, destinado a autovalorização do país (VELLOSO, 1987, p.2).

Pelo percurso traçado nos dois primeiros capítulos, reafirma-se a existência de um grupo de intelectuais que ocupavam o núcleo dessas práticas, principalmente no eixo Rio/São Paulo, representantes de uma consciência nacional e responsáveis pela elaboração de um projeto cultural (VELLOSO, 1987, p. 12) ao passo que se formava uma capilaridade de agentes que ocupava postos em outros estados, nas chamadas diretorias regionais. Nesse grupo central<sup>101</sup>, visto por Veloso (2018) como a academia SPHAN, havia uma clara coesão aos propósitos modernistas, uma espécie de mentalidade coletiva<sup>102</sup>, reunidos em torno de um objetivo comum, uniformidade que se refletia, por exemplo, nas ações do Conselho Consultivo, órgão de deliberação máxima da instituição.

O projeto patrimonial do SPHAN estava conectado a uma intelectualidade modernista. Os intelectuais do órgão eram vistos como agentes responsáveis por fomentar

---

<sup>100</sup> A memória institucional do SPHAN, assim como a documentação referente a sua práxis orbitam, quase em totalidade, na figura do intelectual. Dessa forma, o termo conecta-se a ideia de homens sábios, capazes não só de atribuir valores, mas de proteger uma determinada tradição. Nesse sentido, segundo Bobbio (1996) esses intelectuais agiriam na produção e transmissão de ideias, símbolos e visões de mundo, o que ficaria caracterizado como poder ideológico. Representantes de um ponto de vista parcial e exercendo uma determinada função política, esses intelectuais, que Bobbio (1996) descreve como ideólogos, agem na legitimação de fatos, de acordo com valores previamente instituídos, o que geraria um consenso, um lugar comum.

<sup>101</sup> Em *O Tecido do Tempo*, Veloso (2018) cita alguns nomes que podem ser vistos como “o núcleo” das práticas do SPHAN. Intelectuais consagrados no cenário cultural e que colaboravam para o desenvolvimento das práticas do órgão recente. Cito aqui alguns nomes recorrentes nos pareceres institucionais, além de comporem o Conselho Consultivo da instituição: Mário de Andrade, Lucio Costa, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Luís Saia, Godofredo Filho, Airton de Carvalho, Francisco Marques do Santos, Salomão de Vasconcelos, Gilberto Freyre, Alceu Amoroso Lima, além da colaboração de outros intelectuais como Sérgio Buarque de Holanda, Luís Camilo, Cecília Meirelles, Cândido Portinari, Vinícius de Moraes e Noronha Santos (VELLOSO, 2018, p. 145; 146).

<sup>102</sup> Segundo Mônica Velloso (1987) a ideia de harmonia a homogeneidade estatal era refletida até mesmo na maneira de se compreender o Movimento Modernista. Ainda que possuidor de diferentes vertentes, a ideia reproduzida era de um modernismo como unidade, baseado na ideia de intelectuais salvacionistas, capazes de proporcionar uma base cultural para o estado (VELLOSO, 1987, p. 48-50).

e propagar um ideal de civilização, tradição e nacionalidade num recorte estabelecido dentro do próprio círculo de atuação, compactuando com o cenário político da época. Soler (2017) fala sobre essa relação entre o político e o intelectual, afirmando que para haver uma ideologia, deve haver um discurso efetivado numa prática (SOLER, 2017, p. 546). Vimos como o discurso nacionalista e o apelo a tradição refletiu-se nas práticas preservacionistas – seja no tombamento de imóveis ou na formação desses museus. Nessa mesma perspectiva, Wasserman (2015) postula que a história dos intelectuais estaria ligada a uma rede de sociabilidade e a filiação a uma causa política. Ligados a ideia de uma alta cultura, esses intelectuais assumem uma posição ideológica e intervêm em assuntos políticos (Wasserman, 2015, p. 66; 68) sendo uma espécie de porta voz da opinião pública.

Para compreender o papel e o significado da intelectualidade nesse contexto preservacionista, utilizamos como base o conceito de intelectual orgânico, proposto por Gramsci (1968) como um grupo de agentes provenientes da classe social que os gerou como especialistas e como dirigentes, e que ocupam posição estratégica para buscar hegemonia do grupo social o qual pertencem. Para Gramsci os intelectuais estariam diretamente relacionados a organização da cultura, além de uma relação com a classe dirigente, detentora do monopólio intelectual. Partindo desse pressuposto, percebe-se que o mote dos intelectuais sphânicos era a preservação de bens com características elitistas reflexo dos ideais estadistas vigentes. Nesse princípio de atuação havia pouca preocupação em atingir o povo, com projetos dedicados a uma “elite cultural, que dispensa ajuda e pode ver por si; e pode até contribuir, por análises e confrontos, para o melhor conhecimento da arte no país” (COSTA, 2002, p.84).

Nesse ponto, aponta-se que essa intelectualidade não só se pretendia defensora e perpetuadora de uma determinada cultura, mas de uma determinada sociedade também. Bourdieu (1983) substitui a noção de sociedade pela ideia de campos sociais. Para o autor, o campo é um espaço social que possui uma estrutura própria, e que também se determina através de relações de poder (Bourdieu, 1983, p. 21). A ideia de campo como um espaço de relações humanas, como proposto por Bourdieu (1983) pode ser associado a ideia de um campo intelectual, formado por agentes e instituições, que se opõe e se agregam num forte sistema de relações (Oliveira, 2010, p. 14). Nessa perspectiva, insere-se o SPHAN como um campo de relações, seja no âmbito político ou no âmbito cultural, em que uma

determinada intelectualidade pôde fomentar práticas preservacionistas com certa autonomia. Dessa forma, os agentes dessa instituição eram imbuídos da capacidade de legitimar certas práticas e selecionar certos discursos frente a outros. Tratando-se de um campo de poder, a prática fomentada por esses agentes se investe, a princípio, de certa hierarquia frente a prática dos colaboradores, que ocupavam a capilaridade dessa rede. Duas formas de legitimação muito evidentes no SPHAN eram a Revista do Patrimônio e o Conselho Consultivo do órgão e em ambas, não houve a presença dos colaboradores responsáveis pela formação dos museus regionais em Minas Gerais.

Os intelectuais do SPHAN eram vistos como agentes responsáveis por fomentar e propagar um ideal de civilização. Utilizando-se então dos conceitos de campo e de uma estrutura de sociabilidade relacionada ao cenário preservacionista, seja na ideia de uma academia, dada por Veloso (2018) ou na composição de uma rede de agentes, esses colaboradores atuaram como legitimadores dos trabalhos sphânicos através da práxis institucional. Organizou-se uma rede construída, a princípio, por afinidades (pessoais e intelectuais) ou por uma rede de amizades. Para Wasserman (2015), existem dois tipos de intelectuais: aqueles que obtém maior prestígio, numa dimensão pública e moral o qual associamos o caso dos agentes que compunham o núcleo do SPHAN, e os intelectuais vistos como “periféricos” que atuariam na maior parte das vezes para corroborar a consolidação das hierarquias tais como estão estabelecidas (WASSERMAN, 2015, p.71), o que podemos ligar as diferentes esferas de atuação vistas nos museus.

Nota-se que o SPHAN se constituiu numa rede de agentes que se baseava fundamentalmente na concepção de uma intelectualidade reconhecida, mas a presença desses colaboradores engendrou novas formas de atuação. Antônio Joaquim de Almeida e Sylvio de Vasconcelos ocupavam, em determinada escala, os espaços e grupos de intelectualidade local, fato que não se estendia, em certo ponto, aos colaboradores do Museu do Diamante. Nessa conjuntura, pressupõe-se que para determinados colaboradores havia certa camada de autonomia (administrativa, de gestão e de escolhas e gostos pessoais) enquanto outros se equilibravam na realização de multitarefas, em suma coordenadas por agentes centrais. Com o passar do tempo e com a consolidação das práticas institucionais, a relação entre esses intelectuais e os colaboradores regionais foram gradativamente se legitimando e engendrando novas conformações.



Esses colaboradores passaram a articular não só a relação dos museus com a instituição SPHAN, mas a relação de ambos com a comunidade local, visto que foi da comunidade que grande parte desses acervos foram constituídos. Esse tipo de relação mediava não só a formação dessas instituições, mas legitimava um saber fazer patrimonial do SPHAN. O intermédio entre diferentes esferas, que se estabelecia através da prática desses colaboradores, deu origem a um campo do patrimônio. Entre as vertentes desse campo, encontra-se a construção de um saber museológico, relação que de certa forma fomentou a legitimidade do SPHAN em suas práticas, não só em Minas Gerais, mas em outras regiões do país.

Entende-se que havia um *modus operandi* institucional que se formou numa base comum: levantamento de um determinado acervo, feito pelos colaboradores, que era legitimado por pareceres (seja de especialistas ou do próprio Rodrigo M. F. de Andrade) e em seguida, musealizado nessas instituições. Existia uma associação entre o diretor do SPHAN e seus colaboradores que torna complexo definir um marco fundacional dessa prática. Se foi instituída de cima para baixo, ou seja, do núcleo rígido do SPHAN para seus colaboradores, ou se fez o caminho inverso, e se instituiu das colaborações para a diretoria. O Brasil da década de 1940, quando da formação desses museus, ainda era relativamente distante dentro de seus próprios domínios. Se houve uma dificuldade de comunicação/ atuação, por exemplo, entre Diamantina e Belo Horizonte, isso se amplifica quando se converte para a capital, no Rio de Janeiro.

As diretorias regionais eram uma forma de mediar essas dificuldades de comunicação e de acelerar os trabalhos, ainda que o crivo de Rodrigo M. F. de Andrade fosse fundamental na maioria das decisões. Dessa forma, a práxis estabelecida, voltada em especial a pareceres e fotografias, era a ferramenta mais apta a desenvolver com eficiência esses processos de colecionamento. A ideia de *experts* espalhados pelo país já havia sido suscitada no projeto de Mário de Andrade, ao sugerir a criação de comissões do patrimônio, inclusive atribuindo nomes aos possíveis responsáveis<sup>103</sup>.

---

<sup>103</sup> Em seu anteprojeto, Mário de Andrade sugeriu a criação da chamada Comissões dos Estados, responsável pelo mapeamento e tombamento de bens estaduais. Para elucidar o que viria a ser esse trabalho, Andrade sugere alguns nomes, de acordo com cada região: para o Rio Grande do Norte, sugere Câmara Cascudo e Antônio Bento de Araújo Lima; na Paraíba, Pedro Batista e José Américo de Almeida; em Pernambuco, cita o nome de Gilberto Freyre; já no Rio de Janeiro, aparece os nomes de Alberto Lamego,

Mesmo que não haja uma definição do ponto inicial dessa prática, há uma validação da mesma ao longo dos anos, visto que em 1946 quando o SPHAN se estrutura num regimento interno, ainda que não constando num organograma, esses colaboradores permanecem, de fato, em suas atuações. A conformação desse campo patrimonial e desse saber fazer museológico partiu de alguns pressupostos, destacando-se os pressupostos colecionistas que partiam de uma similaridade explícita e da atribuição de valores fortemente estabelecidos pelo “núcleo do patrimônio”.

Outro ponto que se levanta é a autonomia da coleta de acervo nessas instituições. Percebe-se que esses colaboradores usufruíram de graus de autonomia diferentes dentro da estrutura institucional. À medida que alguns colaboradores, como Sylvio de Vasconcelos e Antônio Joaquim de Almeida, transitavam com mais liberdade na escolha desses acervos e gozavam de um aval implícito a seus respectivos processos de aquisição, colaboradores como João Brandão Costa e Assis Horta participavam de uma forma mais indireta na formação de acervos, e com maior autonomia em outras áreas paralelas a formação do museu, seja na área administrativa ou na organização e fotografia de acervos. Exemplos desses diferentes graus de autonomia podem ser vistos nas trocas de correspondências institucionais. Sobre a aquisição de peças históricas e artísticas o diretor do Museu da Inconfidência afirma “confiar inteiramente e sem alguma reserva no critério para aquisição de peças históricas e artísticas<sup>104</sup>”, referindo-se a Sylvio de Vasconcellos. Já em 1950, Sylvio de Vasconcellos escreve sobre compra de peças de madeiras consideradas “dignas de figurar na coleção do Museu do Ouro”, mas ressalta que a escolha deveria ficar a critério do seu diretor, destacando-se aqui o papel central de Antônio Joaquim na escolha de acervo.

Da mesma forma, percebe-se na documentação do Museu do Diamante uma nuance diferente nessa autonomia. É perceptível que havia uma balança pouco equilibrada entre a atuação dos colaboradores – e aqui inclui-se o diretor da instituição – e os preceitos e práticas estipulados pela 3ª Diretoria. Já abordadas no capítulo II, algumas dessas dissonâncias diziam respeito a escolha de acervos, muitas vezes fora dos preceitos

---

Cândido Portinari, José Mariano Filho, Heloísa Alberto Torres e José Mariano Filho e, para finalizar, em São Paulo é sugerido os nomes de Afonso Taunay e Paulo Prado.

<sup>104</sup> Arquivo do Museu da Inconfidência. Pasta: Compras via IPHAN (1950).

institucionais, a descaracterização do imóvel e até a manutenção de toda uma coleção por falta de alguém habilitado para selecioná-la e classificá-la.

Em 1949, quando Lucio Costa propõe um Plano de Trabalho para o Departamento de Estudos e Tombamentos - DET, um dos pontos que destaca é a necessidade de um corpo técnico capacitado para atuação no campo preservacionista, o que incluía pessoal habilitado dentro das instituições museológicas. A proposta de Lucio Costa, três anos depois da promulgação do regimento institucional supõe que, ainda naqueles tempos, o SPHAN se equilibrava entre a atuação de especialistas e de agentes não tão capacitados na área. Segundo Costa (1949):

Cada corpo desses deverá constituir-se de, pelo menos, um técnico em cada especialização, selecionado de preferência entre os artistas e críticos experimentados no ofício, ou entre colecionadores, antiquários ou conservadores de museus, e, **na falta de pessoas já devidamente habilitadas, a escolha deverá recair sobre elementos dotados de cultura geral e conhecimentos afins à especialização e que, pela sua natural disposição se mostrem capazes de, em condições propícias e pelo próprio esforço, tornarem-se, com o tempo, especialistas na matéria.** [...] (COSTA, 1949, grifo nosso).

Esses agentes transitavam em diferentes funções, todas ligadas ao SPHAN, mas com diferentes alçadas. No entanto, o que unia a atuação desses colaboradores era a fidelidade aos pressupostos da instituição. Existia um consenso de quais tipologias de acervo se encaixariam nesse crivo institucional. No entanto, vez ou outra ocorriam dissonâncias no grupo que eram rapidamente ajustadas, em especial pela negativa da compra. Não era uma coleta assistemática de acervo, necessitando assim de uma aprovação institucional, seja de historicidade, autenticidade ou valor estético.

Segundo Wasserman (2015) para fortalecer os argumentos a favor ou contra as transformações sociais, os intelectuais – assim como os políticos – buscam no passado as justificativas para suas propostas (WASSERMAN, 2015 p.73), sendo essa uma das ferramentas de legitimação da atuação desses intelectuais, e no caso, dos colaboradores, nutrir-se do passado. Mesmo que esses agentes não estivessem dentro do núcleo rígido do SPHAN, suas práticas consolidaram uma práxis institucional. As ações do conjunto sphânico – intelectuais e colaboradores – se estruturaram de certa forma a inaugurar um modelo museológico inovador no país.

### 3.2 Modo do fazer museológico

Com a consolidação do SPHAN, ao longo dos anos, como órgão centralizador das práticas preservacionistas nacionais, foi se fortalecendo também uma narrativa científica a respeito de sua práxis. Falar sobre o início de uma política pública de formação de museus requer retomar o processo de constituição dessa instituição, que em seus anos iniciais agia de forma subjetiva quanto a valoração do patrimônio, baseada em critérios artísticos, históricos e estéticos, assumidos como originais e representativos da nação.

Os agentes do SPHAN, seus colaboradores, atuavam como os legitimadores dessa prática através do desenvolvimento de um trabalho que se pretendia firmar com os mais rigorosos e modernos critérios científicos (FONSECA, 2005, p. 105). Esse modo de atuação, a princípio abstrato, foi se estruturando até se tornar uma metodologia institucional. Os critérios científicos do SPHAN foram sendo elaborados à medida que a prática ia sendo realizada, tendo como pilar a competência dos agentes envolvidos, que ditavam as práticas que seriam ou não levadas a frente pela instituição. Desta forma, os critérios adotados na política de preservação se sustentavam pela autoridade dos agentes da instituição (VAZ, 2013, p. 37). Nesse modelo de atuação, foram se retirando conceitos e exemplos a serem seguidos e (re)aplicados em um ou outro museu.

A despeito do vezo decididamente elitista pelo qual enveredou o “serviço do patrimônio”, é forçoso reconhecer que seus mentores fizeram muito bem a política que pretendiam implantar, cercando se de uma equipe competente de especialistas, organizando um corpo doutrinário de técnicas e procedimentos, obtendo aprovação de uma legislação adequada aos alvos a que se propunham (MICELI, 1987, p. 45).

A atuação desses intelectuais “de saber consagrado e elevado espírito público” (VELOSO, 2018, p.185) decididamente contribuiu para legitimação do SPHAN no cenário político tendo como base a ideia de coesão do grupo no propósito de salvar o patrimônio nacional. Como exemplo a exaltação intelectual desse grupo, Germain Bazin, um dos agentes do SPHAN que colaborou, entre outros projetos, na formação do Museu da Inconfidência e do Museu do Ouro, escreve de forma elogiosa ao periódico O Jornal em 1949 sobre os intelectuais da repartição:

O maior pintor do Brasil, Cândido Portinari, o seu melhor escultor, Bruno Giorgi, os dois grandes escritores e poetas, Manoel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, lhe estão associados, assim como o arquiteto da

Ordem Beneditina, Dom Clemente da Silva Negro. Um dos maiores escritores do Brasil, recentemente falecido, e que mantinha em seu país a situação moral de Paul Valery, Mário de Andrade, foi aliás, um dos propugnadores do serviço fundado pelo Ministro Capanema (Germain Bazin, O Jornal (RJ), 1949).

Para compreender o modo de fazer museológico do SPHAN, primeiro é necessário compreender o que a instituição entendia como museu e qual espaço os mesmos possuíam no cenário político e preservacionista nacional. Partindo de uma análise jurídica, tendo como base as constituições de 1934, 1937 e 1946, percebe-se que a instituição museu não é citada de forma direta, ficando incumbido da preservação de bens históricos nacionais o poder público, sem maiores especificações.

Art. 148 - **Cabe à União, aos Estados e aos Municípios** favorecer e animar o desenvolvimento das ciências, das artes, das letras e da cultura em geral, **proteger os objetos de interesse histórico e o patrimônio artístico do País**, bem como prestar assistência ao trabalhador intelectual (CONSTITUIÇÃO, 1934).

Art. 134 - Os monumentos históricos, artísticos e naturais, assim como as paisagens ou os locais particularmente dotados pela natureza, **gozam da proteção e dos cuidados especiais da Nação, dos Estados e dos Municípios**. Os atentados contra eles cometidos serão equiparados aos cometidos contra o patrimônio nacional (CONSTITUIÇÃO, 1937).

Art. 175 - As **obras, monumentos e documentos de valor histórico e artístico**, bem como os monumentos naturais, as paisagens e os locais dotados de particular beleza ficam sob a proteção do Poder Público (CONSTITUIÇÃO, 1946).

Nessa conformação política, inexistiam elementos jurídicos que visassem a preservação patrimonial de bens históricos ou artísticos através da formação de museus. O campo museológico era carente de regulações. Mesmo as propostas preservacionistas surgidas na década de 1920 (Wanderley Pinho, em 1917; José Cedro, em 1923 e Augusto Lima, em 1924, entre outras) não previam a criação de museus como aliados a preservação de bens móveis, nem mesmo como utilização a bens tombados. As propostas giravam em torno da criação de catálogos, registros ou projetos de lei que coibissem a venda de peças ao exterior. Mesmo o anteprojeto de Mário de Andrade (1936), considerado avançado em diversos aspectos, especialmente no que se referia as concepções de arte, também se limitou a propor a criação de apenas quatro museus

nacionais, diretamente ligados aos quatro livros do tomo<sup>105</sup>. A proposta, que recebeu duras críticas da diretora do Museu Nacional, Heloísa Alberto Torres, também foi descrita por Costa (2002) como “totalmente desatualizada no que tange a museus, o que é de admirar num intelectual dos mais informados e avançados do seu tempo” (COSTA, 2002, p.76).

Nesse histórico de pouco cruzamento entre as práticas preservacionistas e a formação de instituições museológicas, excetua-se um caso importante: a criação do Museu Histórico Nacional, em 1922. Como uma porta de entrada a constituição de uma nova tipologia de museus, os museus históricos, o MHN teve papel crucial em duas iniciativas que mudariam a percepção preservacionista do período: a criação do Curso de Museus em 1932 e a instituição da Inspetoria dos Monumentos Históricos, em 1934, sendo essa última uma versão prévia do viria a ser o SPHAN.

A museologia como ciência e área profissional no Brasil teve início em 1932, com a criação do Curso de Museus, pelo MHN. Não que não houvesse o fazer museológico anterior a isso, mas a designação como área técnica e profissional alterou os padrões até então vigentes no país<sup>106</sup>. A busca por uma cientificidade na área veio aliada a uma necessidade de estabelecer de forma clara e acadêmica o que seria museu, museografia e museologia. Brulon (2018) traça a cronologia desse entrave linguístico ao mostrar a maneira como os significados foram sendo alterados à medida que a maneira de “fazer museologia” foi ganhando novas especificidades. Nesse sentido, museografia e museologia foram se confundindo e se complementando, até serem definitivamente separadas, já na década de 1950. A finalidade do curso, que a princípio tinha natureza técnica, era formar mão de obra qualificada, a ser aproveitada pela própria instituição.

---

<sup>105</sup> Vale ressaltar que apesar da proposição de apenas quatro grandes museus nacionais, Mário de Andrade propõe, na Seção dos Museus, a articulação com museus regionais pertencentes a poderes públicos, facilitar-lhes a organização; fornecer-lhes documentação fotográfica, discos e filmes e distribuir-lhes subvenções federais. Além disso, propõe a realização de exposições regionais e federais (ANTEPROJETO, 1936).

<sup>106</sup> Para melhor compreensão do curso de museus, ver: SIQUEIRA, Graciele Karine. Curso de Museus – MHN, 1932 – 1978, o perfil acadêmico profissional. Dissertação de Mestrado, UNIRIO/MAST – Rio de Janeiro. 2009.

Baseando-se nessa concepção técnico-científica desenvolvida pelo Curso de Museus seria possível afirmar que o SPHAN teria um modo de fazer museológico próprio no começo de sua atuação, e que se distanciou do caráter tecnicista adotado no MHN. A prática colecionista era ainda incipiente e a transformação de imóveis em museus era um terreno ainda em descoberta para a instituição. No entanto, ao longo das práticas diárias de trabalho, o SPHAN foi construindo uma metodologia e consolidando uma práxis que ia sendo repetida e aperfeiçoada a cada novo projeto institucional, que se baseava na conjugação de diferentes tipos de acervo, em solução abrangente, harmoniosa e elucidativa de uma sociedade (COSTA, 2002, p.82).

Nesse escopo, o Decreto Lei nº 25/1937 deixou vago o papel da União no cenário museológico, mas subjetivamente deu abertura ao processo de criação de museus, ao propor a criação de “tantos outros museus nacionais quantos se tornarem necessários”, além da constituição de museus regionais e municipais. Se Rodrigo M. F. de Andrade foi levado a intervir em áreas que escapavam a sua pretensão original (COSTA 2002, p. 74), logo essa prática culminou numa nova forma de conceber e apresentar acervos museológicos. Em 1938 o SPHAN se empenhava na restauração dos vestígios das Missões Jesuíticas, projeto já muito abordado até aqui, ao passo que também já se movimentava em Minas Gerais, germinando o projeto preservacionista que logo viria a conceber museus na região.

Para Lygia Costa (2002) os museus que se constituíram sob a tutela do SPHAN tinham uma visão elitista, percebido como um espaço de educação e civismo. Para a autora, Rodrigo M. F. de Andrade entendia museu como uma instituição destinada à preservação de bens culturais e dirigida a uma classe social informada, “não ao povo, de fato, nada ali demonstrava essa preocupação” (COSTA, 2002, p.83). Dessa forma, nota-se um distanciamento, a priori, das concepções postuladas por Mário de Andrade em seu anteprojeto de 1936. Ao contrário de um museu ocupado pela comunidade<sup>107</sup>, a qual atribuiria valor ao acervo à medida que se identificasse com ele, surgiu uma proposta mais restrita, mais intelectualizada, de valoração a bens com traços e características “raras e

---

<sup>107</sup> Ainda que postulando uma proposta generalista de criação de apenas quatro grandes museus nacionais, Mário de Andrade reconheceu em seu projeto a já existência de museus regionais, pertencentes aos poderes públicos. Além do apoio e subvenção federal, era a esses museus que o autor se referia quando sugeria essa proposta de uma museologia mais próxima ao popular.

históricas”. Ocorreu um recorte temporal valorizado pelo SPHAN, onde adentraria critérios de valores como civilização e tradição.

Os museus do SPHAN, ao menos em tese, não se voltariam ao culto a grandes personagens e grande heróis (como visto no MHN). Em um outro viés museológico, a instituição buscou a sacralização de uma memória nacional unificada, o culto ao passado colonial, a valorização estética e a fruição artística e histórica. A concepção museológica do SPHAN girava em torno da arquitetura e do acervo, que deveriam formar um todo orgânico, conceitualmente lógico e com historicidade garantida por processos de pesquisa documental.

A fruição desses acervos baseava-se na compreensão do conjunto como um todo, da vivência realista do espaço e de uma aproximação com o passado. Para cumprir os critérios de historicidade e, mais precisamente, a ideia de originalidade, o SPHAN investia em pesquisas em acervos arquivísticos e na comprovação através de documentos que embasassem a atuação dos colaboradores. Dessa forma, os documentos apresentavam a si mesmo como prova histórica (LE GOFF, 2019, p. 486). Analisando o *modus operandi* da instituição sob a perspectiva de Jacques Le Goff, nota-se que o documento “resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si própria (LE GOFF, 2019, p. 497), como pode ser visto no trecho:

[...] O SPHAN tem-se esforçado para encontrar uma documentação histórica mais completa, e os resultados das pesquisas têm sido muito frutíferos. Livros de termos das irmandades, recibos avulsos, lançamentos de despesas e outros papéis antigos das igrejas têm fornecido interessantíssimo material para comprovar a atividade do mestre [Aleijadinho] (Tribuna de Ouro Preto, 1945).

Os padrões estéticos do SPHAN eram totalmente idealizados, seja na arquitetura dos bens tombados, seja na expografia desses museus. Essa idealização foi chamada por Dias (2009) como “estilo patrimônio”. É visto que o modelo preservacionista do SPHAN se baseou em muito nas práticas realizadas na Europa, com especial ênfase as políticas francesas. Dessa forma, essa concepção de restauro, as bases mais “puras e originais” de um determinado imóvel, tem sustentação nos preceitos de Viollet Le Duc, que afirmou: “Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um



estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento” (VIOLLET LE DUC, 2000, p. 29).

Tem-se aí um curioso caso em que se projeta o novo revestido das qualidades do antigo. Desse novo surge um “antigo forjado”, que é forjado não a partir das características que o “antigo real” tinha, mas das características que se imaginava ou desejava que o “antigo real” tivesse. **Um “falso” feito a partir de uma falsa interpretação do real histórico: o estilo SPHAN** (PEREIRA, 2009, p. 159 grifo nosso).

O modo de fazer museológico do SPHAN foi se alicerçando em conformidade com a prática da instituição. A experimentação realizada em São Miguel das Missões, liderada por Lucio Costa, inaugurou uma prática preservacionista que aliava o tombamento de edifícios ao resgate e preservação de bens móveis. Minas Gerais foi um amplo campo de atuação da instituição, abrigando diversos museus regionais e alinhando uma práxis museológica, que foi sendo reproduzida e aperfeiçoada a cada novo empreendimento. Nessa práxis institucional nota-se, através dos documentos de formação dessas instituições, alguns métodos e procedimentos caros aos SPHAN. São vestígios documentais a respeito da consolidação de uma prática preservacionista museológica, que busca se firmar de forma legítima e científica, elevando em especial o caráter histórico dessa narrativa.

Um dos pontos-chaves para reconstituição estética dessas instituições era a pesquisa em arquivos históricos, em especial arquivos de irmandades religiosas (COSTA, 2002; CHUVA, 2017; VELOSO, 2018). Uma das abordagens de trabalho da instituição, a legitimação histórica, vinha da análise e pesquisa em acervos de documentação primária. Os registros documentais serviriam não só como um atestado de veracidade ao bem tombado, seja ele móvel ou imóvel, mas como parâmetro para as ações de restauro e conservação dos bens arquitetônicos (DINNOUTI, 2009; CHUVA, 2017). Dessa forma, o SPHAN elege alguns de seus colaboradores para realizar um trabalho de pesquisa, numa espécie de arqueologia de arquivos. Em 1939, Francisco Lopes, colaborador do SPHAN, é designado por Rodrigo M. F. de Andrade para realizar uma pesquisa em arquivos de Ouro Preto, visando uma ambientação histórica para o Museu da Inconfidência, em fase de constituição. No mesmo ano, Manoel de Paiva remete ao SPHAN um recibo de Aleijadinho referente ao púlpito da Igreja de São Francisco, resultado de suas pesquisas em arquivos de irmandades e arquivos históricos, como forma de fomentar a veracidade e cientificidade desses acervos em construção.

O valor histórico da peça era algo em constante análise pela instituição, talvez o critério de maior valor nos estudos feitos pelo SPHAN. Em 1948, Rodrigo M. F. de Andrade recusa a compra de dois quadros, provindos do antiquário de Isaac Babsky: um São José e uma Virgem com o menino. A alegação para a desaprovação das obras era: nenhum valor artístico ou documentário. O chefe do SPHAN ainda pontua a falta de antiguidade das obras, o que lhe retiraria o critério histórico, que deveria estar presente em todas as peças preservadas pela instituição.

Outro ponto de destaque na museologia do SPHAN era o forte apelo visual e estético com os vestígios históricos e artísticos dos bens tombados. De forma a fomentar resquíços de historicidade, a instituição prezava por uma reconstituição o mais próximo do verdadeiro ou do considerado “original”. Nesse ponto, o diretor do SPHAN já afirmava que “o mais importante é a conservação da integridade do monumento, isto é, a proteção das características primitivas, do ambiente adequado” (ANDRADE, 1987, p. 38). Contemplando a necessidade desses vestígios históricos, o diretor do SPHAN escreve a José de Souza Reis, em 1940, sobre a possibilidade de deixar uma parede sem reforma, no Museu da Inconfidência, para que sirva como registro histórico de como era a famosa “prisão de doidos”.

A preocupação com a originalidade arquitetônica pode ser vista no Museu do Ouro, quando o diretor do SPHAN e os arquitetos responsáveis pela obra decidem derrubar toda uma sacada do prédio, que conforme parecer “desfigurava a obra original” (Relatório de atividades, Museu do Ouro, 1945). O enaltecimento dessa estética de originalidade era refletido nas descrições do museu nas mídias locais:

Os móveis são os do tempo, século XVIII, e alguns objetos do museu pertenceram a própria intendência. A decoração do teto foi reconstituída, a pintura dos portais, das paredes e janelas é igual à da época em que ali viveram e trabalharam os representantes do governo luso. O piso da parte térrea, todo de seixo rolado, ostenta a mesma beleza rústica da data da construção do prédio; os gonzos, os trincos, as fechaduras de ferro batido, pesadas, pouco artísticas, mas absolutamente seguras, vieram novamente ocupar os lugares que lhes eram destinados. Completo e descendo aos detalhes mínimos, o que executaram em Sabará os encarregados do SPHAN de dar a Minas Gerais esse museu perfeito, capaz de mostrar como se processo, entre nós, na “era do ouro” sua fiscalização, os métodos de sua execução, as artes e costumes da época” (O JORNAL, RJ, 1947).

Ainda versando sobre a originalidade arquitetônica desses imóveis, Machado (2010) escreve sobre o Museu do Ouro:

O desaprumo que se nota em algumas paredes dá-lhes certo encanto e um ar de “coisa viva”, pois foi pela ação do tempo que elas ficaram assim. A construção do prédio, feita com o material da época – adobe e pau a pique – é frágil, sendo essa a única das intendências que se conserva assim perfeita (MACHADO, 2010, p. 77).

Nessa mesma perspectiva, com mais de uma década de distância, o SPHAN continuava com essa práxis no Museu do Diamante. Em 1959<sup>108</sup> Rodrigo M. F. de Andrade escreve a Sylvio de Vasconcellos que “convirá que não se altere, com obra muito acabada, o aspecto precário ou rústico da construção, a fim de não se apresentar com melhor aspecto (de obra mais nova) com relação ao prédio”. Logo, assume-se que no quesito arquitetônico havia uma busca por uma reconstrução idealizada, reproduzida através de concepções particulares. Ressalta-se ainda que o Museu do Diamante é a única casa de Muxarabiê de sacada colonial ainda de pé no Brasil.

O mesmo tipo de preocupação com os vestígios arquitetônicos ocorria com a historicidade da peça. Não por acaso o SPHAN investe na formação de uma rede de agentes capazes de legitimar essas peças, acusando seu valor histórico, estético ou artístico. Essa tríade de valoração era o que validava a inserção de uma peça em determinado acervo museológico. A intensa valorização do estético, da similaridade e da padronização refletia-se na expografia como uma forma de apelo a fruição visual, considerando que o entendimento da narrativa museológica advinha primeiramente, de uma identificação visual com o acervo.

Dessa forma, era recorrente na documentação museológica correspondências e pareceres visando uma adequação estética à expografia. Como exemplo, na década de 1940 o Museu da Inconfidência investe num espaço destinado ao túmulo de Maria Dorotéia e Bárbara Heliadora, as musas dos inconfidentes. Havia uma preocupação para que estivessem no mesmo padrão estético, não só entre si, mas relacionando-se organicamente com o acervo ao seu redor. Dessa forma, a pedra tumular foi devolvida diversas vezes por pequenas discrepâncias na altura ou pelo tipo de pedra utilizado em

---

<sup>108</sup> Diamantina. Caixa 117. Pasta 3 a 117.

sua confecção. A tendência museográfica da época era tão somente a apresentação de um acervo em condições visualmente harmoniosas (MOURÃO, 2015, p.16).

Harmonia e fruição estética guiavam as escolhas museológicas do SPHAN. A inserção ou retirada de peças do circuito expográfico necessitava de pareceres específicos dos colaboradores *experts* no assunto, o que em muitos casos acabou centralizando a atuação de Sylvio de Vasconcellos, como Chefe do 3º Distrito. Como visto no caso do Museu do Diamante, em que Vasconcellos reclama ao diretor do SPHAN sobre a maneira em que se encontrava o museu “completamente alterado, quanto a arrumação do seu acervo, em tal estado de confusão relativamente à estética e ao agrupamento de peças desarmônicas entre si”, sendo necessário retificar a disposição das peças através de fotografias elucidativas, corrobora-se o fato de que nem todos os museus contavam com um *expert* em seu quadro de funcionários.

O Dr. Sylvio de Vasconcellos, festejado arquiteto, jornalista e intelectual, que dirige em Minas os serviços da mais alta relevância do SPHAN, realizando uma obra notabilíssima ainda que pouco conhecida, o que acresce os méritos, dado que a sua orientação se fixa na defesa de preciosas peças do patrimônio artístico e histórico, tão numerosas e ricas em Minas Gerais que estariam fadadas a ruínas, não fosse a sua esclarecida e desvelada assistência (O Jornal, 1946).

O decreto lei nº 25/1937, que legalizou a criação do SPHAN, tinha sob sua jurisdição três museus nacionais: o Museu Histórico Nacional, o Museu Nacional e o Museu Nacional de Belas Artes, sendo este último criado justamente por esse dispositivo. Entre um caráter histórico e científico, esses museus tinham em comum a valorização do Império e um discurso narrativo voltado para a construção de uma nacionalidade a partir desse recorte temporal (JULIÃO, 2009; BRITTO, 2022).

Já os museus instituídos pelo SPHAN inauguraram uma nova perspectiva temporal ao retomarem o período colonial como marco do princípio de uma brasilidade. Para além da preservação de bens móveis ameaçados da perda e da preservação de bens arquitetônicos, a criação dos museus regionais possibilitou a interiorização das práticas museológicas (BRITTO, 2022) assim como serviriam como intérpretes de uma região (COSTA, 2002). A formação desses museus proporcionou não só o aumento de coleções

públicas no Brasil, como introduziu novas práticas de exposição e de formação de acervo. De acordo com Rodrigo M. F. de Andrade:

[...] trabalha-se com o objetivo de remodelar e enriquecer os museus nacionais e bem assim na criação e organização de novos, onde as coisas daquela natureza sejam conservadas. Assim foi que, durante o ano corrente, o Serviço pôde contribuir para a remodelação do Museu Nacional e do Museu Histórico, ao mesmo tempo que providenciava ainda para organizar e aparelhar o Museu da Inconfidência em Ouro Preto, com a finalidade de colecionar os bens relacionados com os fatos históricos da Inconfidência Mineira e com seus protagonistas, assim como as obras de arte e de valor histórico que constituem documentos expressivos da formação de Minas Gerais [...] para criar e aparelhar o Museu do Ouro, no edifício da antiga Casa de Intendência do Ouro, em Sabará, restaurada recentemente pelo SPHAN visando colecionar elementos significativos e valiosos relacionados com o período da exploração intensiva daquele metal nas Minas Gerais [...] (ANDRADE, 1987, p. 53).

Distintos não só em suas narrativas temporais, os museus “sphânicos” também se propuseram a um novo discurso expográfico. Se distanciando dos “super acervos” dos grandes museus nacionais, das salas com diversas temáticas, muitas vezes não coordenadas entre si e da ode a grandes heróis da pátria<sup>109</sup>, os museus do SPHAN buscaram se fortalecer num discurso histórico homogêneo, com peças de tipologias e temporalidades semelhantes, que ornassem no sistema expográfico, numa reprodução bem próxima a “coisa viva<sup>110</sup>”. De acordo com Rui Mourão (2015) os museus buscavam “convencer pela apresentação de objetos repetidos à exaustão” (MOURÃO, 2015, p. 17). Ainda sobre a expografia desenvolvida pelo SPHAN, o autor afirma que “ainda que constituídas com propósito narrativo, o que comandava a mais vasta organização do conjunto não passava de um propósito decorativo” (MOURÃO, 2015, p.16).

---

<sup>109</sup> Mesmo que buscando se distanciar dessa narrativa heroica, ainda era possível encontrar peças dessa tipologia no acervo desses museus. A grande diferença ficava a cargo da expografia. Como um exemplo, nota-se a descrição de Machado (2010): “Observa-se ainda uma cômoda de jacarandá procedente da Fazenda Jagoara, colocada sob um retrato a óleo (vindo de Portugal) de Sebastião José de Carvalho e Mello, Marquês de Pombal, homem que teve importantíssima atuação em sua pátria e no Brasil durante o ciclo do ouro” (MACHADO, 2010, p. 77).

<sup>110</sup> Essa expressão “coisa viva” é recorrente nas documentações do Museu do Ouro. Nas trocas de correspondências Antônio Joaquim sempre ressalta a necessidade de deixar o imóvel com uma aparência o mais real possível, o mais próximo daquilo que realmente foi. Esse pode ser um ponto de aproximação entre os museus regionais e a comunidade, visto que as instituições não se imbuíam de um ar de sacralidade institucional, mostrando-se, em suas expografias, relativamente próximas ao cotidiano da região.

Tomando como exemplo um distanciamento entre os museus do SPHAN e o Museu Histórico Nacional, podemos destacar duas afirmações que explicitam a diferença no modo de conceber as exposições museológicas.

Levado pela convicção de que um Museu especializado deve ter sempre o aspecto mais vivo possível, procurei organizar suas diversas salas de forma a dar impressão exata de uma casa e repartição, ainda em funcionamento, como foi a Casa de Intendência de Sabará (Relatório de Atividades, Museu do Ouro, 1945).

Não havia, entre os objetos ou entre as salas, uma lógica mais geral que unisse os fatos (e, conseqüentemente, os objetos) ou mesmo uma periodização rígida. Não se observava uma ordenação precisa dos objetos, em que o interesse formal e sistemático se sobrepusesse à condição substantiva dos objetos, de relíquia da nação (SANTOS, 2006, p. 45).

Outro ponto interessante de diferenciação entre os dois modelos museológicos se daria na forma de aquisição de acervo. Enquanto o acervo do MHN, especialmente as doações, eram destinadas especificamente para o museu, devido ao valor histórico e o caráter nacional da instituição, as peças do SPHAN eram destinadas, em sua maioria, a 3ª diretoria, representante do SPHAN em Minas Gerais, excetuando-se em certo grau as doações ocorridas ao Museu da Inconfidência, visto que esse possuía um caráter nacional. Dessa forma, as peças poderiam figurar em qualquer dos museus em desenvolvimento pela instituição. O próprio Rodrigo M. F. de Andrade já ressaltava que as doações de peças deveriam entrar em diálogo com a exposição do museu, não sendo aceito peças, ainda que históricas, que não ornassem com as demais. Sendo assim, o Patrimônio tinha liberdade em dispor do acervo na conveniência da expografia de cada museu, como pode ser visto no parecer abaixo:

Ambos os móveis acima mencionados já se encontram em nosso depósito, em Ouro Preto, onde deverão passar por ligeiros reparos e limpeza, aguardando o destino que lhes for dado (Washington Moraes de Andrade, representante do 3º distrito de Ouro Preto, escrevendo para Sylvio de Vasconcellos, 1954).

### **3.3 Vitrines da nação: a formação de acervos museológicos**

No que se refere a composição de acervo os três museus tiveram experiências diferenciadas. O processo de aquisição/ doação de peças buscou seguir um padrão já

validado pelo SPHAN – peças históricas, com valor artístico e estético – mas se deparou com dificuldades variadas, que transitavam entre a falta de verbas na instituição até a ausência de colaboradores qualificados para “caçar<sup>111</sup>” esses objetos.

Retoma-se aqui a ideia de que o Museu da Inconfidência tenha servido como um precursor e modelo para os demais museus mineiros desenvolvidos pelo SPHAN<sup>112</sup>. Com um forte apelo patriótico que vinha sendo construído desde 1938 com o retorno dos despojos dos inconfidentes, o Museu da Inconfidência ocupou um lugar no imaginário nacional especialmente através das mídias da época. Fortalecido nos jornais como um “gesto de alta significação patriótica” (JORNAL DO BRASIL, RJ, 1938), ou como um espaço para “expressões adequadas de patriotismo” (idem) o museu passa a desfrutar de um prestígio em escala federal que se tornou decisivo para a primeira doação de acervo (MOURÃO, 2015). A partir de então o museu conta com uma narrativa de forte influência frente as práticas nacionalistas estatais e passa a servir como espaço para atuação de diferentes intelectuais e colaboradores. O processo de formação de acervo, em especial o processo de doações, contou com forte apelo nacional e com a validação da estética assumida pela instituição.

Com o processo museológico do Museu da Inconfidência ainda em curso, o SPHAN adentra na concepção do espaço museológico do Museu do Ouro. Guiados pelas

---

<sup>111</sup> A procura por objetos históricos tornou-se uma das frentes de atuação do SPHAN. Em 1949, Lucio Costa busca organizar essa prática através do Plano de Trabalho para o DET, onde determina “A criação na sede e em cada um dos distritos, de pequenas equipes incumbidas unicamente de batidas sistemáticas para colheita de material de inventário, não somente nas regiões acessíveis, como também, principalmente, nas zonas de acesso difícil servidas por caminhos antigos, equipes constituídas de um fotógrafo e de um técnico habilitado – possivelmente a mesma pessoa- ambos com gosto por essas espécie de aventura que deverá ser levada a cabo sem pressa, com o espírito esportivo próprio dos catadores e com o mesmo zelo e determinação de que dão mostra os viajantes catadores de antiguidades [...]. Plano de Trabalho para a Divisão de Estudos e Tombamento – DET da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – DPHAN. Lucio Costa. 1949. In: FAED, História, Prática Curricular – Patrimônio Cultural I, Profas. Janice Gonçalves e Viviane Trindade Borges, 2012/1.

<sup>112</sup> No discurso de inauguração do Museu da Inconfidência, em 1944, Rodrigo M. F. de Andrade afirma que “a criação do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, assinala o início de uma orientação nova e de relevante significação, adotada pelo governo da União a respeito dos museus nacionais. Deixando de limitar-se a organizar e desenvolver essas instituições federais apenas na capital da República, ele deliberou fundamentá-las e mantê-las também no interior do país, a fim de não ficar circunscrita às divisas do Distrito Federal a obra de inestimável alcance cultural que a tais estabelecimentos incumbe realizar” (ANDRADE, 1987, p. 165).

práticas em andamento em Ouro Preto, o órgão inicia um processo de remodelação do bem arquitetônico – a Casa de Intendência – aos moldes sphânicos, ao passo que também se empenha na busca por acervo. Nesse ponto, os dois espaços museológicos começam a se distanciar logo nos primeiros anos de formação. O Museu do Ouro, ainda que engajado diretamente por Rodrigo M. F. de Andrade, não obteve o mesmo espaço no imaginário nacional, o que dificultou, em certa escala, a formação de um acervo “digno do museu”<sup>113</sup>.

Logo nos primeiros anos, as trocas de correspondência entre o diretor do Museu do Ouro e o diretor do SPHAN retratam uma queixa que perduraria ao longo dos anos: a verba reduzida destinada ao museu, dividida entre a aquisição de acervo e os custos de manutenção da instituição. Um tanto distante da visibilidade concedida ao Museu da Inconfidência, o Museu do Ouro precisou se adaptar e remodelar seu discurso museológico de forma a fortalecer um nicho institucional que não fosse totalmente dependente da estética expográfica. Muitas vezes com verbas reduzidas “a serviços de expediente”<sup>114</sup> o museu passou a adotar novas práticas institucionais, como o fortalecimento da biblioteca e do espaço museológico como um centro de pesquisa. Não se retira desse contexto a constante preocupação estética que movia o fazer museológico do SPHAN, mas acrescenta-se as práticas museais novas condutas, que se desenvolveram frente as adversidades enfrentadas logo no começo da concepção da instituição.

Dessa forma, em pouco tempo de atuação o museu se desenvolve em dois eixos: o educativo/ científico, visando “estudar, pesquisar, colher material e expor tudo que diz respeito a mineração no Brasil”<sup>115</sup>, e o histórico/ estético, visto que a civilização mineira “ocupa um lugar de destaque na nossa história, pois modelou toda uma civilização peculiaríssima em pleno sertão”<sup>116</sup>.

---

<sup>113</sup> Fala de Antônio Joaquim de Almeida sobre as coleções presentes no Museu do Ouro. Relatório de Atividade do Museu do Ouro. 1945. Arquivo da Casa Borba Gato. Sabará/MG.

<sup>114</sup> Relatório de Atividades do Museu do Ouro. 1947. Arquivo da Casa Borba Gato. Sabará/ MG.

<sup>115</sup> Relatório de Atividades do Museu do Ouro. 1945. Arquivo da Casa Borba Gato. Sabará/MG.

<sup>116</sup> Idem.



Os entraves financeiros<sup>117</sup> apresentados no Museu do Ouro também se fizeram presentes no Museu do Diamante, e a ele foi adicionado mais uma questão: a distância geografia entre Diamantina e Belo Horizonte, capital mineira e sede do 3º Distrito. Em 1959, Rodrigo M. F. de Andrade escreve a Sylvio de Vasconcellos sobre o acervo do Museu do Diamante ainda parecer “relativamente pobre<sup>118</sup>” e sugere a transferência de duas peças da 3ª diretoria para engrandecer o acervo. No ano seguinte, questiona a pouca mão de obra presente na instituição, ao afirmar que “Como é de seu conhecimento, continua o museu a se ressentir de pessoal para suas mínimas necessidades, não obstante nosso esforço e empenho junto aos detentores da solução<sup>119</sup>”.

A questão geográfica já havia se mostrado um empecilho durante o processo de formação do acervo do Museu do Diamante. Sem a presença de um colaborador *expert* na seleção de bens móveis e distante do 3º Distrito, a solução encontrada foi a compra “de porteira fechada” do acervo de um antiquário local, fato já abordado no capítulo anterior. Após a compra, Rodrigo M. F. de Andrade escreve a João Brandão que “fossem conferidos os objetos e feitas as retificações necessárias, excluindo “objetos de menor importância e sem valor histórico ou artístico”<sup>120</sup>. Recorrente na documentação do SPHAN, os termos “histórico e artístico” poderiam não ser tão evidentes quanto se propunha a instituição. Ainda que autorizado a fazer o processo de seleção, por não se achar apto para a escolha, João Brandão optou pela manutenção de todas as peças no acervo, sobre a catalogação de “Coleção Coimbra”. Tal situação evidencia que, ao contrário do processo ocorrido no Museu do Ouro, o Museu do Diamante não contava com a presença de um colaborador *expert* em patrimônio e em acervos museológicos.

---

<sup>117</sup> Questões de ordem financeira eram recorrentes nas práticas do SPHAN, não só no que se relacionava a formação desses museus, mas nas práticas preservacionistas de modo geral. Em 1961 o Jornal Alterosa, de Minas Gerais, aponta a dificuldade da instituição em manter as obras restauradas, visto que “não há verbas suficientes para o encarregado de sua proteção e conservação [SPHAN] fazer todas as obras.

<sup>118</sup> Diamantina, caixa 117. Museu do Diamante – pasta 3.

<sup>119</sup> Diamantina, caixa 117, Museu do Diamante – pasta 3.

<sup>120</sup> Telegrama de Rodrigo Melo Franco de Andrade a João Brandão Costa. 14/08/1947. Nº333. Arquivo Noronha Santos/IPHAN. Série Inventário – Diamantina, MG – Casa do Padre Rolim. Dossiê Histórico e descrição do bem.

Ainda que por razões diferenciadas, os empecilhos na formação do Museu do Diamante, tal qual ocorrido no Museu do Ouro, fizeram com que a instituição se engajasse em outro projeto museológico: o apelo turístico e a valorização como polo educacional. A valorização de Diamantina como principal centro de exploração do Diamante foi aliada a iniciativa de constituição de um grande hotel na região, seguindo o modelo do Grande Hotel de Ouro Preto. Além da exploração a civilização mineradora e ao estilo de vida colonial, proposto pela instituição, criou-se uma rota que envolvia outros personagens, como a inserção na rota turística da Casa de Chica da Silva.

Sobre a função essencial do museu, defendia-se sua atuação como centro de cultura e educação, ideia defendida por Afonso Arinos de Melo Franco e, principalmente, por Juscelino Kubitschek, como visto na declaração abaixo:

A obra educativa de museus e bibliotecas públicas, inteligentemente localizadas no território nacional, será tanto mais proveitosa quanto a ação desses estabelecimentos tem maior extensão que o ensino intraescolar. Para a formação moral, cívica e cultural dos nossos patrícios do interior a influência de tais institutos contribuirá com benefícios relevantíssimos e talvez insupríveis. Urge, portanto, que o Congresso Nacional atenda às necessidades do espírito e da sensibilidade do povo do interior do país, propiciando-lhe meios de ilustrar-se, de estimular a sua curiosidade intelectual e o seu patriotismo, de elevar as suas ideias e sentimentos, ao mesmo tempo em que se lhe oferece diversão atraente e gratuita, onde os meios de distração e recreio são onerosos e insuficientes<sup>121</sup>.

Dessa forma, mesmo que compartilhando narrativas homogêneas, expressas numa concepção expográfica de valorização de acervos semelhantes, os museus mineiros se opuseram em particularidades devido a práxis de cada instituição. O acervo, composto predominantemente por peças sacras, mobiliário civil e objetos religiosos, possibilitou um constante intercâmbio de peças entre essas instituições, além de propiciar um processo de recolha num padrão praticamente unificado. Tanto o Museu do Ouro como o Museu do Diamante iniciaram suas atividades museológicas com acervos um tanto afastados da cultura popular, mesmo que recebendo algumas doações da comunidade. O viés elitista

---

<sup>121</sup> Arquivo Noronha Santos/IPHAN. Série Inventário – Diamantina, MG – Casa do Padre Rolim. Dossiê Histórico e descrição do bem.

das instituições, espelho das práticas do SPHAN, foi o caminho traçado por esses museus, até esbarrarem em questões orçamentárias ou geográficas. A remodelação para um discurso científico e cultural, no entanto, trouxe uma nova orientação as instituições, que em sua essência, continuavam a propagar a valorização da cultura material e o apelo a memória ancestral.

### 3.4 Narrativa museológica em Minas Gerais

Apesar de projetos que compartilhavam o mesmo espaço temporal e o mesmo núcleo de colaboradores, num modo de fazer museológico “sphânico”, os três museus aqui abordados tiveram particularidades fundamentais em seu processo de desenvolvimento. Diferentemente do que ocorreu no Museu do Ouro, com uma formação coordenada e centralizada na figura do diretor Antônio Joaquim, o Museu da Inconfidência e o Museu do Diamante se formaram com a atuação direta de Sylvio de Vasconcelos, chefe do 3º Distrito, que representava o SPHAN em Minas Gerais.

No Museu do Diamante percebe-se uma dificuldade inicial em inserir alguém com expertise para formação de coleções museológicas, ficando a cargo de Sylvio de Vasconcelos e Rodrigo M. F. de Andrade os despachos de peças a essa instituição. Os colaboradores lá presentes – Assis Horta e João Brandão Costa, por mais que exercendo funções no museu não se concentraram especificamente no acervo. Já o Museu da Inconfidência, com uma formação diferenciada dos demais, iniciou suas práticas com uma coleção previamente doada. As demais inserções, muitas doações e compras de famílias locais, também foram coordenadas por Sylvio de Vasconcelos.

Como uma forma de analisar esse desenvolvimento museológico no SPHAN, podemos tomar de empréstimo a ideia desenvolvida por Mário Chagas de uma Imaginação Museal, compreendendo que essa imaginação estaria intimamente ligada a processos individuais de interpretação que esses colaboradores desenvolveram ao longo do processo de construção de uma práxis preservacionista.

*Essa imaginação não é prerrogativa sequer de um grupo profissional, como o dos museólogos, por exemplo, ainda que eles tenham o privilégio de ser especialmente treinados para o seu desenvolvimento. **Tecnicamente ela refere-se ao conjunto de pensamentos e práticas que determinados atores***

**sociais de "percepção educada" desenvolvem sobre os museus e a museologia** (CHAGAS, 2009, p.20).

Como visto no capítulo II, os museus mineiros compartilharam uma narrativa similar em seu desenho expográfico, mas passaram por diferentes processos de formação de acervo. Enquanto a imaginação museal do Museu da Inconfidência se baseou num forte apelo ao nacional, ao histórico e ao legado da tradição, o Museu do Ouro e o Museu do Diamante compartilharam narrativas diferentes.

A formação do Museu da Inconfidência foi coordenada por uma equipe multidisciplinar, entre arquitetos, historiadores, conservadores, designers e curadores de exposição, e contou com uma narrativa de apelo ao nacional, decorrendo de uma ação política que mal escondia suas ações proselitistas (MOURÃO, 2015, p.6). Era um museu símbolo de um passado glorioso que deveria ser rememorado. O museu se constituiu como nacional antes mesmo de sua formação. Era um semióforo do projeto de governo varguista, de um Brasil moderno, mas fundamentado num passado tradicional.

A já mencionada preocupação estética do SPHAN teve seu primeiro posto de atuação justamente na concepção do Museu da Inconfidência. O desenho expográfico, feito pelo conservador do Museu do Louvre, Georges Simoni, valorizou espaços de forma que a arquitetura do prédio se tornasse parte integrante da exposição. Ressaltando a diferença entre as exposições do SPHAN e as demais exposições que vinham sendo constituídas no Brasil anteriormente, Rui Mourão (2015) afirma que “pela primeira vez entre nós, uma instituição daquela natureza estava sendo mais do que um depósito desorganizado de peças” (MOURÃO, 2015, p.8).

Sobre essa autêntica percepção museográfica, nota-se que a valorização estética era o ponto que dava as exposições do SPHAN um caráter de singularidade e inovação:

Nela realmente uma inteligência ordenadora era visível para quem soubesse enxergar. Além de conseguir fazer agrupamento de objetos da mesma família em várias salas, Simoni soube estabelecer uma linha de eficiência estética que, mesmo sendo mais de efeito decorativo, garantiu a unidade do conjunto (MOURÃO, 2015, p. 9).

O Museu do Ouro, e nisto reside o seu principal mérito, foi instalado na casa mesma em que se processava a “quintagem” e as coisas foram dispostas ali de

maneira tal que lembram os velhos tempos de glória. A reconstituição foi perfeita e o parece que a vida voltou a animar o casarão, principalmente em alguns cômodos onde se instalava o serviço fiscal da coroa portuguesa (O Jornal, 1944).

Os museus regionais mineiros se relacionavam de diferentes formas com a comunidade local. Enquanto o Museu da Inconfidência teve uma presença forte no cenário preservacionista, se aliando a igrejas e antiquários locais, ocupando-se até mesmo do processo de restauro de peças, seu acervo foi constituído com uma vertente elitista, valorizando peças históricas ligadas ao barroco, ao colonial e, em partes, ao Império. O discurso narrativo do museu buscava a raiz de uma civilização que se destacava no cenário do Brasil colônia justamente por sua cultura, arte e economia considerada diferenciada. O acervo do Museu da Inconfidência esteve ligado a grandes personagens como Aleijadinho, Tiradentes, os Inconfidentes e as suas musas, além de peças ligadas a famosos religiosos locais ou membros de uma aristocracia imperial.

No Museu do Ouro pode se atribuir a imaginação museal de Antônio Joaquim como a precursora e dominante no discurso do museu. Buscando um apelo nacional, mas sem o apelo identitário instigado pelo Museu da Inconfidência o Museu do Ouro passou por um processo de adaptação se coadunando com outras práticas museológicas a fim de se firmar no cenário nacional. Longe de representar bairrismos ou regionalismos, o Museu do Ouro procurava uma inserção no cenário dos grandes museus nacionais, com uma história que refletia parte da história da nação, o princípio de uma civilização que seria social, cultural e artisticamente superior e que se firmou pela trajetória econômica ascendente do ciclo do ouro no século XVIII.

Antônio Joaquim, como colaborador e *expert* no processo de patrimonialização de acervos móveis, pode escolher com certa liberdade de atuação, as peças que comporiam o acervo do Museu do Ouro. Optou por uma narrativa “o mais próximo possível de uma casa em funcionamento<sup>122</sup>”.

Instrumentos de extração aurífera, alguns rústicos ao extremo, o material de trabalho da célebre Intendência, seus almofarizes, suas balanças, suas arcas, tudo foi reunido ali com arte, **conseguindo-se criar ambiente que não deixa**

---

<sup>122</sup> Relatório de Atividades (1945). Museu do Ouro. Arquivo da Casa Borba Gato. Sabará, Minas Gerais.

**ao visitante a impressão de coisas mortas, aglomeradas ao acaso** (O Jornal, 1944).

Não obtendo o mesmo espaço e visibilidade no cenário nacional que o Museu da Inconfidência, o Museu do Ouro enfrentou dificuldades na compra de acervo, nos processos de doação e na consolidação como um museu nacional. Nas doações, percebe-se uma predominância de peças de cunho popular, de menor valor histórico e artístico, como definido pelo SPHAN<sup>123</sup>, peças que não estariam dispostas, por exemplo, nas salas principais da exposição. Sobre esse tipo de acervo, Antônio Joaquim afirmava que ainda era preciso “despertar e desenvolver nas camadas mais cultas da população o interesse por esse setor da cultura<sup>124</sup>”.

A competição por espaço entre os dois museu, não só por compartilharem o mesmo espaço temporal de formação, mas pelo desenvolvimento de acervos com certa homogeneidade, imputou ao Museu do Ouro uma maior dificuldade na formação de seu acervo. Nesse sentido, a imaginação museal de Antônio Joaquim se sobrepôs as propostas meramente técnicas do SPHAN. A aproximação com acervo popular rendeu ao museu uma sala de peças dessa tipologia que possibilitou ao Museu do Ouro uma aproximação com a comunidade, que foi explorada por décadas em diferentes esferas, seja na exposição de curta duração ou em projetos com a comunidade local.

Uma distinção presente no acervo e exposição do Museu do Ouro foi a sala destinada a arte popular, que reunia peças folclóricas do século XVIII e XIX, entre elas: estandartes de procissão, tambores, ex-votos e instrumentos utilizados pelos negros em festas de reisado (Machado, 2010, p.80).

Outra vertente explorada pelo Museu do Ouro foi a aproximação com escolas e universidades que rendeu ao museu o crédito de um espaço científico, tendo como referência seu acervo bibliográfico. O que teria começado como uma alternativa a falta de recursos para composição de acervo, nas palavras de Antônio Joaquim “uma maneira

---

<sup>123</sup> Como analisado até aqui, do momento de sua criação ao processo de formação dessas instituições museológicas, o SPHAN consolidou uma prática preservacionista com viés elitista. Já abordado ao longo do trabalho, as práticas institucionais se desenvolveram com um acordo tácito sobre o que deveria, ou não, compor o patrimônio nacional, estabelecendo como recorte temporal as peças e imóveis coloniais, e atribuindo valor a arte sacra, pintura e esculturas setecentistas, obras barrocas e mobiliário civil e religioso do período colonial, entre outros bens que remetessem a uma tradição e história nacional.

<sup>124</sup> Relatório de Atividades do Museu do Ouro – 1945. Arquivo da Casa Borba Gato. Sabará/MG.

de nos empregar em trabalhos que não nos custe maiores despesas<sup>125</sup>”, acabou se tornando uma das maiores linhas de atuação do museu. Em 1950, o discurso do museu já demonstra outra perspectiva sobre a aproximação com práticas educativas<sup>126</sup>, o que foi descrito por Antônio Joaquim como “um valioso auxiliar na educação e cultura do povo<sup>127</sup>”.

Os registros documentais do SPHAN na chamada “fase heroica” deixam explícito a intensa valorização do patrimônio material – em especial de bens arquitetônicos – num conceito embasado primordialmente na defesa de Afonso Arinos Melo Franco sobre o assunto<sup>128</sup>. Calcado na defesa de vestígios de pedra e cal, o SPHAN e seus colaboradores criaram uma rede de símbolos visuais do patrimônio nacional, constituindo instituições que obedeceram ao que havia de mais moderno nas técnicas dos museus europeus<sup>129</sup>.

As condições materiais que favoreceram ter sido o território mineiro beneficiado, num lapso de tempo muito breve, com tamanho e tão valioso acervo de bens culturais, foram, obviamente, os efeitos da espantosa produção de ouro e diamante aqui ocorrida no século XVIII, sobretudo na primeira metade da centúria (ANDRADE, 1987, p. 74).

Os acervos que adentravam esses imóveis usufruíram da mesma preocupação material, passando a agir como parte integrante de um todo. Sendo assim, a museologia sphânica ressignificou esses elementos de forma a construir uma narrativa preservacionista. A coleta desse acervo legitimou materialmente a narrativa histórica

---

<sup>125</sup> Relatório de Atividades do Museu do Ouro (1947). Arquivo da Casa Borba Gato. Sabará, Minas Gerais.

<sup>126</sup> Em 1955 o Museu do Ouro recebe uma nota de destaque no periódico O Jornal de Uberlândia (1955) justamente por seu papel nas práticas educativas e na ilustração da sociedade.

<sup>127</sup> Relatório de Atividades do Museu do Ouro (1950). Arquivo da Casa Borba Gato. Sabará, Minas Gerais.

<sup>128</sup> Em 1938, Afonso Arinos de Melo Franco apresenta um conjunto de cinco palestras ao corpo técnico do SPHAN. O objetivo era traçar as origens e o desenvolvimento da civilização material no Brasil, começando pelo século XVI numa linha cronológica até o século XIX. Numa narrativa de valorização dos bens materiais, desde as primeiras habitações rústicas nas capitâneas hereditárias até a formação de engenhos e igrejas, Afonso Arinos ressalta como a materialidade pode ser traduzida num discurso histórico. Dedicou uma seção especial ao desenvolvimento de Minas Gerais, em especial no século XVIII, atribuindo a condição econômica mineradora ao desenvolvimento de uma arquitetura e obras de arte diferenciadas. Descreveu Minas Gerais como uma “surpreendente civilização material” e afirmou que “as vilas atestavam o progresso da civilização”, resultando em admiráveis riquezas arquitetônicas. (FRANCO, 2005, p. 94,95).

<sup>129</sup> O Observador Econômico (RJ), 1947.

produzida pelo Estado e fomentada pela instituição. O processo de construção desses acervos pode ser detalhado nas documentações e correspondências institucionais, e levanta uma questão subjetiva ao processo: qual sentido dessas escolhas?

Evidencia-se dois pontos cruciais na narrativa mineira: Minas como símbolo de liberdade e vanguardista nas ideias republicanas, materializada através dos registros e vestígios dos inconfidentes mineiros, e a Minas artística e culturalmente superior ao restante da colônia, materializada através dos registros da arte barroca, das edificações e da figura, em essência, de Aleijadinho. Sobre a primazia da civilização mineira, Afonso Arinos (2005) ressaltava as “admiráveis riquezas que se acumularam nas principais vilas, principalmente na segunda metade do século XVIII” o que, em sua análise, “atestavam o progresso da nação” (FRANCO, 2005, p. 95).

Esses dois motes principais guiaram, em certa medida, o processo de escolha e a valorização do acervo, como pode ser visto no detalhamento documental proposto no capítulo II. O Brasil moderno buscava se inserir no cenário mundial com uma ancestralidade legítima, com arte e cultura que em parte se distanciasse do olhar totalmente pitoresco de um país tropical. Rodrigo M. F. de Andrade evidencia essa associação artística entre o Brasil e obras estrangeiras, em especial europeias, na seguinte fala:

Mas, o que é sobretudo evidente é o valor inestimável que têm, para cada país, os monumentos característicos de sua arte e de sua história. A poesia de uma igreja brasileira do período colonial é, para nós, mais comovente do que a do Parthenon. E qualquer das estátuas que o Aleijadinho recortou na pedra-sabão para o adro do santuário de Congonhas nos fala mais à imaginação que o Moisés de Miguel Ângelo (ANDRADE, 1987, p. 49).

Além dos vestígios de historicidade conduzidos em Minas Gerais, adentrou-se numa prática de valorização estética, explícita na escolha de peças que ornassem entre si. Nesse ponto, o SPHAN investiu e consolidou uma prática de recolha e proteção de um bem que estava “à disposição do serviço”, visto a similaridade do acervo pela mesma procedência geográfica. A narrativa produziu então um sentido de unicidade cultural refletida esteticamente. As peças, ainda que não envoltas em eventos históricos, receberam uma “áurea de legitimidade museológica” devido ao discurso introduzido no museu. A reprodução da casa barroca mineira, como visto no Museu do Ouro e no Museu



do Diamante possibilitou que essas peças, em grande parte mobiliário civil, se investissem de uma expectativa de historicidade, à medida que a representação da cena buscava educar e civilizar o visitante pela reprodução estética.

Buscou-se assim, através da prática do acervamento, autenticar a seleção de vestígios de uma civilização vista, repetidas vezes, como superior. Musealizar essas peças era uma forma não só de dar destinação a recolha de bens materiais, mas de legitimar essas escolhas seja no âmbito educacional ou histórico e atribui-lhes função de semióforos de uma nacionalidade que estava sendo construída. A suposta superioridade mineira era fortalecida repetidas vezes em diferentes discursos e entrevistas concedidas por Rodrigo M. F. de Andrade.

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

A similaridade de acervos nesses museus regionais foi um reflexo da seleção de uma narrativa histórica, privilegiada frente as demais. As peças, em sua maioria, eram escolhidas dentro desse escopo preservacionista, recolhidas pelo SPHAN e distribuídas aos museus, centro de guarda desse patrimônio. A forte atuação do SPHAN em Minas Gerais a consolidou como representante da ancestralidade e símbolo da nacionalidade brasileira. Dessa forma, o patrimônio mineiro foi tingido de significado e dotado de valor pelos intelectuais que compunham o núcleo fixo do SPHAN. Essa atribuição de valor, se encaixa num processo de memória como elemento de operação ideológica, como afirmado por Menezes (1992, p. 7).

Variando entre patrimônio móvel e imóvel, o SPHAN consolidou na região uma tipologia específica, o “patrimônio mineiro” descrita pelo diretor do SPHAN como um patrimônio com traços fundamentais e peculiares, culminando no que se pode chamar, sem exagero de pretensão regionalista, um estilo mineiro do período colonial (ANDRADE, 1987). Versado no barroco<sup>130</sup>, no colonial e na arte sacra católica, o

---

<sup>130</sup> “O Barroco também procede assim, com a circunstância pejorativa de ser nele a própria decoração que determina o estilo. Ora, na arquitetura religiosa de Minas a orientação barroca – que é o amor da linha curva, dos elementos contorcidos e inesperados – passa da decoração para o próprio plano do edifício. Aí

patrimônio mineiro tornou-se um denominador a parte na instituição, sendo modelo e referência para demais práticas realizadas pela instituição. Dessa forma, um determinado viés de análise pressupõe que a escolha do patrimônio mineiro como semióforo de um patrimônio verdadeiramente brasileiro, autêntico em suas raízes, pode ter tido uma condição mais afetiva.

**Sob o ponto de vista da civilização brasileira a contribuição das minas é insuperável e inesquecível. . . As minas desenvolveram até um grau nunca dantes atingido, a cultura intelectual brasileira.** Do centro das Gerais saíram grandes intelectuais que projetaram a glória brasileira em Portugal em outros países europeus. Formou-se uma alta aristocracia mental de juristas, prosadores, críticos, historiadores e poetas. Começaram a penetrar no Brasil as grandes ideias revolucionárias do século XVIII, e antes deste ter fim, a tragédia da Inconfidência Mineira mostra o caminho que tais ideias tinham percorrido. O centro da cultura lusa passa a ser a região da minas. . . E dentro deste ambiente, rico de forças culturais, a arte brasileira produz a sua mais poderosa figura, genial mulato Antônio Francisco Lisboa, o ‘Aleijadinho’, nascido em 1730, que foi um legítimo expoente da civilização do ouro. . . **Essas sumárias indicações mostram a importância nacional e internacional que assumiu, no meu país, o ciclo econômico da mineração** (FRANCO, 1958, pp. 70-71 grifo nosso).

Como visto anteriormente, a museologia proposta pelo SPHAN baseou-se fortemente num apelo visual – artístico e estético – de valorização de uma civilização material. A preservação desses bens, móveis e imóveis centrou-se numa narrativa estadista de nacionalização do patrimônio, com forte viés ideológico. Dessa forma, as narrativas desses museus atrelaram-se a solidificação de uma determinada memória.

Para François Hartog (2019) a conjuntura do presente influencia as percepções de memória, sendo que o movimento da memória advém do modo de se conceber o tempo<sup>131</sup>. Nas concepções de regime historiográfico e nas nuances entre a relação passado, presente e futuro, Hartog aborda a questão da Memória, da História e do Patrimônio. Nesse ponto,

---

os elementos decorativos não residem só na decoração posterior, mas também no risco e na projeção das fachadas, no perfil das colunas, na forma das naves. Com esse caráter assume a proporção de um verdadeiro estilo, equiparando-se, sob o ponto de vista histórico, ao egípcio, ao grego, ao gótico. E é para nós um motivo de orgulho bem fundado que isso tenha dado no Brasil.” (ANDRADE, 1983, p. 80).

<sup>131</sup> Hartog concebe então três Regimes de historicidade: o tempo antigo, o tempo cristão e por fim, o tempo moderno. Em cada um desses regimes, passado, presente e futuro estão sempre juntos, por mais que em determinados momentos haja predominância de um, ou uns, sobre outros. Nunca há a exclusão de alguém, os regimes de historicidade agem em simultaneidade. In: HARTOG (2019).

afirma que a memória seria algo fluído e dinâmico, e que os grupos (sociais) podem ou não ser favoráveis a determinada memória, entrando assim num outro conceito, o de memória e esquecimento<sup>132</sup>.

Através da documentação institucional e da literatura da área, nota-se que a memória levada a frente por essas instituições museológicas teve claro viés elitista, como afirmado por Vaz:

Ainda que o órgão tenha desenvolvido uma política de patrimônio doutrinária e excludente, deixando de fora aquilo que os modernistas não viam como a “legítima arquitetura brasileira”, é inegável que o SPHAN conquistou a imagem de uma instituição ativa e coesa, baseada na competência do seu corpo técnico e em critérios científicos que justificariam a política patrimonial implementada (VAZ, 2013, p. 36).

Na esfera de articulação entre Memória e História, Hartog (2019) retoma o conceito de Pierre Nora (1993) de uma memória historicizada, a memória que parte do exterior para o interior, como uma obrigação individual (Mello, p. 246). Adentrando no conceito de lugares de memória, proposto por Nora, podemos entender lugares como “meios de resgate”, preservação, manutenção e conservação de certa memória. É importante ressaltar que mesmo os lugares de memória também convivem com parte de esquecimentos, afinal é impossível legar espaço de importância para todos os eventos existentes. Para que haja memória, deve se existir esquecimentos.

Na formação dos museus em Minas Gerais, o SPHAN estabeleceu uma articulação entre passado e presente na busca por desenvolver um futuro moderno, numa associação que podemos denominar como o Tempo do Patrimônio. Nesse sentido, a articulação entre as três esferas temporais buscou a construção de uma determinada identidade. Essa nova relação com o tempo, com especial ênfase ao passado, a tradição, influencia na construção de uma narrativa museológica que visa ser moderna, ao mesmo tempo que apela a ideia de memória nacional, de identidade e tradição.

---

<sup>132</sup> A relação entre memória e apagamento pode ser compreendida aqui como o processo de seleção do patrimônio que deveria ser preservado frente aqueles vestígios ou bens que não seriam dignos da atuação do órgão, ao menos nos anos iniciais. A conformação de uma memória pelos agentes do SPHAN, representadas materialmente através de bens móveis e imóveis produziu, em vertente paralela, um esquecimento, ou ao menos um apagamento institucional das demais manifestações que não se encaixassem nos padrões selecionados pelo órgão. Se a memória, para Ricoeur (2020) é vista como uma “exortação a não esquecer” é importante considerar que a memória a ser lembrada foi selecionada e conformada ao longo do tempo. Sobre Memória e esquecimento consultar a obra RICOEUR, Paul. 2020.

Para Nora (1993) é preciso que haja uma vontade de memória. Para ele, sem esse vetor, os lugares de memória se tornariam lugares de história. Isso aconteceria devido a pouca identificação social com elementos da memória, o que o colocariam na esfera da história. Utilizando as definições de Nora (1993) para o cenário museológico aqui abordado podemos suscitar algumas proposições. Os museus, por muitos na literatura, são definidos de forma geral como lugares de memória, no entanto, se formos analisar pela perspectiva de Nora (1993), os museus do começo do século XX, predominantemente inclinaram-se como lugares de história, sem excluí-los como negociadores de memórias e espaços de conhecimento. Isso porque, em grande parte dos museus de vertente histórica, se aplicou uma recriação hegemônica, nostálgica e unificada de uma parte da história, selecionada por meio de poderes e decisões sociais, ou estatais. Nesse sentido, a atuação dos museus se encaixaria no conceito de história defendido por Nora (1993), já que, para o autor, a memória é algo vivo, em constante evolução, não necessitando assim de lugares para sua existência.

Na busca pela conceituação de memória, Ulpiano Meneses (1992) afirma que a mesma seria um fenômeno social. O autor afirma que, numa necessidade de valorização da memória, cria-se (ou podemos dizer, multiplica-se) o surgimento de centros de memória. A fala de Meneses (1992) se insere no contexto varguista, onde havia uma necessidade de resgate da memória como forma de consolidação de regime que se fazia instituir. Ainda segundo o autor a memória aparece como algo do passado, algo concreto e que cumpre transportar para o presente. Sendo assim, o autor determina que a memória pode correr o risco de se desgastar e por isso precisa ser preservada. Nesse sentido, faz-se pertinente destacar que tais memórias, no contexto do Estado Novo (1937-1945) se fizeram ressignificar através de um discurso nacional de necessidade de consolidação de um passado sem conflitos.

Além da solidificação de uma memória nacional, houve uma busca por identidade e tradição, num processo que Hobsbawn & Ranger (2014) descrevem como “tradição inventada.”<sup>133</sup> Para os autores, muitas vezes, tradições que parecem ou são consideradas

---

<sup>133</sup> Entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás,

antigas são bastante recentes, quando não são inventadas<sup>134</sup> (HOBSBAWN; RANGER 2014, p. 7). O passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição. Sendo assim, no contexto museológico mineiro, o uso da repetição exagerada de acervos, como proposto por Mourão (2015) pode ser compreendida como um processo de criação da tradição, de uma repetição objetivada na consolidação de uma memória unificada. Uma das características das tradições inventadas é justamente a de estabelecer ou legitimar instituições, status ou autoridade (HOBSBAWN; RANGER, 2014, p.17).

Essas instituições museológicas foram consolidadas não só como vestígios de um passado nacional, mas como a legitimação da República Nova. Toda narrativa, escolha e processos, buscaram no passado elementos chave que solidificassem a ideia de tradição, de nacionalidade e especialmente, de república. Dessa forma, a vertente de atuação desses museus buscava agir em conformidade com as propostas estatais. Sendo a principal mídia do período, os jornais refletiam o propósito de atuação desses museus ao afirmar serem “um relicário do passado glorioso de Minas Gerais<sup>135</sup>” ou um “modo de reviver o feito dos patriotas do século XVIII que deram a vida pela liberdade da pátria”.<sup>136</sup>

### 3.5 Mineirismo e mineiridade

A parte a camaradagem já descrita anteriormente, duas outras abordagens pressupõe a existência de uma afinidade do grupo. Veloso (2018) trata do conceito já mencionado de uma academia SPHAN, um espaço de discussão, pesquisa, troca de informações e leitura crítica que reuniria um grande número de intelectuais (VELOSO,

---

sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBSBAWN; RANGER, 2014, pg. 8)

<sup>134</sup> O termo “tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez (HOBSBAWN; RANGER, 2014, pg. 7).

<sup>135</sup> Jornal Alterosa (MG), 1954.

<sup>136</sup> Idem.

2018, p. 144). Essa afinidade surgiria então do pressuposto de unidade em torno do pensamento modernista, corrente de pensamento vigente nas práticas do órgão. Dessa forma, a afinidade nas práticas do SPHAN adivinha de um conceito de coesão as práticas preservacionistas, de intelectualidade e uma visão homogênea sobre patrimônio, ao menos em seus alicerces.

Já um segundo ponto seria o conceito de mineiridade, abordado por Chuva (2017), que recrutaria esses intelectuais não só coadunados as práticas modernistas, mas ligados por um fio de identificação invisível, em torno do patrimônio mineiro. A ideia de mineiridade, fortalecida pela constante elevação cívica de Minas Gerais, era dotada de um fator relativamente simples: grande parte dos integrantes da equipe técnica do SPHAN eram mineiros, e aqueles que não o eram, tinham por Minas Gerais uma identificação artística e histórica de viés saudosista. O próprio Rodrigo M. F. de Andrade já havia defendido a ideia de uma “escola mineira, com traços próprios e bem vinculados” ressaltando inclusive a erudição de tais obras (ANDRADE, 1987, p. 170).

O conceito de mineiridade, para além de uma simples identificação regional, foi concebido por Gilberto Freyre como um processo de elevação cultural. Não há contradição no protagonismo que Minas Gerais recebeu nas práticas do SPHAN, sendo repetidamente reafirmado em discursos institucionais, como pode ser visto nos excertos abaixo:

De fato, como já procurei sustentar em outra oportunidade, examinando-se atentamente o patrimônio da região, não há senão reconhecer-se que as condições particulares de Minas Gerais produziram, no percurso breve de pouco mais de um século, obras de literatura, de música, arquitetura, pintura, escultura e artes menores cujo conjunto constitui, particularmente, no domínio das artes visuais, testemunho irrecusável de uma escola mineira, com traços próprios e bem destacados, que permitem identifica-los nas obras de feição erudita ou popular aqui realizados (ANDRADE, 1987, p. 74).

Aquilo que se denomina Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – por ser espólio dos bens materiais móveis e imóveis aqui produzidos por nossos antepassados, com valor de obras de arte erudita e popular, ou vinculados a personagens e fatos memoráveis da história do país – é o documento de identidade da nação brasileira. A subsistência desse patrimônio é que comprova, melhor do que qualquer outra coisa, nosso direito de propriedade sobre o território que habitamos (ANDRADE, 1987, p. 21).

Para o diretor do SPHAN, “poucas décadas bastaram para que esta área fosse enriquecida de bens culturais em número maior e com feição mais expressiva do que as demais regiões do país (ANDRADE, 1987, p. 73). Dessa forma, o patrimônio mineiro transitava entre duas esferas: a identificação nacional e as singularidades regionais. Não tendo como objetivo fortalecer regionalismos, Rodrigo M. F. de Andrade afirmava que “assumir as peculiaridades regionais e dos elementos que tiver em comum com as obras tradicionais das outras regiões do Brasil” num misto de zelo entre o nacional e o tradicional (ANDRADE, 1987, p. 165).

A representação de uma casa de elite, a valorização de bens móveis domésticos e religiosos, arte sacra e os vestígios dos tempos da mineração tornaram-se representações materiais do patrimônio nacional, de um ideal de tradição e de nacionalidade. Ressalta-se aqui a valorização de uma arte voltada aos valores europeus e católicos. Franco (2005) destaca a forte presença europeia em Minas Gerais, que teria absorvido as culturas de menor valor estético (indígena e negra) e que, em Minas Gerais representaria “o maior progresso material” frente as demais regiões do Brasil colônia.

Nessa perspectiva, não só os museus mineiros receberam primazia nas práticas do SPHAN, mas diversas obras de restauração e reconstrução de bens materiais, como chafarizes, igrejas, casas civis ou edifícios ligados a burocracia colonial. A mineiridade refletia-se não só nos vestígios materiais, mas estendia-se a pessoas físicas, numa atribuição de valor moral, cívico e patriótico apenas pela ideia de pertencimento a região. Em 1947, o periódico O Observador Econômico faz uma exaltação a figura de Rodrigo M. F. de Andrade atribuindo-lhe características profissionais e pessoais como competência e honestidade, modéstia e discrição, tidas como “qualidades, ao todo, bastante mineiras”. Nesse sentido, legitima-se não só a ideia de uma “escola mineira” no que se refere a arte e cultura, mas se constrói um sentido e uma identidade mineira “superior”, com atribuição de valores e singularidades. Ainda em periódicos da época, podemos ver o sentido atribuído a “ser mineiro”:

**Por extrema gentileza de Sylvio de Vasconcellos e pela ação eminentemente patriótica do SPHAN, que tem como Diretor Geral também um ilustre mineiro, o Dr. Rodrigo M. F. de Andrade, dias faustosos como os que que ensinou nosso imortal conterrâneo, para que melhor e meias ardentemente possamos manter o culto e veneração à obra daquela que**

fez curvar-se a Europa ante o Brasil [referindo-se ao patrimônio mineiro] (O Sol, Minas Gerais, 1947)<sup>137</sup>.

O termo mineiridade foi cunhado por Gilberto Freyre em 1946, numa palestra proferida na Faculdade de Direito de Belo Horizonte com o título “Ordem, liberdade e mineiridade”. O conceito proposto por Freyre propunha a valorização da cultura, de atividades artísticas, religiosas, intelectual e recreativa relacionada a região mineira (DIAS, 1985). Para seleção de Minas Gerais como expoente de brasilidade e tradição, além dos critérios históricos e estéticos, Chuva (2017) aponta para a centralidade de uma “rede mineira” de agentes que se configurou dentro do SPHAN. Aponta-se então para o conceito, proposto por Bomeny (1994) e abordado por Chuva (2017) como uma teia de agentes cujos laços pessoais, em boa medida, passavam pelo sentimento de pertencimento à mineiridade (Chuva, 2017, p.58).

O SPHAN esteve, sem dúvida, aderido ao projeto de nacionalização implementado pelo Estado Novo, ao unificar uma escala hierárquica de valores patrimoniais a partir de um padrão, de arte e arquitetura determinado pela produção mineira colonial (CHUVA, 2017, p. 59).

Para formação dessa mineiridade, investe-se novamente no conceito exposto por Hobsbawn e Ranger (2014), no qual a tradição inventada caracteriza-se por estabelecer com um passado histórico uma continuidade artificial. Esse passado inventado utiliza-se de alguns critérios, entre eles, a repetição. A identidade mineira refletida nesses museus, através de suas coleções, perpassa sentidos e narrativas constantemente fomentados e reproduzidos, num discurso homogêneo, unificado e referenciável de uma cultura mineira. O discurso da “casa barroca mineira” representou um discurso de nacionalidade repetido exaustivamente nos museus criados pelo SPHAN em Minas Gerais.

Hobsbawn e Ranger (2014) afirmam que uma das vertentes das tradições inventadas a de estabelecer ou simbolizar uma coesão social. Dessa forma, entre outros sentidos, teria uma identificação com uma “comunidade” e instituições que a representem (HOBSBAWN & RANGER, 2014, p.17). A mineiridade transpassada aos museus

---

<sup>137</sup> A matéria faz referência a Casa de Cabangú, que pertenceu a Santos Dumont.



seguiria essa mesma proposta. Como símbolo da ordem e liberdade, consagraria esses museus como representantes de uma arte, cultura e mineiridade, repassaria em suas expografias a ideia de uma “cultura mineira”. O barroco colonial ganharia destaque, junto com obras sacras e móveis civis como uma representação de uma cultura originária e independente. O ciclo econômico do ouro foi o preceptor de um ciclo artístico cultural que representaria, na visão sphânica, a verdadeira essência do Brasil.

Outro aspecto da originalidade da cultura regional reside no conjunto integrado de manifestações artísticas – nos campos da arquitetura, da escultura, da música e das letras – ocorridas na segunda metade do século XVIII e que vieram a constituir o núcleo germinal de uma forte tradição intelectual em Minas Gerais (DIAS, 1985, p. 75).

Essa originalidade e, em certo ponto, homogeneidade cultural foi uma das bases que levaram o SPHAN a elevar Minas Gerais como símbolo de uma civilização tradicional. A formação desses museus se alinhou a formação de uma identidade local, assim como de uma identidade nacional. É possível compreender que existia um certo regionalismo em Minas Gerais, tanto pelas propostas expográficas como pela visibilidade que a região recebeu frente as práticas do SPHAN. Mas, muito além do que a preservação de um “aspecto local” o que guiava os colaboradores na preservação desses bens era a ideia de construção de uma identidade originária, comum a todos, a essência da brasilidade e origem de uma civilização, que agora se via como moderna.

Já na década de 1960, Sylvio de Vasconcellos<sup>138</sup> faz a sua análise do que seria mineiridade, ressaltando características e peculiaridades que destacaram Minas Gerais como campus e modelo de uma ação preservacionista nacional. Na defesa da mineiridade, Vasconcellos apresenta a região como uma civilização com colorido próprio, tendo como principal particularidade a economia aurífera do século XVIII. Para Vasconcellos, a economia mais livre e autônoma e a falta de estratificação social, ao contrário do que ocorria no litoral brasileiro, desenvolveu uma sociedade insubmissa, com amor a liberdade e forte sentimento de pertencimento. Um povo que produzia sua riqueza era então capaz de autogovernar-se (Vasconcellos, 1968, p.26), dando origem a ideia de uma

---

<sup>138</sup> VASCONCELLOS, Sylvio. Mineiridade – ensaios de caracterização. Imprensa Oficial. Belo Horizonte. 1968.

Minas Gerais rebelde, não adepta a submissão, moldando assim a “primeira expressão de um sentimento nacional” (idem).

Vangloriando os prestígios das Minas e as qualidades intelectuais da região, Vasconcellos reafirma a originalidade da arte e expressões mineiras, aproximando-se do neogótico e do romântico tardios. Dentro de todas essas qualidades e excentricidades, Minas Gerais foi consolidada como berço da modernidade, de um Brasil urbano, democrático e inovador. Dessa forma, Sylvio de Vasconcellos, responsável por anos pela 3ª Diretoria do SPHAN reafirmava os valores e as concepções desencadeadas no período, adotando um ponto de vista parcial de uma região vista como singular. As peculiaridades mineiras, descritas com ênfase na originalidade, eram então inseridas num escopo maior. Longe de se apartar do conjunto do nacional, essas características deveriam ser vistas e retomadas como qualidades pertencentes a toda a nação.

Os museus criados em Minas Gerais nesse contexto buscavam uma conexão com esse ideário nacional. Minas Gerais era vista como exemplo de civilização e um dos focos de origem da nação, não cabendo nessas instituições focos de puro regionalismo, apesar da classificação como regional. Nesse ponto, aponta-se a ideia de que regional seja apenas uma classificação de diferenciação entre os museus das grandes capitais – os Nacionais.

Percebe-se então uma espécie de padrão na formação dessas instituições ao selecionarem uma vertente da memória – a memória elitista, barroca e religiosa – como representativo da constituição da sociedade brasileira. O papel desses museus se consolida na tentativa de perpetuar, servindo como vitrine de um passado nacional fortemente construído, com viés de tradição e ancestralidade.

Para Araújo e Barbosa (2016) houve, durante todo o período varguista, momentos de repressão ou adaptação da cultura popular, de acordo com os interesses do regime. Evidencia-se que, no processo de formação desses museus, a cultura levada a frente, como estandarte da nacionalidade, foi uma cultura mais elitizada. Valorizou-se imóveis coloniais para sediar tais museus, restituindo-lhe a memória e atribuindo novas funções, assim como se prezou pela salvaguarda de bens coloniais, do barroco mineiro, de obras de arte de cunho religioso, em especial numa exaltação de Aleijadinho. Ainda segundo Araújo e Barbosa (2016) nenhuma nação pode sobreviver sem um discurso de identidade e, nesse sentido, o Estado seria o principal produtor de discursos homogeneizadores.

O sentido de nacionalidade que embasava o estado Vargasista fomentou a concepção e orientação de diversos conceitos, entre eles o de brasilidade, memória, identidade e tradição. O propósito de legitimar uma nova república se alinhou a busca por uma identidade nova, moderna, alinhada a valores culturais, principalmente buscando uma inserção aos moldes europeus. A busca pelo moderno se assentava na consolidação do que era tradicional. Tradição se tornou então um vetor de fundamentação da nacionalidade e construção da identidade. Mas assim como os demais conceitos, a ideia de tradição<sup>139</sup> também foi construída pelo estado, suas agências e os intelectuais envolvidos no processo de construção da nação.

A construção da tradição passou, invariavelmente, pela retomada de um passado ideal, selecionado dentro de critérios pré-definidos como originalidade, historicidade, relevância e pertinência aos ideais em voga. Não à toa, o barroco tornou-se a arte oficialmente brasileira, aquela que colocaria o país em lugar de igualdade com demais remanescentes históricos espalhados pelo mundo, como Rodrigo M. F. de Andrade já havia proposto. Por outro lado, a prática da mineração, a civilização mineira, os valores católicos, a arquitetura religiosa e civil foram selecionados como legítimas representantes de um Brasil civilizado, os primórdios de uma cultura única que seria revitalizada na república varguista.

Como visto até aqui, vários foram os fatores que tornaram Minas Gerais um cenário fértil as ações preservacionistas. As práticas desenvolvidas pelo SPHAN no que se referia a formação de museus inauguraram novas abordagens museológicas no país, consolidadas pela atuação dos agentes e colaboradores institucionais. Pelo exposto até aqui, reafirma-se que o SPHAN consolidou práticas, estipulou valores – estéticos, históricos e artísticos – desenvolveu metodologias e conformou novos modo de atuação e preservação de bens. Desse modo, infere-se que esse novo modo de fazer museológico produziu o que podemos considerar um *start* nas políticas relacionadas aos museus no país.

---

<sup>139</sup>Eric Hobsbawn e Terrence Ranger trazem o conceito de “tradição inventada” como um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBSBAWN; RANGER, 2014, p.8).

### 3.6 O papel da museologia no SPHAN

Como visto no decorrer das seções anteriores, o SPHAN desenvolveu ao longo de décadas de atuação, uma expertise nas práticas preservacionistas. Tendo num momento inicial o tombamento como locus de atuação o órgão foi, aos poucos, se enveredando por novos caminhos, entre eles a formação de museus. Com o traçado da formação dessas instituições e os desenhos preservacionistas que a mesma incitava, percebe-se que o SPHAN se lançou num processo museológico, mesmo que com a suposta falta de intenção inicial.

Como instituição recentemente desenvolvida, o SPHAN pretendia a legitimação de suas ações através de práticas que buscavam ser coesas e com viés científico. Além do instituto do tombamento, prática que lançou o órgão no cenário preservacionista nacional, podemos citar outros instrumentos utilizados como ferramentas pelo órgão: o Conselho Consultivo e a Revista do Patrimônio.

Nesse sentido, vale analisar qual papel que essas instituições museológicas ocupavam dentro do rol de atuações do SPHAN e de seus colaboradores. Dessa forma, podemos partir da análise da Revista do Patrimônio<sup>140</sup> como um ponto chave dos reflexos das práticas preservacionistas nacionais. Sendo a Revista do Patrimônio o principal meio de legitimar as práticas do serviço, é esperado que encontremos no periódico artigos relacionados ao processo de formação de instituições museológicas regionais. No entanto, não há na Revista ênfase ao trabalho de constituição de museus que vigorou entre as décadas de 1940 e 1950, nem posteriormente a atuação dos mesmos. Pouco se retrata sobre as instituições, seus critérios de formação de acervo e, principalmente, sob os colaboradores envolvidos nessas escolhas.

A Revista do Patrimônio<sup>141</sup>, publicada pela primeira vez em 1937, foi um empreendimento de Rodrigo M. F. de Andrade de divulgação das iniciativas preservacionistas desenvolvidas pelo SPHAN. A revista, era então, um reflexo dos

---

<sup>140</sup> A Revista do Patrimônio foi publicada periodicamente até o ano de 1969— segundo ano da gestão de Renato Soeiro, em seguida, após um hiato temporal, a Revista é novamente publicada apenas em 1978, tornando a passar por um hiato que duraria até 1984 já pós-gestão de Aloísio Magalhães (1979-1982).

<sup>141</sup> A ideia da produção de uma revista que reproduzisse os trabalhos desenvolvidos no órgão também esteve presente no anteprojeto de Mário de Andrade, na seção de publicidade, o qual ele denominou como Revista Nacional de Artes.

debates e da produção intelectual em torno do próprio órgão. De acordo com Lanari (2011):

*Revista do SPHAN* tinha o objetivo de veicular os artigos que tratassem dos monumentos, apresentando-os e justificando a importância dos mesmos para o patrimônio nacional. Contava também com artigos teóricos, que tinham o objetivo de fornecer tipologias que auxiliassem a identificação e catalogação dos monumentos (LANARI, 2011, p.2).

Em correspondências<sup>142</sup> com o colaborador Manoel de Paiva Júnior, Rodrigo M. F. de Andrade ressalta, em várias oportunidades, a necessidade de que as descobertas feitas pelos colaboradores figurassem em primeira mão na Revista do Patrimônio, ou seja, nenhum colaborador deveria exibir suas pesquisas antes que as mesmas estivessem publicadas. A primeira edição da Revista do Patrimônio contou com artigos de figuras proeminentes no cenário cultural, como Heloísa Alberto Torres, Roquette Pinto, Lucio Costa, e Gilberto Freyre, além do próprio Rodrigo M. F. de Andrade. Posteriormente esses nomes viriam a se repetir na revista, acrescentados de outros como Noronha Santos, Sylvio de Vasconcellos e Hanna Levy<sup>143</sup>, além da colaboração em textos de Judith Martins e do Cônego Raimundo Trindade, diretor do Museu da Inconfidência. Numa análise das trinta primeiras edições da revista, que contempla a fase de gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade na instituição, os nomes acima citados contribuíram, individualmente, com uma média de quatro publicações na Revista, que também contemplou artigos de Augusto Lima Júnior, Sérgio Buarque de Holanda e Godofredo Filho.

Grande parte desses artigos eram voltados a preservação arquitetônica ou relacionados a arte religiosa, em especial o barroco mineiro. As publicações relacionadas a museus foram poucas, limitando-se a três artigos na primeira edição (1937), sobre o Museu Regional de Olinda, Museu Mariano Procópio e Museu Coronel David Carneiro,

---

<sup>142</sup> Martins Filho; Cabral. Em defesa do patrimônio: correspondência entre Manoel de Paiva Júnior e Rodrigo Melo Franco de Andrade. ICAM. 2012.

<sup>143</sup> No Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), Levy foi encarregada, entre 1940 e 1947, das pesquisas e dos inventários das imagens sacras pertencentes às igrejas do Rio de Janeiro. Sua experiência, assim como os trabalhos de pesquisa no Brasil, lhe renderam a publicação de cinco importantes artigos na Revista do Patrimônio, sob os seguintes títulos: “Valor histórico e artístico: importante problema da história da arte”; “A propósito de três teorias sobre o Barroco”; “A pintura colonial no Rio de Janeiro: notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos”; “Modelos Europeus na Pintura Colonial”; e “Retratos Coloniais”, publicados, respectivamente, de 1940 a 1942, em 1944 e 1945. (THOMPSON, 2009).

seguido em 1938 por um Resumo Histórico do Museu Paraense Emilio Goeldi. Na apresentação do primeiro volume da Revista do Patrimônio<sup>144</sup>, Rodrigo M. F. de Andrade destaca a função da revista em “divulgar conhecimentos dos valores de arte e de história que o Brasil possui e contribuir para o seu estudo<sup>145</sup>” e ressalta a produção “escassa e difícil de coligir” que até então vinha sendo produzida. Com destaque a arte e a história do país, Rodrigo M. F. de Andrade afirma haver uma “falha” já que o volume se dedica majoritariamente a bens arquitetônicos, mas justifica-se pelo fato da arquitetura ser “mais fácil de rastrear” sendo assim o passo mais lógico da instituição ao iniciar essa jornada. Em outro momento Rodrigo M.F. de Andrade ressalta a forma como a instituição viria a agir nas próximas décadas: “a necessidade de uma ação sistemática e continuada”, citando até mesmo o Decreto Lei 25/1937, sobre a preservação de bens nacionais. A fala representa muito a ação do SPHAN, ao catalogar e tomba, sistematicamente, diversas obras arquitetônicas no país

A predominância da arquitetura como exemplar da historicidade ou bem digno de preservação pode ser visualizada no artigo de Lucio Costa, em 1937, denominado Documentação Necessária, onde o mesmo faz uma exaltação, ou no mínimo uma retomada aliada a valorização, da arquitetura colonial civil. A parte das grandes igrejas coloniais – já bastante celebradas - Lucio Costa (1937) retoma as casas coloniais, aquela considerada por ele como “arquitetura do Brasil”, muitas vezes realizada por colonos tacanhos, índios ou negros, sem muita ousadia estética, como os grandes castelos ou mansões europeias. Essa arquitetura, tipicamente brasileira, deveria servir como ‘modelo’ a estudiosos e jovens arquitetos, como vestígios de um passado autônomo, destacado das obras lusitanas. Caberia, para Lucio Costa, obras dos séculos XVIII e até mesmo do XVII, por mais simples ou desprovido de complexidade que fosse. Nas palavras do arquiteto intelectual, essas casas civis, do colono brasileiro, representa a verdadeira tradição do Brasil (COSTA, 1937, p. 39).

---

<sup>144</sup> É importante destacar que alguns anos não contaram com a publicação da Revista do Patrimônio. A própria instituição passou por diversas mudanças, de nomenclatura e gestão ao longo desse período, o que pode justificar a ausência de produção em alguns momentos.

<sup>145</sup> Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº1, 1937.

É perceptível, durante a dita “fase heroica”, o predomínio pela arquitetura colonial seguido da arte e arquitetura sacra. Tais dados refletem a preferência da instituição pelos bens de “pedra e cal”, mas levanta um questionamento a respeito da formação de acervos museológicos. Não houve, durante o período, nenhuma produção destinada ao tema, não sendo alvo de pesquisas publicadas os museus desenvolvidos no período. A pouca produção museológica pode refletir uma ação inicial da instituição em relação a essa prática preservacionista, ou expor determinadas esferas de interesse do órgão, onde a museologia ocupava lugar secundário.

Uma das razões para essa possível secundariedade nas ações museológicas foi proposta por Leticia Julião (2008) ao afirmar que seria “provável que [Rodrigo M. F. de Andrade] alimentasse uma expectativa museológica baseada no modelo europeu” (JULIÃO, 2008, p.173) o que retoma a questão já abordada de que havia pouco conhecimento a respeito de um acervo nacional, além de um viés institucional que se afastava de acervos mais populares.

Aliado a pouca visibilidade de temas museológicos como a constituição dos museus e formação de acervos, está a pouca menção aos colaboradores responsáveis pela formação desses acervos. Dos museus mineiros, apenas o Cônego Raimundo Trindade teve espaço na Revista do Patrimônio, descrevendo temas como ourivesaria e arquitetura mineira setecentista, não abordando o Museu da Inconfidência, do qual foi diretor. Além dele, apenas David Carneiro foi convidado a colaborar com a Revista, publicando um artigo em 1940 sobre o Colégio dos Jesuítas em Paranaguá. Dessa forma, Julião afirma

Após essa estreia na Revista do Patrimônio, aparentemente promissora para os museus, não são editados novos artigos sobre o tema, pelo menos até 1969. Algumas poucas matérias abordam os bens móveis, em número de 18, dos quais 5 tratam de acervos de Minas Gerais. Somados, os artigos sobre museus e sobre acervos de interesse museológico totalizam apenas 22 títulos, ou seja, 14 % do total de 153 matérias publicadas entre 1937 e 1969. Isso foi tudo o que PHAN reservou aos assuntos correlatos a museus, reafirmando o privilégio dispensado aos bens imóveis (JULIÃO, 2008, p.176).

A pouca expressão museológica na Revista do Patrimônio durante a fase heroica pode ser vista na tabela a seguir:

**Tabela 1.** Tipologia de artigos publicados na Revista do Patrimônio durante a gestão de Rodrigo M. F. de Andrade (1937 – 1967).

Tipologia de artigos	Quantidade de artigos na Revista do SPHAN
Artigos sobre museus	4
Artigos sobre arquitetura religiosa	25
Artigos sobre arquitetura colonial e bem móveis	29
Artigos sobre Barroco Mineiro	6

É fato que Rodrigo M. F. de Andrade baseou muito de sua atuação preservacionista numa rede de relações com intelectuais e profissionais especializados pelo país. Suas correspondências, fonte documental de pesquisa, mostram uma relação, muitas vezes, de amizade entre Rodrigo M. F. de Andrade e seus colaboradores, o que causa estranhamento a falta de visibilidade dos mesmos na Revista do Patrimônio, concebida como forma de divulgação e registro da atuação da instituição.

Observa-se que esses colaboradores atuavam como intermediadores entre o patrimônio a ser preservado e a instituição SPHAN. Nesse sentido, a colaboração inicial desses intelectuais ou *experts* em patrimônio foi o carro chefe na formação de uma política preservacionista que mais tarde viria a se tornar totalmente institucional. Nos anos iniciais, os critérios adotados poderiam variar de acordo com a posição ocupada e a atuação de cada colaborador. Nem mesmo o tombamento contava com critérios pré-estabelecidos existindo um certo embate entre o bem de valor regional e aquele que poderia ser considerado nacional. Um exemplo dessa disputa pode ser visto com a recusa de Carlos Drummond de Andrade em tomar uma Igreja que estaria vinculada ao evento da Revolução Farroupilha. Para Drummond, este evento teria característica totalmente regional.

Ao que consta, não se acha a igreja matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Cachoeira do Sul, Estado do Rio Grande do Sul, vinculado à fato memorável



de nossa história, que justifique a sua inclusão no Livro do Tombo Histórico. Isto sem embargo de constituir o referido templo um testemunho da ocupação do território sulino pela coroa portuguesa. [...] Não consta, porém, da crônica de Cachoeira a ocorrência de fato de significação excepcional a que esteja ligada à matriz da paróquia. Deve registrar-se o assassinio, verificado no seu interior em 8 de setembro de 1860, do líder farroupilha Antônio Vicente da Fontoura, que ali mesmo fora batizado. Fato sem dúvida importante, não se reveste, contudo, a nosso ver, de significação bastante para se atribuir ao local onde se desenrolou, a categoria de monumento histórico nacional (*apud* FONSECA, 1997, p. 284).

Pouco se retrata sobre as instituições, seus critérios de formação de acervo e, principalmente, sobre os colaboradores por trás dessas escolhas. Sendo assim, há conseqüentemente pouca ênfase no registro de memória institucional dos colaboradores que atuaram na formação desses acervos. Há colaboradores, como Antônio Joaquim de Almeida, que não aparecem em nenhum registro da Revista do Patrimônio. Manoel de Paiva Júnior, outro colaborador mineiro, apesar das inúmeras correspondências com Rodrigo M.F. de Andrade, não possui nenhum artigo na Revista do Patrimônio, nem mesmo sobre seu tema de domínio: Aleijadinho.

Todo tipo de análise proposta para as práticas iniciais do SPHAN pode incorrer em erros e ocultar partes significativas da história do “patrimônio nacional”. Se tomarmos como base apenas o viés do espelho institucional, sendo ele a Revista do Patrimônio, relegamos a museologia um papel secundário, frente as demais práticas preservacionistas do órgão. A pouca visibilidade dada a espaços museológicos na Revista não condiz com o amplo movimento de crescimento e solidificação dessas práticas ao longo das décadas de 1940 e 1950.

Como exposto ao longo dos capítulos, o SPHAN desenvolveu uma prática museológica nacional com base em critérios e sistemas de colecionamento próprios do órgão. Aos poucos, esse modo de fazer museológico se consolidou numa prática considerada como “modelar”. É importante ressaltar que muitos dos museus criados pela perspectiva sphânica mantêm suas bases expográficas quase em padrões originais, mesmo depois de serem transmutados a tutela do IBRAM, em 2009. A proposta de trazer como base a Revista do Patrimônio é destacar a maneira como a atuação do órgão ainda se consolidava e em quais terrenos a instituição acreditava que poderia fincar seus alicerces. A não contemplação museológica na revista não descredibiliza a atuação prática do

serviço, mas minimiza, em partes, a relevância desses intelectuais na conformação dessa prática preservacionista frente a memória institucional consolidada.

A história da museologia no Brasil é um campo fértil, mas que ainda precisa de muito trabalho. Se comparada a história da museologia, em especial da Europa, percebemos que temos um “curto tempo de vida”, mas com práticas e percepções que valem a pena ser analisados. Ao longo desse trabalho, abordamos dois grandes locus dessa história: a museologia pré-SPHAN e a museologia pós-SPHAN. Podemos incorrer nessa divisão de base didática para separar dois momentos como marco para a consolidação de um campo museológico no país. A formação de instituições museológicas pode não ter sido o mote inicial de atuação do órgão, mas, como visto, acabou se tornando uma vertente de atuação de relevância para consolidação da instituição no cenário preservacionista nacional. Sendo uma das várias vertentes que uma análise museológica nos possibilita, abordamos a formação de acervos como umas das práticas fomentadas pela instituição, trazendo ao centro do debate a figura do colaborador.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando o trecho de abertura desse trabalho, buscou-se até aqui “devorar” esses indivíduos e esses documentos na tentativa de traçar não só a história de formação desses museus, mas a individualidade de cada colaborador dentro do papel institucional que lhe era atribuído e, em que medida, esses agentes construíram uma ideia de tradição.

Como visto no capítulo I, o SPHAN se consolidou, a princípio, num regime de camaradagem e colaboração, no estreito sentido da palavra. O regime de colaboração desenvolvido por Rodrigo M. F. de Andrade na chamada “fase heroica” é uma das práticas de maior destaque da instituição no período, por possibilitar a ramificação de uma rede de agentes pelo país, imbuídos da tarefa de salvar o patrimônio nacional. A construção dessa rede, como visto, foi a junção de relações políticas e pessoais, numa trama bem unificada e pretensamente coesa sobre o que deveria, ou não, ser visto e protegido como patrimônio e vestígios da nação. Na chamada “academia SPHAN” se formou uma rede de intelectualidade que levaria a frente um projeto de memória nacional.

Após a criação do SPHAN como instituição centralizadora das práticas preservacionistas nacionais, temos o início da valorização de uma determinada memória, que buscava a retomada de um passado idealizado. Como vitrines de propaganda dessa memória, o Estado, aliado ao SPHAN, dá impulso a criação de museus pelo país, na tentativa de guardar esse patrimônio material, ao mesmo tempo em que o preservava. É nesse cenário que Minas Gerais recebe especial atenção, principalmente por seu passado colonial, pela arte barroca e o ciclo minerador. A região ganha status de verdadeira representante de um passado tradicional, alçada então a patrimônio nacional. Como reflexo dessa valorização a Minas Gerais, é desenvolvido na região um conjunto de museus, denominados pelo SPHAN como museus regionais.

Em comum, esses museus apresentavam uma narrativa museológica totalmente voltada ao passado colonial, ao ciclo minerador e ao barroco, com acervos que refletiam de forma particular esse fragmento da história nacional. Percebe-se que há, nos discursos narrativos, esse cerne em comum, fruto da ideia do estado de homogeneizar a cultura e a identidade nacional. Os museus serviram então como pontes entre o passado “ideal” e o

presente “civilizador” que se buscava construir. Era uma ligação entre o Brasil moderno e a tradição.

Dessa forma, buscou-se traçar o processo de concepção dessas instituições, desde seu projeto inicial até as práticas do dia a dia que possibilitaram, ou não, a execução do projeto inicial. Ao longo desse percurso museológico, percebe-se que a formação desses museus, como projeto institucional, se assemelhara em muitos pontos, o que mostra uma certa unidade na concepção dessas instituições. Mas como todo projeto é passível de adaptações e modificações, assim também o foi com os museus regionais. Ao lado de um projeto nacionalista, grandioso e tradicionalista, vislumbrado na formação do Museu da Inconfidência, temos a formação de museus regionais com suas próprias particularidades e individualidades.

O cerne desses projetos museológicos estava na valorização da cultura material e no ciclo da mineração. Mas, o ponto diferenciador desses espaços era o apelo ao mineirismo, ou a mineiridade, entendendo a mineiridade como a formulação de um conjunto específico de valores atribuídos a um grupo (BOMENY, 1994, p.56). Era essa característica que imputava valores a determinados bens, proporcionando um determinado recorte da realidade. Esse recorte patrimonial pretendia fortalecer uma brasilidade e inserir o Brasil num cenário patrimonial mundial, por meio de suas conexões históricas com a herança europeia (cristianismo, cânone artístico, economia mercantil etc.)

Dessa forma, inicia-se um processo de construção de um saber fazer museológico, estabelecendo-se uma prática ativa, que fomentou a formação de pressupostos colecionistas. Havia critérios tácitos para o modo de atuação museológico do SPHAN, espelhados na formação desses museus regionais. O modelo museológico sphânico desenvolveu uma união entre arquitetura e acervo, onde a integridade do bem imóvel era tido como um pressuposto de valoração histórica. O acervo, com perspectiva de “coisa viva” fortaleceu uma identidade única a esse conjunto museológico.

Destaca-se a importância desses colaboradores, que ocuparam espaços na consolidação dessa identidade, ainda que estivessem distantes de alguns núcleos institucionais, como a Revista do Patrimônio e o Conselho Consultivo do órgão. Foram esses agentes colaboradores que propuseram e executaram a formação de um acervo

museológico regional, o fortalecimento de uma relação entre museu e comunidade, além de se engajarem em diferentes funções dentro dessas instituições.

No modo de atuação desses agentes na construção de uma práxis institucional, evidencia-se a intensa troca de documentação entre esses agentes e a diretoria do SPHAN. Se os pareceres, a princípio, vinham de uma certa subjetividade de escolha desses agentes, aos poucos a prática imputou uma certa cientificidade nesses documentos. Com o passar dos anos, e com a análise das atuações já feitas, o SPHAN foi desenvolvendo uma prática cada vez mais embasada, com justificativas que se encaixavam num todo funcional.

Atualmente, as cartas de trabalho de Rodrigo M. F. de Andrade nos fornecem um corpus documental rico e detalhado sobre como as práticas preservacionistas do SPHAN foram se consolidando ao longo dos anos. Mas, não podemos incorrer em anacronismos. As correspondências, que hoje se mostram um sólido registro funcional, foram sendo desenvolvidas ao longo de anos de prática, de análise e reanálise até que houvesse uma consolidação do *modus operandi* da instituição. Dentro dessas narrativas documentais, podemos imaginar uma genealogia do patrimônio, no que se refere ao processo de concepção desses espaços, desde a idealização do projeto até a prática efetivada no dia a dia.

Como visto, a forma de atuação do órgão e seus critérios de seleção de bens eram fundamentados na própria autoridade e expertise de seus colaboradores. A validação das práticas vinha da superioridade intelectual e técnica desses agentes. Dessa forma, vimos que a validação dessa rede se fez por um denominador em comum: a intelectualidade desses colaboradores. Sendo assim, segundo Bourdieu (1983)<sup>146</sup>, esses colaboradores determinaram, validaram e legitimaram certas representações, ou seja, esse grupo de agentes foi responsável por ditar o que pertencia ou não a determinado código de valores. Os museus, dentro dessa perspectiva, passam a ser vistos como um campo de consagração intelectual (Bourdieu; Anderson), sendo esses agentes responsáveis pelo que Bourdieu (1983) determina como capital cultural, ou seja, o domínio de signos, sentidos e interpretações.

---

<sup>146</sup> Bourdieu, Pierre. Esboço de uma teoria da prática. In: ORTIZ, Renato (org.) Pierre Bourdieu: sociologia. São Paulo. Ática, 1983, p. 46-81.

A formação desse patrimônio representativo possibilitou ao SPHAN a construção de um modelo museológico nacional, embasado em acervos homogêneos, narrativa histórica e coleta centralizada na figura de agentes colaboradores. É fato que a história da museologia no Brasil, em especial no que se relaciona a formação de pressupostos colecionistas, ainda necessita de estudos. Este trabalho buscou identificar o princípio de uma atuação museológica de uma instituição consagrada, ainda nos tempos atuais, e dar visibilidade aos agentes que colaboraram nas capilaridades dessa instituição, aqueles que construíram na prática, esses museus regionais.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. “Síndrome de Museus?” In: **Série Encontros e Estudos 2 – O Museu em Perspectiva**, p. 51-68. Rio de Janeiro: Coordenação de Folclore e Cultura Popular, Funarte, Minc, 1996.

ABREU, Regina. **A Fabricação do Imortal – Memória, História e estratégias de consagração no Brasil**. Lapa/ Rocco. Rio de Janeiro. 1996.

ALCÂNTARA, Ariadne Ketini Costa de.; FERREIRA, Maria Letícia Mazzucchi. **A Casa e o Museu: análise do processo de Musealização de Acervos arquitetônico coloniais no Brasil**. *Museologia & Interdisciplinaridade*. Vol. 8, nº 15, jan./jul. de 2019.

ALMEIDA, Isabella Maria de Oliveira. **Museu do Ouro – “um museu pobre quase franciscano”**. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília. 2018.

ANASTASSAKIS, Zoy. A cultura como projeto: Aloísio Magalhães e suas ideias para o IPHAN. In: \_\_ SCHLEE, Andrey Rosenthal [Org.] **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. N. 35, 2017.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. **Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945)**. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, SPHAN, Fundação Nacional Pró-Memória, 1981. (Publicações da SPHAN, 33).

ANDRADE, Mário. **A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: Record, 1988.1994.

ANDRADE, Mário. **Anteprojeto de criação do SPAN**. 1936.

ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. **Rodrigo e o SPHAN: coletânea de textos sobre patrimônio cultural**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1987. (Publicações SPHAN, 38).

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **Brasil: monumentos históricos e arqueológicos**. México, D.F.: Instituto Pan-americano de Geografia e História, 1952.

ARANTES, Antônio Augusto (org.). **Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ARAÚJO, Gabriel Frias; BARBOSA, Agnaldo de Souza. Cultura e identidade nacional nos anos Vargas: tensões e contradições de uma cultura oficial. **Revista de Ciências do Estado**, v. 1, n.2, 2016. P.72 – 106.

ARAÚJO, Gabriel Frias; BARBOSA, Agnaldo de Souza. Cultura e identidade nacional nos anos Vargas: tensões e contradições de uma cultura oficial. **Revista de Ciência do Estado**, Belo Horizonte, v.1, n.2, p.72 – 106. 2016.

ARAÚJO, Vivian Greco Cavalcanti. **O século XXI coletado: um estudo sobre a política de aquisição de acervo do Museu Histórico Nacional, seu uso, seus critérios e sua aplicação**. Dissertação de Mestrado. UNIRIO. 2014.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

BAUER, Letícia. **O arquiteto e o zelador: Patrimônio Cultural, História e Memória – São Miguel das Missões (1937 – 1950)**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2006.

BAUER, Letícia. **O homem e o monumento: criações e recriações de Rodrigo Melo Franco de Andrade**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2015.

BELK, Russel W. (et. al.) **Collectors and collecting. Advances in consumer research** (volume 15) 1995.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BLOM, Philip. **Ter e manter**. Uma história íntima de colecionadores e coleções. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BOBBIO, Norberto. **Os intelectuais e o poder – Dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da prática. In: ORTIZ, Renato (org.) **Pierre Bourdieu: sociologia**. São Paulo. Editora Ática, 1983, p. 46 – 81.

BRAGA, Vanusa Moreira. **Relíquia e exemplo, Saudade e Esperança: o SPHAN e a consagração de Ouro Preto**. Dissertação de Mestrado. Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro. 2010.

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. **O Museu Paulista: Affonso Taunay e a memória nacional**. Editora UNESP. 2005

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. Os primórdios do museu: da elaboração conceitual à instituição pública. **Projeto História**, São Paulo, n.17, nov.1998, p.281-315.

BRITO, Diego de Souza. Escrever a história do IPHAN: disputas pela memória, problemas para a história. **Projeto História**, São Paulo, V.61. 2018.

BRULON, Bruno. Passagens da Museologia: a musealização como caminho. **Museologia e Patrimônio**, vol. 11, n.2, 2018.



BRUNO, Maria Cristina de Oliveira. Estudos de cultura material e coleções museológicas: avanços, retrocessos e desafios. **Cultura Material e Patrimônio de C&T**. Rio de Janeiro. MAST. 2009.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Estudos de cultura material e coleções museológicas: avanços, retrocessos e desafios. In: GRANATO, Marcus; RANGEL, Marcio. **Cultura material e patrimônio da ciência e tecnologia**. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2009.

BRUSADIN, Leandro Beneditini. **A dinâmica do patrimônio cultural e o Museu da Inconfidência em Ouro Preto (MG)**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista. Franca- SP. 2011.

CALABRE, Lia. O SPHAN dentro do contexto da construção das políticas públicas de cultura no Brasil. In: \_\_ SCHLEE, Andrey Rosenthal [Org.] **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. N. 35, 2017.

CANCLINI, Néstor García. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: IPHAN, n. 23. 1994.

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**. São Paulo: Editora Contexto, 2019.

CAVALCANTI, Lauro (Org.). **Modernistas na repartição**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ: MinC-IPHAN, 2000.

CERÁVOLO, Suely Moraes. O Museu do Estado da Bahia, entre ideais e realidades (1918 a 1959). **Anais do Museu Paulista. São Paulo**. N. Sér. v.19, n.1. p.189-246. 2011.

CERÁVOLO, Suely; SANTOS, Daisy Conceição dos. Apontamentos sobre José Antônio do Prado Valladares – “Um homem de museu”. **Cadernos do CEOM**. Ano 20, n.26. Educação Patrimonial. 2007.

CHAGAS, Mário de Souza. **Imaginação Museal: Museus, Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Tese de Doutorado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 2003.

CHUVA, Márcia (org.). **A invenção do patrimônio: continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/IPHAN, 1995. (Debates, 2)

CHUVA, Márcia (org.). **Arquitetos da memória: Sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

CLIFFORD, James. Museologia e contra história: viagens pela Costa noroeste dos Estados Unidos. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2009. p. 270-271.

CONSIDERA, Andrea. *Museus de História Natural no Brasil (1818-1932): uma revisão bibliográfica*. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História -ANPUH**, São Paulo, junho de 2011.

CORRÊA, Alexandre Fernandes. A coleção Museu de Magia Negra do Rio de Janeiro: o primeiro patrimônio etnográfico do Brasil. **MNEME Revista de Humanidades**. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. 2005.

COSTA, Lygia Martins. **A defesa do patrimônio cultural móvel**. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n. 22, p. 145-153, 1987.

D'ALMEIDA, José Mario. DANTAS, Regina Maria Macedo Costa. Casa dos pássaros: local de preparação de material zoológico a ser enviado para Portugal. *História da Ciência e Ensino*. Vol. 18, 2018.

DIAS, Diego Nogueira. Paradoxos da “identidade nacional” nos discursos arquitetônicos de Lucio Costa e Sylvio de Vasconcelos. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. Nova Série, vol. 28, 2020.

DIAS, Fernando Correia. Mineiridade: construção e significado atual. **Ci. & Tróp.** Recife, 13(1): 73-89, jan./jun., 1985.

DOBERSTEIN, Juliano Martins. **A parte do Todo – David Carneiro, o Paranismo e o SPHAN: Etnicidade prestígio e disputas pela consagração das identidades sociais paranaense e brasileira**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná. 2017.

DÓCIO, Vanessa de Almeida. **Sob o signo da pedra e cal: a trajetória da política da preservação do Patrimônio Histórico Arquitetônico no Estado da Bahia (1927-1967)**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal da Bahia. 2014.

DUARTE, Regina Horta. “Com açúcar, com afeto”: impressões do Brasil em Nordeste de Gilberto Freyre. **Revista Tempo**, Rio de Janeiro, nº 19. 2004.

DULCI, Otavio Soares. **Identidade regional e ideologia: o caso de Minas Gerais**. Universidade Federal de Minas Gerais: Departamento de Sociologia e Antropologia, [s/d].

DULCI, Otávio. *As elites mineiras e a conciliação: a mineiridade como ideologia*. Ciências Sociais Hoje. São Paulo: Cortez, 1984.

FABRIS, Annateresa. 1922. A Semana de Arte Moderna: uma revisão crítica. In.: **Histórias da Arte em Exposições – modos de ver e exibir no Brasil**. Cavalcanti, A.; Oliveira, E. D.; Couto, M.F.M.; Malta, M. [Org.] Rio Book's/ FAPESP. 1ª edição. 2016.

FASSY, Marcela Mazzilli. **Museu do Diamante, Diamantina, MG: o projeto de construção de uma identidade nacional por meio da criação de museus em Minas**

**Gerais pelo SPHAN nas décadas de 1940- 1950.** Dissertação de mestrado. Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri. Diamantina. 2016.

FIGUEIREDO, Andréia. XAVIER, Marco Antônio. Os sentidos de uma exposição: proposta de reformulação expográfica para o Museu do Diamante. **Anais do 3º Seminário internacional Museografia e Arquitetura de museus, conservação e técnicas sensoriais.** UFRJ – Rio de Janeiro/ Lisboa. 2012.

FONSECA, Brenda Coelho. CERQUEIRA, Telma Soares. Mapeamento preliminar das atividades dos fotógrafos no IPHAN. In: **A fotografia na preservação do patrimônio cultural: uma abordagem preliminar.** Cadernos de pesquisa e documentação do IPHAN. COPEDOC/IPHAN, Rio de Janeiro, 2008.

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

FONSECA, Ricardo Marcelo; SEELANDER, Airton C.L. (org.). **História do direito em perspectiva – do antigo regime à modernidade.** Curitiba: Juruá, 2009.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. **Conceito de civilização brasileira.** São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1936.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. **Desenvolvimento da civilização material no Brasil.** 3ª Edição. Top Books. 2005.

FREITAS, Marcelo de Brito. **Mário de Andrade e Aloísio Magalhães: dois personagens e a questão do patrimônio cultural brasileiro.** FAU/USP. 46ª Reunião anual da SBPC. Vitória. 1994.

FREYRE, Gilberto. **Sugestões em torno do Museu de Antropologia no Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.** Recife: Universidade do Recife, 1960.

FREYRE, Gilberto. Sugestões para o estudo da arte brasileira em relação com a de Portugal e a das Colônias. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937.

GONÇALVES, Janice. Entre o sonho e o pesadelo: o tombamento visto por quem o solicita e o recusa – processos de tombamento estaduais em Santa Catarina. **XVI Encontro Estadual de História da ANPUH – SC.** Santa Catarina, 2016.

GONÇALVES, Janice. O SPHAN e seus colaboradores: construindo uma ética do tombamento (1938-1972). **ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História.** Fortaleza. 2009.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. As transformações do patrimônio: da retórica da perda à reconstrução permanente. In:\_\_. **Antropologia e Patrimônio Cultural – trajetórias e conceitos.** TAMASO, Izabela. LIMA FILHO, Manuel Ferreira. [Org.] ABA publicações. 2012.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, MinC/IPHAN, 1996.

GRAMSCI, A. A formação dos intelectuais. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1982

GUEDES, Tarsila. **O lado doutor e o gavião de penacho: movimento modernista e patrimônio cultural no Brasil - o Serviço do Patrimônio Histórico (SPHAN)**. São Paulo: AnnaBlume, 2000. (Universidade)

HARTOG, François. **Regimes de Historicidade** – presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

HOBBSBAWN, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780** – Programa, mito e realidade. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2020.

HOBBSBAWN, Eric; RANGER, Terrence. **A invenção das tradições**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2014.

JULIÃO, Letícia. **Enredos museais e intrigas da nacionalidade**. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

KESSEL, Carlos. Vanguarda efêmera: arquitetura neocolonial na Semana de Arte Moderna de 1922. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, nº 30, 2002.

LANARI, Raul Amaro de Oliveira. Sociabilidades intelectuais no processo de composição da política editorial do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional durante o Estado Novo (1937-1945). **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**, São Paulo, 2011.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Editora Unicamp. 2019.

LIMA, Denise Maria de Oliveira. **Campo de poder segundo Pierre Bourdieu**. Cógito. Salvador, n. 11. 2020.

LISTON, Rose Cristiani. Textos escritos e editados pela autora Susan Pearce – Visão analítica sobre os textos Coleções: corpo e alma – colecionadores e coleções. **Ci. Inf.** Brasília, DF, v. 39, n. 3, p. 116- 119, 2010.

LOUREIRO, Gabriela. **Era Vargas: a cultura popular e a legitimação da identidade nacional**. Anais do VI Congresso UFES/Paris.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o Moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

MAGALHÃES, Aloísio. **E Triunfo? - a questão dos bens culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, Nova Fronteira, 1997.

MARSHALL, Francisco. Epistemologias históricas do colecionismo. **Revista Episteme**. N. 20, jan/jun. Porto Alegre: UFRGS, 2005. p. 13-23.

MARTINS FILHO, Amílcar Vianna; CABRAL, Cléber Araújo. Em defesa do patrimônio: correspondência entre Manoel José de Paiva Júnior e Rodrigo Melo Franco de Andrade. Belo Horizonte. **ICAM**. 2012.

MELO, Sabrina Fernandes. A coleção de “Magia Negra” e o Terreiro da Casa Branca: cultura (i)imaterial, patrimônio e decolonialidade. **Mouseion**, Canoas, n. 35, 2020, p. 47 – 56.

MENESES, Ulpiano Bezerra. A História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. **Rev. Inst. Bras.** São Paulo. 1992.

MORAES, Eduardo Jardim. Modernismo Revisitado. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1988, p. 220-238.

MOREIRA, Afonsina Maria Augusto. **No norte da saudade: esquecimento e memória em Gustavo Barroso**. Tese de doutorado (Programa de Estudos Pós-Graduados em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira – (1933-1974)**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1978.

MOURÃO, Paulo Krüger Corrêa. **As igrejas setecentistas de Minas**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1964.

MOURÃO, Rui. **A nova realidade do Museu. Ouro Preto**: MinC/IPHAN, Museu da Inconfidência, 1994

NEVES, Carolina. Revista do Patrimônio e a construção do Patrimônio Cultural. **ICOMOS**. Brasil. 2017.

PEREGRINO, Miriane da Costa. SPHAN Pró-Memória: abertura política e novos rumos para a preservação do patrimônio nacional. **Revista Confluências Culturais**. 2012.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. **Neocolonial, Modernismo e Preservação do Patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil**. São Paulo: Editora da USP/FAPESP, 2011.

PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. Origens da noção de preservação do Patrimônio do Cultural no Brasil. **Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo**. Programa de Pós-Graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo. USP. 2006.

PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. Trajetória das ideias preservacionistas no Brasil: as décadas de 1920 e 1930. In.: \_\_ SCHLEE, Andrey Rosenthal [Org.] **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. N. 35, 2017.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. **Enciclopédia Einaudi**. Porto: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. Museu, ensino de História e sociedade de consumo. In: Trajetos. **Revista do Programa de Pós-Graduação em História Social e do Departamento de História da Universidade Federal do Ceará**. v. 1, n. 1. Fortaleza: Departamento de História da UFC, 2001.

RIBEIRO, Elisa Vaz. Da subjetividade ao discurso da cientificidade: paradoxos acerca da historiografia do SPHAN. **Revista CPC**, São Paulo, n. 15 2012.

RIBEIRO, Robson Orzari. **Revista do patrimônio histórico e artístico nacional: textos de História da Arte engajados na política de preservação no Brasil**. Dissertação de Mestrado. UNICAMP. 2013.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Ricardo. José de Souza Reis e o SPHAN: da Inconfidência a glória. **Anais do 7º Seminário do COMOMO**. Brasil. Porto Alegre.2007.

RODRIGUES, Marly. **Imagens do passado: a instituição do patrimônio em São Paulo, 1969-1987**. São Paulo: Editora da UNESP, Imprensa Oficial do Estado, CONDEPHAAT, FAPESP, 2000.

RUBINO, Silvana. **As fachadas da História: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968**. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas. 1991.

SANTOS, Daniel dos; SILVA, André Luiz da; ABDALA, Rachel Duarte. A invenção do patrimônio no Brasil. **Revista Ciências Humanas**. UNITAU, São Paulo. 2015.

SANTOS, Magno Francisco de Jesus. Um intelectual a serviço do patrimônio: José Calasans, o ensino de história e as políticas do SPHAN em Sergipe. **Patrimônio e Memória**. São Paulo, UNESP, v.14, n.1, p.222-239. 2018.

SANTOS, Maria Célia Teixeira de Moura. O papel dos museus na construção da identidade nacional. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 28, 1996.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. **O papel dos museus na construção da identidade nacional**.

SANTOS, Mariza Veloso Mota. (1992). **O tecido do Tempo: a ideia de patrimônio cultural no Brasil (1920-1970)**. Tese de Doutorado - Departamento de Antropologia/UnB, 1992.

SANTOS, Mariza. Veloso Motta. O fetiche do patrimônio. In: ABREU, Regina. CHAGAS, Mário. SANTOS, Myriam. (org.). **Museus, Coleções e Patrimônios: narrativas polifônicas**. Rio de Janeiro: Garamond; IPHAN/DEMU, 2007.

SANTOS, Miriam Sepúlveda dos. **Museus brasileiros e política cultural**. RBCS Vol. 19 nº. 55 junho/2004.

SANTOS, Miriam Sepúlveda dos. **Os museus brasileiros e a constituição do imaginário nacional**. Soc. estado. vol.15 no.2 Brasília Jun./dez. 2000

SANTOS, Miriam Sepúlveda dos. *Políticas da memória na criação dos Museus Brasileiros*. **CADERNOS DE SOCIOMUSEOLOGIA**, n. 19, p. 115-137.

SANTOS, Myriam Sepúlveda dos. **A escrita do passado nos museus históricos**. Rio de Janeiro: Garamond/MinC/IPHAN/DEMU, 2006.

SANTOS. Mariza Veloso Motta. Nasce a academia SPHAN. **Revista do patrimônio**. 1996.

SAPORETTI, Carolina Martins. **A gestão de Renato Soeiro na direção da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1967-1979)**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Juiz de Fora. 2017.

SAPORETTI, Carolina Martins. Renato Soeiro e as relações internacionais: um novo olhar para a preservação do patrimônio cultural brasileiro. CECOM -UFJF. **ANPUH-Brasil**. Recife. 2019.

SILVA, Cléber Soares da. **O olhar de Assis Horta: tradição e dignidade em retratos de operários**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Juiz de Fora. Minas Gerais. 2017.

SILVA, Diego Barbosa da. Mário de Andrade e o discurso sobre a diversidade cultural na Era Vargas. **XI Enecult**. Bahia.2015.

SILVA, Glaci Teresinha Braga da. **A materialização da nação através do patrimônio: o papel do SPHAN no regime estadonovista**. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica. Porto Alegre. 2010.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo Brasileiro: entre a consagração e a contestação. **Perspective**. 2013.

SIQUEIRA, Mirele Hashimoto; BATISTA, Alfredo Aparecido. O intelectual orgânico e as classes subalternas: a elaboração da nova cultura para o novo bloco histórico. **Temporalis**, 19(38). 2019.

SOLER, Rodrigo Diaz de Vivar y. Uma leitura sobre o intelectual orgânico em Gramsci. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v.23, n.2. 2017.

SOPHIA, Daniela Carvalho. As políticas de preservação do patrimônio na arena federal sob a gestão de Renato Soeiro (1967-1979).

TAMANINI, Elizabete. O museu, a arqueologia e o público: um olhar necessário. In: FUNARI, Pedro Paulo Abreu (org.). **Cultura Material e Arqueologia Histórica**. Campinas: UNICAMP, 1998.

TAVARES, Denis Pereira. O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em Minas Gerais: um olhar para a atuação dos técnicos locais do Patrimônio. **Patrimônio e Memória**, Assis, SP, v. 16, n. 1, p. 496-521, jan./jun. 2020.

TAVARES, Denis. “É esse conjunto que importa no seu todo”: negociação e conflito na implantação de uma política de preservação patrimonial em Minas Gerais (1937-1967) Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais. 2016.

THOMPSON, Analucia [Org.] Entrevista com Judith Martins. Rio de Janeiro: **IPHAN/DAF/COPEDOC**. 2009.

TORRES, Heloísa Alberto. Contribuição para o estudo da proteção ao material arqueológico e etnográfico no Brasil. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro. 1937.

VASCONCELLOS, Sylvio. **Mineiridade: ensaio de caracterização**. Belo Horizonte, Minas Gerais. Imprensa Oficial. 1968.

VELLOSO, MÔNICA. Cultura e poder político: uma configuração do campo intelectual. In: In: Velloso, Mônica; Oliveira, Lúcia Lippi; Gomes, Ângela de Castro. **Estado Novo: ideologia e poder**. Rio Janeiro: Zahar, 1982. p.71-108.

VELLOSO. Monica Pimenta. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**. Rio de Janeiro: CPDoc/FGV, 1987.

Wasserman, Cláudia. História Intelectual: origem e abordagens. **Tempos Históricos**, v. 19. 2015

XAVIER, Laura Regina. Patrimônio em prosa e verso: a correspondência de Rodrigo Melo Franco de Andrade para Augusto Meyer. **Fundação Getúlio Vargas**. Rio de Janeiro. 2008.



## REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS

<b>Arquivo Noronha Santos. Rio de Janeiro. Documentação disponibilizada online, 2022.</b>
Série 1 – Monumentos. Ouro Preto. Museu da Inconfidência. Pasta 768.
Série 1 – Monumentos. Ouro Preto. Museu da Inconfidência. Pasta 769.
Série 1 – Monumentos. Ouro Preto. Museu da Inconfidência. Pasta 770.
Série 1 – Monumentos. Ouro Preto. Museu da Inconfidência. Pasta 771.
Série 1 – Monumentos. Ouro Preto. Museu da Inconfidência. Pasta 772.
Série 1 – Monumentos. Ouro Preto. Museu da Inconfidência. Pasta 773.
Série 1 – Monumentos. Ouro Preto. Museu da Inconfidência. Pasta 774.
Diamantina. Caixa 116. Museu do Diamante. Pasta 1 – 1 a 81.
Diamantina. Caixa 117. Museu do Diamante. Pasta 2 – 82 a 116.
Diamantina. Caixa 117. Museu do Diamante. Pasta 3 – 83 a 309.
Diamantina. Caixa 118. Museu do Diamante. Pasta 4 – 310 a 410.
Diamantina. Caixa 118. Museu do Diamante. Relatório Programa de Revitalização. 1986.
Documentação – Aquisição de acervo. Museu da Inconfidência. 1945 a 1954.
Documentação - Aquisição de acervo. Museu do Diamante. 1946 a 1954.
Documentação – Aquisição de acervo. Museu do Ouro. 1946 a 1952.

<b>Tombamentos – Documentos. Documentação disponibilizada online, 2022.</b>
0064 – T – 38. Anexo I. Processo de Tombamento nº 1.367 T -96 “Conjunto Paisagístico da Serra dos Cristais, Município de Diamantina, Estado de Minas Gerais”.
0064 – T – 38. Anexo II
0064 -T – 38. Volume I
0064 – T – 38. Volume II
0429 T. DPHAN. DET. Seção de História. Processo de Tombamento. Belo horizonte: Casa da Fazenda do Leitão (atual Museu Histórico Abílio Barreto). Caeté: Casa à rua Israel Pinheiro. Diamantina: Casa a rua Francisco Sá, 50; Casa a rua Tiradentes (Padre Rolim); Casa a rua Tiradentes (forro pintado); Casa a Barão de Guaicuí (mercado). Nova Lima: Remanescente da Capela da Jaguará, na Matriz. Sabará: Casa a rua da Intendência (Museu do Ouro).
0512 – T – 54. DPHAN. DET. Seção de História. Tombamento. Casa: Tiradentes (praça) Ouro Preto. Minas Gerais (Museu da Inconfidência).
Processo de Tombamento nº 1395 -T – 97 “Coleções do Museu da Inconfidência, Município de Ouro Preto, Estado de Minas Gerais”.

<b>Arquivo da Casa Borba Gato – Sabará, Minas Gerais</b>
Relatório de Atividades do Museu do Ouro- 1945 a 1950.
Proposta de Repartição. Museu do Ouro. 1958.
Proposta Orçamentária. Museu do Ouro. 1946 a 1955.
Inventário do Acervo. Museu do Ouro. 1951.
Legislação. Museu do Ouro. 1946 a 2001. Arquivo Permanente.
Documentação Museológica. 064.1 Transação/ Aquisição de acervo.
Documentação de Aquisição. Museu do Ouro. 1943 a 1968.
Correspondências. Doações e Trocas de Acervo. Museu do Ouro. 1940 a 1959.

<b>Arquivo do Museu da Inconfidência</b>
Pasta: Compras – Museu da Inconfidência – 1941
Pasta: Compras – Museu da Inconfidência – 1945
Pasta: Compras – Museu da Inconfidência - 1949
Pasta: Compra via IPHAN – 1940-1944
Relação geral de acervos – Museu da Inconfidência – 1940-1950

## ARTIGOS DE JORNAL

<p><b>Todos os artigos de jornal citados estão disponíveis no site: <a href="https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/">https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/</a> de domínio público.</b></p>
<p>A VIAGEM do Ministro da Educação a Belo Horizonte e Sabará. <i>Jornal do Brasil</i>, Rio de Janeiro, ed. 116, 21 maio 1946. Disponível em: <a href="http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&amp;pesq=">memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&amp;pesq="</a>Sphan"&amp;pasta=ano%20194&amp;pagfis=40146. Acesso em: 28 jun. 2021.</p>
<p>ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Estavam roubando o Patrimônio Artístico do Brasil! <i>Jornal O Globo</i>. Rio de Janeiro. 22 out 1936. In: Rodrigo e o SPHAN – Coletânea de textos sobre patrimônio cultural. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1987.</p>
<p>BANDEIRA, Manuel. Que idade risonha e bela. <i>Jornal do Brasil</i>. Rio de Janeiro, 25 abr. 1956. Disponível em: <a href="http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&amp;pesq=">memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&amp;pesq="</a>Museu%20do%20Diamante"&amp;pasta=ano%20195&amp;hf=memoria.bn.br&amp;pagfis=61371 Acesso em: 14 set. 2021.</p>
<p>BAZIN, German. Incumbidos de proteger os monumentos históricos os intelectuais de vanguarda do Brasil. <i>O jornal</i>, Rio de Janeiro, 1949. Disponível em: <a href="http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_04&amp;Pesq=">memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_04&amp;Pesq="</a>Sphan"&amp;pagfis=47791 Acesso em: 28 jun. 2021.</p>
<p>CASA de Intendência de Sabará. <i>O observador econômico</i>, Rio de Janeiro, p. 82, 1947. Disponível em: <a href="http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=123021&amp;pesq=">memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=123021&amp;pesq="</a>Museu%20da%20Inconfidencia"&amp;pasta=ano%20193&amp;pagfis=20388. Acesso em: 29 jun. 2021.</p>
<p>CREADO em Ouro Preto o Museu da Inconfidência. <i>O Jornal</i>. Rio de Janeiro. 1938. Disponível em: <a href="http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&amp;pesq=%22Museu%20da%20Inconfid%C3%Aancia%22&amp;pasta=ano%20193&amp;pagfis=894">http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&amp;pesq=%22Museu%20da%20Inconfid%C3%Aancia%22&amp;pasta=ano%20193&amp;pagfis=894</a>. Acesso em 17 de junho de 2021.</p>
<p>COMPROMETE a visão panorâmica da Igreja do Outeiro da Glória. Ameaçado de demolição o arranha céu – o ponto de vista do Sphan. <i>Diário carioca</i>, Rio de Janeiro, ed. 6339, 24 fev. 1949. Disponível em: <a href="http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_03&amp;pesq=">memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_03&amp;pesq="</a>Sphan"&amp;pasta=ano%20194&amp;pagfis=35826 Acesso em: 11 ago. 2021.</p>
<p>DESAPROPRIANDO-AS quando forem de propriedade particular. <i>Jornal do commercio</i>, Rio de Janeiro, ed. 218, 17 jun. 1942. Disponível em: <a href="http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_13&amp;Pesq=">memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_13&amp;Pesq="</a>Sphan"&amp;pagfis=12436. Acesso em: 29 jun. 2021.</p>
<p>ESTÃO caindo as obras históricas. Lutam grupos particulares com o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico – proibidas as construções modernas nas velhas cidades. <i>Tribuna da imprensa</i>, Rio de Janeiro, ed. 3017, 12-13 dez. 1959. Disponível em: <a href="http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_01&amp;pesq=">memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_01&amp;pesq="</a>Sphan"&amp;pasta=ano%20195&amp;pagfis=46840 Acesso em: 17 ago. 2021.</p>
<p>EVOCAÇÃO do ciclo do ouro. O Museu do Ouro em Sabará – Relíquias e Curiosidades – época da desconfiança – tempo dos “quintos” – os “compra tudo”. <i>O Jornal</i>, Rio de Janeiro, ed. 7522, 02 nov. 1944. Disponível em:</p>

memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_04&Pesq="Sphan"&pagfis=24265 Acesso em: 28 jun. 2021.
MELHOR proteção ao patrimônio histórico e artístico. <i>Correio da manhã</i> , Rio de Janeiro, ed. 14186, n. 11, fev. 1941. Disponível em: memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pesq="Sphan"&pasta=ano%20194&pagfis=5003 Acesso em: 11 ago. 2021.
MOTIM em São João del-Rei. <i>Diário Carioca</i> , Rio de Janeiro, ed. 5477, 04 maio 1946. Disponível em: memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_03&pesq="Sphan"&pasta=ano%20194&pagfis=24470. Acesso em: 11 ago. 2021.
MUSEU histórico para São João del-Rei. <i>Diário de notícias</i> , Rio de Janeiro, ed. 7238, 31 maio 1946. Disponível em: memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pesq="Sphan"&pasta=ano%20194&pagfis=28131. Acesso em: 21 ago. 2021.
MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 1938. Disponível em: <a href="http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&amp;Pesq=%22Museu%20da%20Inconfid%c3%ancia%22&amp;pagfis=89519">http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&amp;Pesq=%22Museu%20da%20Inconfid%c3%ancia%22&amp;pagfis=89519</a> Acesso em: 17 de junho de 2021.
NAVARRA, Rubem. Documentos de arte indígena. <i>Diário de notícias</i> , Rio de Janeiro, ed. 7222, 12 maio 1946. Disponível em: memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pesq="Sphan"&pasta=ano%20194&pagfis=27873. Acesso em: 11 ago. 2021.
NAVARRA, Rubem. O N° 8 da Revista do "Sphan". <i>Diário de notícias</i> , Rio de Janeiro, ed. 7611, 17 ago. 1947. Disponível em: memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pesq="Sphan"&pasta=ano%20194&pagfis=34513. Acesso em: 28 jun. 2021.
OBSTINADA e tacinha intransigência do Sphan. <i>Correio da manhã</i> , Rio de Janeiro, ed. 15826, 08 jun. 1946. Disponível em: memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pesq="Sphan"&pasta=ano%20194&pagfis=31619 . Acesso em: 24 jun. 2021.
O N° 8 da Revista do "Sphan". <i>Diário de notícias</i> , Rio de Janeiro, ed. 7611, 17 ago. 1947. Disponível em: memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pesq="Sphan"&pasta=ano%20194&pagfis=34513. Acesso em: 28 jun. 2021.
OS SERVIÇOS de um serviço. <i>Diário carioca</i> , Rio de Janeiro, ed. 6444, 30 jun. 1949. Disponível em: memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_03&pesq="Sphan"&pasta=ano%20194&pagfis=37300. Acesso em: 24 jun. 2021.
PATRIMÔNIO Histórico. <i>Diário de notícias</i> , Rio de Janeiro, ed. 6639, 15 jun. 1944. Disponível em: memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pesq="Sphan"&pasta=ano%20194&pagfis=18915. Acesso em: 24 jun. 2021.
TEATRO de Sabará. <i>Diário de Pernambuco</i> . Pernambuco. 00216 ed.216, 11 out. 1963. Disponível em: memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_14&pesq="Sphan"&pasta=ano%20196&pagfis=25423. Acesso em: 24 ago. 2021.

## ANEXOS



Figura 1-Fotografias da exposição do Museu do Diamante em 1950 - Ofício nº 76, troca de correspondências entre Sylvio de Vasconcellos e Rodrigo M. F. de Andrade. Documento 0.517. DPHAN. Rio de Janeiro. 1950. Documento pertencente ao arquivo Noronha Santos, Rio de Janeiro.

Figura 2- Fotografias da exposição do Museu do Diamante em 1950 - Ofício nº 76, troca de correspondências entre Sylvio de Vasconcellos e Rodrigo M. F. de Andrade. Documento 0.517. DPHAN. Rio de Janeiro. 1950. Documento pertencente ao arquivo Noronha Santos, Rio de Janeiro.



Figura 3- Imagens do Museu da Inconfidência, - Série 1 – Monumentos em Ouro Preto – Museu da Inconfidência, 1951, pasta 768. Arquivo Noronha Santos





Figura 4- Imagens da forca de Tiradentes. Série 1 – Monumentos em Ouro Preto – Museu da Inconfidência, 1951, pasta 768. Arquivo Noronha Santos



Figura 5- Imagem atual da força de Tiradentes. Fotografia autoral – Isabella Maria de Oliveira Almeida, Museu da Inconfidência, setembro de 2022.





Figura 6- Liteira que pertenceu a Viscondessa de Camargo. *Série 1 – Monumentos em Ouro Preto – Museu da Inconfidência, 1951, pasta 768. Arquivo Noronha Santos*



Figura 7- Proposta de venda de acervo feita por Isaac Babsky. Arquivo do Museu da Inconfidência. Pasta: compras: 1945.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE  
SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

Proposta de Isaac Babsky: - abril 1945

1806  
ORATÓRIO

3627  
MESA

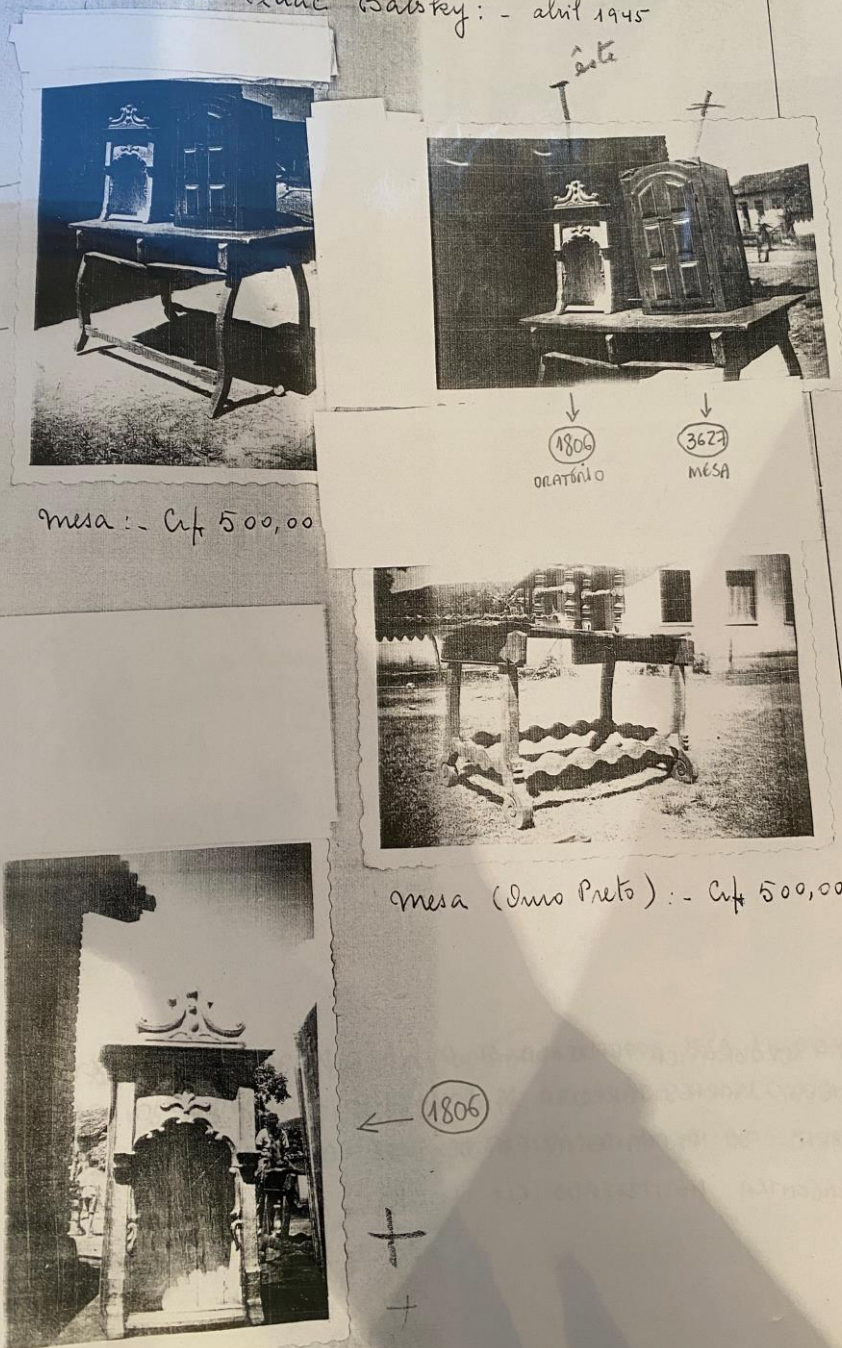
1806  
ORATÓRIO

3627  
MESA

Mesa :- Cuf 500,00

Mesa (Ono Preto) :- Cuf 500,00

1806



The document is a handwritten proposal for the sale of a furniture collection. It features four photographs of different items. The top-left photo shows a wooden desk with a chair, labeled '1806 ORATÓRIO' and '3627 MESA'. The top-right photo shows a wooden cabinet, labeled '1806 ORATÓRIO' and '3627 MESA'. The middle-right photo shows a metal table with a wavy base, labeled 'Mesa (Ono Preto) :- Cuf 500,00'. The bottom-left photo shows a wooden cabinet, labeled '1806'. The document is headed by the logo and name of the 'MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE' and 'SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL'. The title is 'Proposta de Isaac Babsky: - abril 1945'. There are also some handwritten marks like 'I' and 'X' above the top-right photo.

Figura 8- Camas destinadas ao Museu da Inconfidência, Série 1 – Monumentos em Ouro Preto – Museu da Inconfidência, 1951, pasta 768. Arquivo Noronha Santos



Figura 9- Lustres de madeira. Museu da Inconfidência, década de 1940. Série 1 – Monumentos em Ouro Preto – Museu da Inconfidência, 1951, pasta 768. Arquivo Noronha Santos

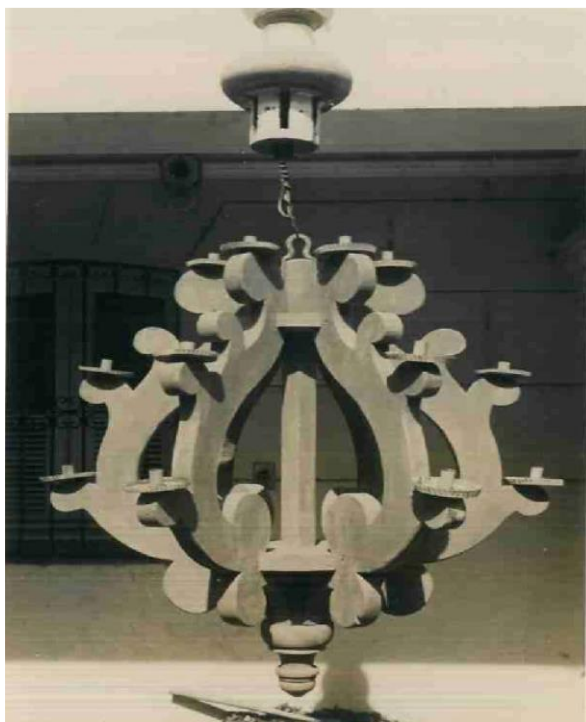




Figura 10- Imagem de São Jorge, obra de Aleijadinho. Museu da Inconfidência. Série 1 – Monumentos em Ouro Preto – Museu da Inconfidência, 1951, pasta 768. Arquivo Noronha Santos



Figura 11- Relógio de Tiradentes. Fotografia autoral. Isabella Maria de Oliveira Almeida. Museu da Inconfidência, setembro de 2022.



Figura 12- Lapidés de Maria Dorotéia (Marília de Dirceu) e Bárbara Heliodora. Fotografia autoral – Isabella Maria de Oliveira Almeida. Museu da Inconfidência, setembro de 2022.



Figura 13- Museu do Ouro, década de 1940, antes das reformas empreendidas pelo SPHAN. *Jornal O Observador Econômico – 1947. Disponível em: [www.hemerotecadigital.com.br](http://www.hemerotecadigital.com.br)*

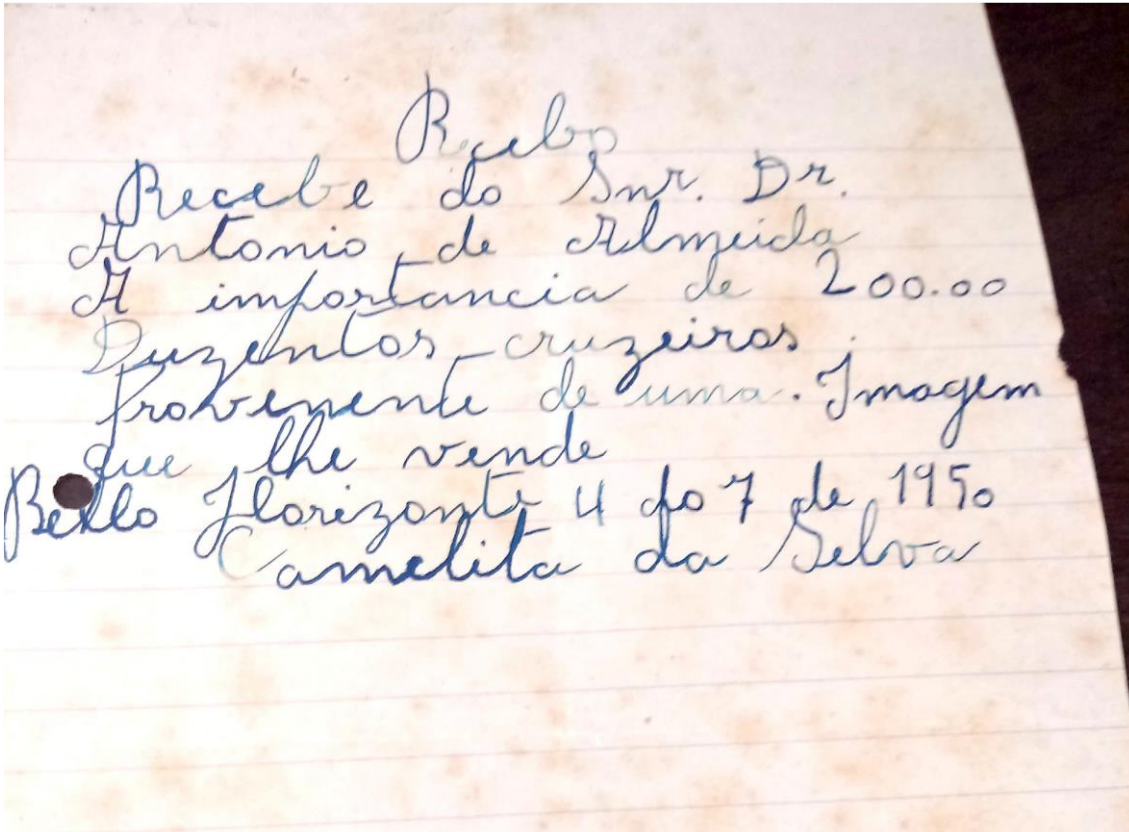


Figura 14- Museu do Ouro após as reformas empreendidas pelo SPHAN. Década de 1940. *Jornal O Observador Econômico – 1947. Disponível em: [www.hemerotecadigital.com.br](http://www.hemerotecadigital.com.br)*





Figura 15- Registro de compra de uma imagem para o Museu do Ouro, década de 1950, mostra a pouca informação referente a peça. Pasta aquisições – 1950: Arquivo da Casa Borba Gato – Sabará, Minas Gerais.



Recibo  
Recebe do Sr. Dr.  
Antonio de Almeida  
A importancia de 200.00  
Duzentos cruzeiros  
proveniente de uma Imagem  
que lhe vende  
Belo Horizonte 4 do 7 de 1950  
Camelita da Selva

Figura 16- Imagem do Museu do Ouro em 1950. Disponível em: Museu do Ouro. Arqtextos. 2012. <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/13.149/4532>



**Relação de peças do Museu Arquidiocesano de Mariana oferecidas pelo Arcebispo ao Museu da Inconfidência – Acervo Matricial do Museu da Inconfidência – década de 1940.**

1) Uma tela com busto de leão, século XVIII, sem autoria
2) Doze telas a óleo, muito antigas, de autor ignorado, representando os apóstolos
3) Tela a óleo de um dos padres da igreja, sem autoria
4) Tela representando uma evangelista, talvez São Mateus, sem autoria
5) Tela representando São Marcos
6) Litografia de Pedro II aos 14 anos
7) Tela a óleo de D. José, sem autoria
8) Tela a óleo de D. João criança
9) Tela a óleo de Maria I
10) Tela a óleo de Leopoldina, a Imperatriz
11) Tela a óleo de Pedro I
12) Tela a óleo de Pedro II
13) Tela a óleo da ceia dos apóstolos
14) Tela a óleo, A Imaculada
15) Bandeira da Misericórdia, que ia à frente do préstito dos condenados à força, Igreja de Sant'Ana de Mariana.
16) Tela a óleo, O Caraça
17) Tela a óleo de Nossa Senhora
18) Tela a óleo A morte do justo
19) Tela a óleo A morte do réprobo
20) Pintura em madeira, oval, representando a morte
21) Armas do reino de Portugal, pintura em madeira, autor ignorado
22) São Francisco de Assis no ato de receber as chagas, procedente de uma fazenda em São Domingos do Prata
23) Pintura de madeira de Nossa Senhora, procedente da mesma fazenda
24) Tela a óleo do Cônego José Pedro Bemfica Scotti
25) Tela a óleo de Nossa Senhora do Rosário de Pompéia, do antigo Palácio Episcopal
26) Sagrada Família, do antigo Palácio Episcopal

27) Arcediogo José Gomes de Almeida (1830), vindo da família Mendes de Almeida, de Vila Rica
28) Tela a óleo de Pio Nono, Palácio Episcopal
29) Tela a óleo, A Imaculada
30) A ceia dos Apóstolos, da Sé de Mariana
31) Liteira da família Novaes, de Mariana
32) Liteira usada por D. Silvério nas suas visitas pastorais
33) Caleça que foi do Padre João Manoela, deputado em 1889, deu o 1º viva a república. O grito sedicioso provocou o magnífico discurso do Visconde de Ouro Preto
34) Dossel de madeira, obra de talha
35) Anjos candelabros, ou anjos ceroferários, da Sé de Mariana
36) Cadeirinha, Igreja de São Francisco de Assis
37) Cadeirinha da Matriz de Santa Rita Durão
38) Tela de Santana
39) Quatro arcas ou canastras
40) Altar da antiga matriz de curral del rei, oferecido por Clerot
41) Leito colonial, com altos relevos
42) Velho esquife desde remotos anos na Igreja de São Pedro
43) Cadeira leito de Dom Benevides, que dela se serviu durante a longa enfermidade de que foi vítima
44) Bandeira que esteve em combate no Paraguai. Voltou ao Brasil com os retirantes da Laguna. Esteve em exposição no alto do arco-cruzeiro, na Catedral
45) Tela com dois aspectos, frente e verso. Pertenceu ao seminário de Mariana.
46) Armas em escudo de madeira do bispo de Camaco, D. Silvério
47) Tela da Sagrada Família
48) A Imaculada (descrita como sem valor artístico)
49) Tela da Ressurreição de Lázaro
50) Gravura Sacra
51) Tela de Cristo no Pretório
52) Telas sem identificação

53) Tela da fachada da Igreja de São Francisco de Assis
54) Gravuras Sacras
55) Tela magnífica de São Bruno em oração
56) Quadro de Victor
57) Gravuras de Pio VII e Napoleão
58) Diploma de irmão da Ordem 3º de São Francisco
59) Fotografia do antigo Morro Velho
60) Gravura de Pio VII
61) Tela da Ceia dos Apóstolos
62) Tela da Imaculada
63) Pedra de armas
64) Cadeira com pés cruzados
65) Imagem de São José
66) Imagem de Santa Bárbara
67) Desenho da coroa imperial brasileira feita de insetos
68) Pintura em vidro de São Jose e São Francisco
69) Mitra desenhada com cabelos de Dom Viçoso
70) Pequenas imagens, um pouco mutiladas
71) Oratório e Santo Antônio
72) Quadros do coração de Jesus
73) Quadro com a cora imperial em metal
74) Imagens de D. Vicente Micolta
75) Anjos de joelhos
76) Esculturas em madeira, ovais
77) Imagens inacabadas de São Caetano
78) Imagens sem designação
79) Crucifixos
80) Tela Ecce Homo
81) Paisagem
82) Coração de Jesus
83) Três Corações

84)	Imagem de pequeno vulto
85)	Urna para eleições capitulares
86)	Tinteiro de madeira
87)	Candela para pontificais
88)	Castiçal do irmão Lourenço, o fundador de Caraça
89)	Sarrafo de madeira da Igreja demolida de Morro do Castelo
90)	Portas de Sacrário
91)	Agnus Dei
92)	Caixinha com dragonas e moedas antigas
93)	Um cuité de boa pintura
94)	Caixa com medalhas comemorativas e moedas
95)	Fivelas de sapato eclesiástico de D. Cipriano
96)	Caneco de metal de Cláudio Manoel, inconfidente
97)	Oratório
98)	Par de caçambas e estribos coloniais
99)	Utensílios de pedra selvagem
100)	Tinteiro de pedra sabão
101)	Capacete em miniatura e anel, lembrança da revolução paulista de 1932.
102)	Formas em pedra sabão para doces
103)	Telas da Paixão
104)	Par de estribos e esporas
105)	Freio e arreio
106)	Par de pistolas
107)	Moedas antiquíssimas
108)	Anjos com trombetas
109)	Imagem de Santo Antônio
110)	Uma velha Cítara
111)	Castiçais de madeira
112)	Urna para solenidades de endoenças
113)	Cômoda para sacristia

114)	Bacia de estanho
115)	Um chapéu de esmolar
116)	Um chapéu eclesiástico
117)	Fardamento da guarda nacional
<b>Mariana, 30 de agosto de 1940.</b>	

## APÊNDICE

### 1. Museus, acervos e tombamentos

2. Tabela 1. Museus Inaugurados pelo SPHAN- DPHAN durante a gestão de Rodrigo M. F. de Andrade (1937-1967)<sup>147</sup>.

<b>Instituição</b>	<b>Região</b>	<b>Data de criação</b>
Museu Nacional de Belas Artes	Rio de Janeiro	1937
Museu Imperial	Rio de Janeiro	1940
Museu das Missões	Rio Grande do Sul	1940
Museu Histórico Abílio Barreto	Minas Gerais	1943
Museu da Inconfidência <sup>148</sup>	Minas Gerais	1944
Museu do Ouro	Minas Gerais	1946
Museu Regional Casa dos Ottoni	Minas Gerais	1949
Museu de Arqueologia e Artes Populares de Paranaguá	Paraná	1949
Museu das Bandeiras	Goiás	1949
Museu Regional de Caeté	Minas Gerais	1950
Museu Victor Meirelles	Santa Catarina	1952
Museu do Diamante <sup>149</sup>	Minas Gerais	1954
Museu da Imigração e Colonização	Pernambuco	1957
Museu da Abolição	Bahia	1957
Museu da República	Rio de Janeiro	1960

<sup>147</sup> Em destaque encontra-se os museus que foram tombados juntos com seus acervos.

<sup>148</sup> O projeto inicial – Panteão da Pátria- foi inaugurado em 1938 como um mausoléu para os despojos dos Inconfidentes de 1789. Apesar de já constar na proposta inicial, o Museu da Inconfidência só foi inaugurado em 1944.

<sup>149</sup> A proposta de criação do Museu do Diamante começa a tramitar na Câmara dos Deputados em 1944 em conjunto com a criação da Biblioteca Antônio Torres. Ambos os projetos só foram finalizados em 1954.



Museu Regional de São João Del Rei <sup>150</sup>	Minas Gerais	1963
---	--------------	------

**Tabela 2. Tombamento de acervos/coleções pelo SPHAN entre as décadas de 1930 a 1950.**

<b>Coleção/Acervo</b>	<b>Local</b>	<b>Processo</b>	<b>Inscrição</b>
Coleção que constituiu o Museu da União dos Caixeiros Viajantes	Santa Maria/RS	8 -T- 38	1938- Livro 3
Coleções arqueológicas, etnográficas, artísticas e históricas do Museu Paulista	São Paulo/SP	139 -T -38	1938- Livro 3
Coleção que constituiu o Museu em formação, anexo a biblioteca (atual Museu do Estado).	Recife/PE	137- T- 38	1938- Livro 3
Coleção arqueológica, etnográfica, histórica e artística do Museu Júlio de Castilhos	Porto Alegre/RS	139- T -38	1938- Livro 1

<sup>150</sup> O projeto do Museu Regional de São João Del Rei começou em 1958, mas o museu foi efetivamente inaugurado em 1963.

Coleções que constituem o Museu Mariano Procópio	Juiz de Fora/MG	190 -T- 39	1939- Livros 2 e 3
Coleção arqueológica e etnográfica do Museu Emílio Goeldi	Belém/PA	135- T- 38	1940- Livro 1
Coleção arqueológica, etnográfica, histórica e artística do Museu Coronel David Carneiro	Curitiba/PR	40-T-38	1941- Livros 1,2 e 3
Peças de arqueologia existentes no Museu da Escola Normal Justiniano de Serpa	Fortaleza/CE	78 -T- 38	1941- Livro 1
Coleção arqueológica, etnográfica, histórica e artística do Museu Paranaense	Curitiba/PR	140-T -38	1941- Livros 1,2 e 3
Coleção de armas e apetrechos militares do Museu de Armas Gal. Osório	Porto Alegre/RS	240-T-41	1942- Livro 2

(incorporadas ao Museu Júlio de Castilhos).			
Coleção arqueológica Balbino de Freitas de Conchais do Litoral Sul	Rio de Janeiro/RJ	77-T-38	1948- Livro 1
Casa da Hera, compreendendo edifício, mobiliário, alfaias, peças de indumentária e demais bens.	Vassouras/RJ	459-T-52	1952- Livro 2
Casa à rua Riachuelo nº22, objetos e utilidades pertencentes a Santos Dumont	Petrópolis/RJ	460-T-52	1952- Livro 3
Coleção de armas Museu Ferreira da Cunha	Petrópolis/RJ	372- T-47	1954- Livro 3

## **I. Coleções e edifícios tombados separadamente**

- ✓ A Coleção Balbino de Freitas constitui parte do acervo do Museu Nacional, sendo o edifício tombado em 1938.
- ✓ O Museu Paranaense só teve seu edifício tombado em 1984.
- ✓ O prédio do Museu Paulista só teria seu tombamento efetivado em 1996.

## **II. Sobre o tombamento do acervo do Museu da Inconfidência**

O Museu da Inconfidência, inaugurado em 1944, faz parte de um projeto do estado de recuperação e revitalização da memória dos Inconfidentes. Em 1938, a Casa de Câmara e Cadeia de Ouro Preto, sede do museu, foi escolhida como local para abrigar os despojos dos inconfidentes, criando-se assim um Panteão da Pátria. A criação do Museu da Inconfidência foi cercada por interesses políticos, segundo Brusadin (2011) o Museu da Inconfidência foi inaugurado com “fortes motivos ideológicos, um forte nacionalismo e regionalismo e uma busca por redescobrir o passado brasileiro”. (BRUSADIN, 2011, p.93).

A Casa de Câmara e Cadeia, que abriga o Museu da Inconfidência, foi tombada em 1954, através do processo 512-T, a pedido de Carlos Drummond de Andrade e deferido por Rodrigo M. F. de Andrade. O tombamento, no entanto, não se estendeu ao acervo do museu.

Já na década de 1980, surge o debate a respeito do tombamento da coleção do Museu da inconfidência, solicitado por Rui Morão, diretor da instituição. Segundo ele, o alto valor artístico e histórico do acervo museológico da instituição necessitava de proteção legal contra qualquer risco de danos ou perdas no futuro. Apesar da prática do tombamento resguardar também bens móveis, poucos foram os acervos ou coleções que receberam tal proteção.

O parecer contrário de Lygia Martins Costa foi determinante para desistência do pedido. O motivo da negativa sobre o tombamento das coleções partia de algumas diretrizes, sendo a primeira delas a ideia de que o museu em si já era uma “entidade empreendedora de ação de proteção, tal como o tombamento”. Além disso, defendeu-se que tombar todas as coleções acarretaria um desprestígio do próprio instrumento de proteção, o que poderia gerar a prática de inscrições sem o devido rigor.

Parecer de Lygia Martins Costa, 04/07/1989, sobre a questão do tombamento de acervos e coleções museológicas:

“...museu oficial como entidade garantidora da proteção daquilo que está sob sua guarda, uma extensão do poder público bastante consciente de seu papel junto ao acervo e a comunidade – responsável que é, de um lado, pelo estudo profundo e abrangente de suas coleções, bem como pelo zelo contínuo de sua vigilância e integridade física; e de outro lado, junto a sociedade, pela interpretação e divulgação desses valores em seu contexto, que através de exposições, publicações, quer de toda espécie de programação viva e variada”. [...] **É oportuno insistir na força do inventário para os museus e na desnecessidade de tombamento das coleções oficiais.** Mas insistir também na obrigação de todos os escalões do poder público de tomarem consciência do que lhes cumpre na salvaguarda e melhor conhecimento do patrimônio cultural móvel sob sua responsabilidade”. (grifo nosso).

Apesar de arquivado o pedido, na década de 1980, a questão do tombamento de bens móveis permaneceu como um enalço nas políticas do SPHAN (IPHAN). Usando-se da fala de seu primeiro diretor, Rodrigo Melo Franco de Andrade, o órgão ratifica a ideia de “monumentos arquitetônicos como núcleo primacial de nosso patrimônio<sup>151</sup>”. Ainda na ata de discussão sobre o tombamento da coleção do Museu da Inconfidência, ressalta-se que a instituição, desde seu início, não teria pretendido acautelar coleções museológicas.

Apesar da negativa ao tombamento de coleções na década de 1980, o debate permanece ativo pela década seguinte. A instituição reavalia a necessidade de reabrir certos processos de tombamento de acervo, como o acervo do Museu Histórico Nacional, de 1922, o acervo do Museu Nacional de Belas Artes, de 1937, Coleções do Museu Imperial, de 1943, Coleções do Museu da Inconfidência, de 1938 e coleções do Museu da República, unidade independente em 1980. (Parecer do IPHAN 028/97).

Sendo assim, em 1997, o IPHAN reabre o processo de tombamento de coleção do Museu da Inconfidência. Processo de tombamento nº1.395-T-97. A justificativa para reabertura do processo seria o entendimento de que instituições museológicas não são, por lei, instrumentos de proteção de acervos.

---

<sup>151</sup> Andrade, Rodrigo Mello Franco de. Cultura, MEC, janeiro de 1968, ano 2, nº 7. In: Rodrigo e o SPHAN; coletânea de textos sobre o patrimônio cultural. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987. p. 72.

**Tabela 3. Lista de prédios tombados que abrigavam museus entre as décadas de 1930-1950.**

<b>Instituição</b>	<b>Local</b>	<b>Processo</b>	<b>Inscrição<sup>152</sup></b>
Casa da Marquesa de Santos (Museu do 1º reinado)	Rio de Janeiro/RJ	11 -T-38	1938- Livro 3
Edifício do Museu Nacional	Rio de Janeiro/RJ	101-T-38	1938- Livros 2 e 3
Casa de Rui Barbosa	Rio de Janeiro	101-T-38	1938- Livros 2 e 3
Palácio Itamaraty (Museu Histórico e Diplomático)	Rio de Janeiro/RJ	101-T-38	1938- Livros 2 e 3
Ruína de São Miguel (Museu das Missões)	Santo Ângelo/RS	141-T-38	1938- Livro 3
Palácio do Catete e parque (Museu da República)	Rio de Janeiro/RJ	101-T-38 153-T-38	1938- Livros 2 e 3
Chácara Barão de Monjardim (Museu da UFES – Solar Monjardim)	Vitória/ES	228-T-40	1940- Livro 3
Casa a rua Riachuelo 303 (Casa de Osório)	Rio de Janeiro/RJ	150-T-39	1949-Livro 2
Casa do Padre Rolim (Museu do Diamante)	Diamantina/MG	429-T	1950- Livro 2
Museu do Ouro	Sabará/MG	429-T	1950- Livro 3

<sup>152</sup> Livro 1: Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Livro 2: Livro do Tombo Histórico; Livro 3: Livro do Tombo das Belas Artes e Livro 4: Livro do Tombo das Artes Aplicadas.

Museu Histórico Abílio Barreto	Belo Horizonte/MG	429-T	1951- Livro 2
Palácio Imperial de Petrópolis	Petrópolis/RJ	166-T- 52	1954- Livro 2 e 3
Museu da Inconfidência	Ouro Preto/MG	512-T-38	1954 -Livros 2 e 3
Remanescentes do Recolhimento de Santa Teresa (Museu de Itaipu)	Niterói/RJ	365-T-46	1955- Livro 3
Museu Benjamim Constant	Rio de Janeiro/RJ	578 -T-58	1958-Livro 2

### **I. Sobre as coleções e acervos desses edifícios:**

As coleções presentes nos edifícios pertencentes à União já eram tidas como protegida pelo PHAN simplesmente por pertencerem a um imóvel tombado. A ação museológica já garantiria a proteção desses bens, sendo visto como desnecessário a inscrição de acervos e coleções em Livros do Tombo.

No caso de museus de iniciativa privada a situação se alterava um pouco. A instituição PHAN enxergava a necessidade de mantê-las sob tutela, impedindo possíveis vendas, perdas ou desintegração dessas coleções.

### **II. Tombamentos:**

O processo de tombamento da Casa do Padre Rolim (Museu do Diamante) e da Casa de Intendência de Sabará (Museu do Ouro) ocorreu de forma conjunta, documento 429-T e 431-T, em 1950. Ambos os processos foram assinados por Rodrigo M. F. de Andrade com anuência de Carlos Drummond de Andrade, sem muito detalhamento sobre o histórico do imóvel nem sobre sua situação atual.

O tombamento do Museu da Inconfidência ocorreu em 1954, através do processo 512-T a pedido de Carlos Drummond de Andrade com a justificativa de que “as principais

edificações civis e religiosas de Ouro Preto já se encontravam tombadas”, surgindo assim a necessidade de estender tal medida ao supracitado museu. O pedido foi feito em 23/11/1954 e aceito pelo PHAN em 30/11/1954, sendo o imóvel inscrito no Livro do Tombo Histórico e no de Belas Artes. A exemplo dos museus citados acima, o tombamento do Museu da Inconfidência também não contou com muita descrição sobre o imóvel, seu estado atual ou sua vertente histórica. Apenas o pedido seguido da confirmação pelo próprio diretor da instituição.

## 2. Acervos, coleções e colecionadores/negociantes

**Tabela 4. Taxonomia do acervo do Museu do Diamante em 1951 de acordo com documentos de aquisição.**

ANO DE AQUISIÇÃO	PEÇA	FORMA DE AQUISIÇÃO
1946 <sup>153</sup>	Mesa torneada	
1946	Mesa holandesa	
1946	Mesa holandesa pequena	
1946	Mesa holandesa comum	
1946	Papeleira	
1946	Oratório com almofadas	
1946	Quadro representando a circuncisão.	
1946	Imagem de São José	
1946	Imagem de São Gabriel	
1946	2 imagens de São Francisco	
1946	1 imagem de Santo Antônio	
1946	4 anjos de duas cabeças	
1946	Crucifixo com o crucificado	

<sup>153</sup> Todas essas peças, de 1946, foram enviadas por Sylvio de Vasconcellos, atendendo uma ordem de Rodrigo M. F. de Andrade. Levadas ao Museu de Diamantina, sob a tutela de João Brandão Costa.



1946	Porta pintura	
1946	Anjo grande	
1946	Imagem sem cabeça	
1946	Imagem (sem descrição)	
1946	2 grades com seis balaústres	
1946	8 balaústres torneados	
1946	4 peças de quadro	
1946	3 balaústres diferentes	
1946	1 imagem (sem descrição)	
1946	Mesa com duas gavetas	
1946	Mesa com duas gavetas	
1946	Mesa com duas gavetas	
1946	Arca	
1949	Oratório	Despachado de Ouro Preto

**Tabela 5. Lista de negociantes de acervo do Museu do Diamante em 1951**

<b>Tipo de acervo</b>	<b>Negociante</b>
Obra Sacra	Amadeu Felício dos Santos
Obra Sacra	Padre Gaspar Cordeiro
Obra Sacra	J. Rosa Matos
Obra Sacra	D. Serafim Jardim
Obra Sacra	Igreja Matriz de Caeté
Obra Sacra	Igreja Paracatu
Obra Sacra/ mobiliário	Catedral Diamantinense
Obra Sacra	Igreja do Amparo de Diamantina
Tocheiros	Igreja do Carmo de Diamantina
Obra Sacra	Igreja da Luz Diamantina

Mobiliário religioso	Igreja das Mercês
Mobiliário religioso	D. João Santos
Obra Sacra	Igreja do Rosário
Obra Sacra	Igreja de São Francisco
Mobiliário	Prefeitura municipal
Acervo religioso	José da Cunha Vale
Mobiliário	Santa Casa de Caridade
Mobiliário	D. Ana de Alcântara
Mobiliário	Sílvio Cabral
Mobiliário	José Leão Guedes
Mobiliário	Francisco F. Costa
Armario	Antônio Coimbra
Mobiliário	Museu da Inconfidência
Acervo doméstico	Antônio Coimbra <sup>154</sup>
Mobiliário	Museu do Ouro

**Tabela 6. Lista de negociantes de acervo do Museu da Inconfidência**

<b>Tipo de acervo</b>	<b>Negociante</b>
Lustre e mobiliário	Igreja do Rosário
Artefatos domésticos	Isaac Babsky
Mobiliário	
Equipamentos de mineração	
Fotografias	Francisco Antônio Lopes
Ourivesaria	Antônio Leite
Ourivesaria e arte sacra	José Wash Rodrigues

<sup>154</sup> Proprietário do Antiquário Cabana do Pai Tomás, de onde foram adquiridas a maior parte do acervo do Museu do Diamante.

**Tabela 7. Lista de negociantes de acervo do Museu do Ouro**

<b>Tipo de acervo</b>	<b>Negociante</b>
Arte sacra	Wilson de Vasconcelos Sampaio
Arte sacra	José Pires dos Santos
Arte sacra	José Wash Rodrigues

**Tabela 8. Lista de negociantes em comum aos museus regionais mineiros**

<b>Negociante</b>	<b>Museu da Inconfidência</b>	<b>Museu do Ouro</b>	<b>Museu do Diamante</b>
Isaac Babsky	X	X	X
Francisco Marques Campos	X	X	
José Wash Rodrigues	X	X	
Castorino Alves Batista	X	X	
Mordka Libeskind	X	X	

**Tabela 9. Lista de colecionadores com negociações recorrentes nos museus mineiros**

<b>Região</b>	<b>Colecionador</b>
Mariana/ Minas Gerais	Paulino Batista dos Santos
Diamantina/ Minas Gerais	Vicente Torres
Santa Bárbara/ Minas Gerais	Lucindo de Souza Coutinho
Santa Luzia/ Minas Gerais	Dolabela
	José Wash Rodrigues
	Dr. L. Clerot
São Paulo/ SP	Felício Antônio Cesarino