UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM MUSEOLOGIA

Viviane Vitor Longo

Histórias e identidades em exposição:
o Memorial Minas Gerais Vale como experiência museológica

São Paulo

2017

Viviane Vitor Longo

Histórias e identidades em exposição:
o Memorial Minas Gerais Vale como experiência museológica

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Museologia da
Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre em
Museologia.

Área de concentração: Museologia

Orientador: Prof. Dr. Paulo
César Garcez Marins

Linha de pesquisa: História dos
processos museológicos,
coleções e acervos

Versão revisada - A versão
original encontra-se disponível
na biblioteca do MAE/USP

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação integral ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Email: longo.vivs@gmail.com

CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do
Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

L856 Longo, Viviane Vitor.

Histórias e identidades em exposição : o Memorial Minas Gerais Vale como experiência museológica / Viviane Vitor Longo ; orientador Paulo César Garcez Marins. -- São Paulo, 2017.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, 2017.

1. Museu. 2. Expografia. 3. Mineiridade. 4. Turismo. 4. Patrimonialização. I. Garcez Marins, Paulo César. II. Universidade de São Paulo. Museu de Arqueologia e Etnologia. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia. III. Título.

Nome: LONGO, Viviane Vitor

Título: Histórias e identidades em exposição: o Memorial Minas Gerais

Vale como experiência museológica

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós - Graduação Interunidades em
Museologia para obtenção do título de
Mestre em Museologia.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Para meus pais, Jadir Longo e Gisele Aparecida Vitor, a quem devo a oportunidade da presente existência e às minhas irmãs, Flávia Vitor Longo dos Santos e Victória Regina Vitor da Cruz, minhas cúmplices de vida.

AGRADECIMENTOS

Ao término desta dissertação, fui lembrando das tantas pessoas e instituições que me auxiliaram a construir este trabalho. Apesar dos momentos de profunda introspecção, sem dúvida não teria conseguido chegar ao fim sem eles: Jadir Longo, Gisele Vitor, Flávia Longo, Victória Cruz, minha família. Agradeço pelo amor incondicional e por serem o núcleo de onde eu vim, meus mais fortes e preciosos vínculos no passado, presente e futuro, agradeço de todo o coração pelo apoio, respeito, confiança, e por me permitirem aportar minha nau sempre em porto seguro.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida durante um ano de pesquisa. À banca do Exame de Qualificação, composta pelas professoras Maria Arminda do Nascimento Arruda e Clarissa Gagliardi, meu agradecimento por avaliarem meu trabalho e enriquecê-lo com suas sugestões. Agradeço especialmente à professora Letícia Julião pela disposição para participar da banca de defesa, que contou também a presença da Profa. Maria Arminda, a quem agradeço mais uma vez.

Às “meninas lá de casa”, Talita Collacio, Camila Alba, Andressa Oliveira e Amanda Hatzyrah, por compartilharem o cotidiano comigo, por respeitarem meus momentos de “clausura”, pelo apoio nos momentos de crise, pelos incríveis momentos de descontração.

À Elisabete Ribas pelo constante apoio, sempre atenta a me ouvir e disposta a ajudar, a quem devo meu primeiro encantamento com a área do patrimônio cultural. A toda turma do IEB, com quem dei meus primeiros passos profissionais no estágio.

Ao Felipe Alfonso, pela amizade já antiga, pela curiosidade e dicas preciosas de “coorientador”. Ao Marcelo Ferraro, uma das primeiras pessoas a me ouvir falar da ideia do projeto, colega de departamento, historiador que tanto admiro.

Ao meu amado time de vôlei da FFLCH, às companheiras de quadra de tantos anos, de tantas histórias, risos e lágrimas, a compreensão do momento em que tive que me despedir. À Karina e ao Raul, parceiros da USP e da vida maior, por saberem exatamente pelo que passei ao realizar esta pesquisa. Ao Grupo Azul pela possibilidade de, no meio disso tudo, me descobrir e de aprender sobre o que mais importa. À Jô, por me ajudar a romper com minhas amarras, dando a fluidez necessária para seguir com meus projetos.

Aos professores e funcionários do MAE, pelo compartilhamento de saberes, pela atenciosidade e por viabilizarem os trâmites que auxiliaram na execução desta pesquisa. Aos professores Nani Moraes e Fernando Paixão, ex-chefes e agora amigos, que gentilmente leram e deram sugestões para meu projeto inicial.

Ao Camilo de Mello Vasconcellos, por ter me aceito como estagiária PAE, na disciplina de Educação Patrimonial, ministrada para graduação, no MAE-USP, e pelas trocas de ideias e sugestões para minha pesquisa.

Aos professores da UFMG: Letícia Julião, Luiz Henrique Assis Garcia, René Lommez e Heloisa Starling pelos encontros, conversas, sugestões, apoio e oportunidade

de falar sobre meu tema. Ao Hugo Menezes, da UFPA e ao Chico de Sá Barreto, da UFPE, pela organização do II Sebramus e por terem ali me feito notar a qualidade e o empenho de pesquisadores e de ações políticas Brasil afora, em nome da cultura.

À Eleonora Santa Rosa, por ter me concedido gentilmente uma entrevista, em sua casa, por me contar sobre a trajetória e o projeto do Memorial Minas Gerais Vale, e pelo entusiasmo com que fala dele.

Ao Gringo Cardia e equipe da Mesosfera, por terem disposto de um tempinho para que eu os entrevistasse e me fornecessem documentos importantes para a análise desta pesquisa. Registro aqui minha admiração pelo trabalho de vocês, e por me terem dado bons motivos para visitar a cidade maravilhosa.

Ao Wagner Tameirão, gestor do MMGV, por dispor de algumas horas para me conceder uma entrevista, pelo orgulho de falar sobre esse lugar, pela inspiração em associar as tecnologias em favor da cultura.

Ao Thiago Carlos Costa, por ter concedido entrevista tão interessante, num dia chuvoso, mas que permitiu, no mesmo dia, conhecer o Museu Brasileiro do Futebol e a Pampulha.

Ao Vinicius Senra, do IEPHA, pela despretensiosa conversa que me trouxe valiosas informações e pela disposição em contribuir para minha pesquisa. Ao MinC, por conceder acesso à documentação via SalicWeb.

Aos educadores Charles Souza e Silvia Coelho por me contarem sobre o importantíssimo trabalho deles no Memorial, sobre a vivacidade na relação dinâmica entre público visitante e a exposição, pelo material que me cederam, pela seriedade e gentileza com que me receberam.

Ao pessoal do CEDEM-Unesp, Renata Cotrim, Gabriela Brancaglion, Eduardo Cunha e Jacy, que, em dois meses de convívio, já me deram o maior apoio nessa empreitada.

À Expomus, pela oportunidade de trabalho na área de preservação cultural, à equipe com quem compartilho o dia a dia (Vivian Costa, Rosa Gomes, Mariane Pieroni, Marian Gabani, Pollyana Marin, Matheus Pastrello, Laiza Gomes, Abel de Castro e Pedro Stapf), agradeço as boas vibrações. Ao Centro de Documentação e Memória do Museu Judaico de São Paulo, pela compreensão quando das minhas ausências.

Ao Eduardo Franco, Edna Claré, Lara Ferreira, Leo Kopcke e Julia Ferreira, pela sempre tão acolhedora acolhida em terras mineiras, pelas histórias que vivemos, pelas “mineirices” que me ensinaram. Ao Rafael de Oliveira Rodrigues, pela amizade que passou a existir depois de um seminário acadêmico que terminou em Olinda.

À Clarissa Veloso, por ter feito uma pesquisa semelhante à minha e por ter se disposto a me dar dicas que foram muito úteis. Ao Bruno Viveiros, um dos primeiros que me auxiliou e me contou sobre o projeto do Circuito Liberdade e do Memorial Minas Gerais Vale, pela concessão de documentos fundamentais, pela boa conversa e recepção no meu primeiro trabalho de campo a Belo Horizonte.

Aos meus colegas da turma de 2015 do mestrado, especialmente à Léa Blezer, que gastou horas comigo para nos prepararmos para o processo seletivo do mestrado, e por nos hospedar no lindo Recife. À Elaine Jardim e Suzy Santos, por estarem sempre firmes e atenciosas. À Fiorela Bugatti e ao Ivan Vaz, experientes na Museologia de Belo Horizonte, pelas dicas, contatos e o apoio sempre que os busquei.

Ao Renato Junior, por ter aparecido bem no meio do meu caminho, pela reciprocidade, pelo apoio constante e por ser meu “descanso na loucura”.

Ao meu orientador, também amigo, Paulo Garcez, pela confiança, por me ensinar nas aulas e nas reuniões de orientação, por me inspirar a buscar sempre ir além nos estudos e no engajamento na área da cultura. Tudo isso só foi possível por ele ter topado caminhar junto comigo nos últimos anos.

RESUMO

LONGO, Viviane Vitor. Histórias e identidades em exposição: o Memorial Minas Gerais Vale como experiência museológica. 2017. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

O presente trabalho apresenta a exposição de longa-duração do Memorial Minas Gerais Vale, analisando-a a partir de sua narrativa expográfica, cuja ênfase recai sobre a noção de mineiridade. A partir da interlocução de agentes envolvidos na curadoria da exposição, ressaltamos os pontos que reiteram o tema da mineiridade, sendo ela baseada sobretudo no discurso modernista e em bens patrimoniais, porém, reapropriada e ressignificada na concepção desse museu e de sua exposição inaugural. As opções curatoriais também se relacionam diretamente a interesses do governo estadual de Minas Gerais, bem como aos da empresa patrocinadora e mantenedora do museu, a Vale S.A. O Memorial se apresenta como “museu de experiência”, utilizando uma linguagem expográfica contemporânea, com amplo uso de mídias digitais. A análise, portanto, de seus aspectos sensoriais e de atração de público é fundamental para se compreender os conteúdos em exposição e sua forma celebrativa de lidar restritivamente com a diversidade cultural mineira. Sua abordagem é seletiva e os elementos nela destacados, dispostos em salas expositivas, tornam-se ativos culturais, revalorizando um imaginário sobre Minas Gerais que tem servido ao público local, mas, também, e especialmente, ao turismo.

Palavras-chave: Museu; Expografia; Mineiridade; Turismo; Patrimonialização

ABSTRACT

LONGO, Viviane Vitor. Histories and identities in exhibition: the Memorial Minas Gerais Vale as museological experience. 2017. Dissertation (Master Degree) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

This research presents the long-term exhibition of the Minas Gerais Vale Memorial, analyzing it from its expographic narrative, whose emphasis falls on the notion of mineiridade. Using the interlocution of agents involved in the curatorship of the exhibition, we draw points that reiterate the theme of mineiridade, which is based on the modernist discourse and on heritage assets, but re-appropriated and re-signified in the design of the museum and its inaugural exhibition. The curatorial options are also directly related to the interests of the state government of Minas Gerais, as well as to the company sponsor and maintainer of the museum, Vale S.A. The Memorial presents itself as a "museum of experience", using a contemporary expographic language, with wide use of digital media. The analysis, therefore, of its sensorial aspects and of public attraction is fundamental to understand the contents on display and its celebratory way of dealing restrictively with the cultural diversity of Minas Gerais. This diversity is selective and the elements highlighted there, once inside the Memorial, arranged in exhibition rooms, become cultural assets, revaluing an imaginary about Minas Gerais that has served the local public, but, also, and especially, tourism.

Key Words: Museum; Exhibition design; Mineiridade; Tourism; Heritage protection

Lista de abreviaturas e siglas

BELOTUR	Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte
CCBB/MG	Centro Cultural Banco do Brasil
CCL	Circuito Cultural Liberdade
CCPL	Circuito Cultural Praça da Liberdade
CL	Circuito Liberdade
ECL	Espaço Cultural da Liberdade
EXPOMUS	Exposições, Museus e Projetos Culturais
ICSM	Instituto Cultural Sérgio Magnani
IEPHA/MG	Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico
IMS	Instituto Moreira Salles
MES	Ministério de Educação e Saúde
MinC	Ministério da Cultura
MMGV	Memorial Minas Gerais Vale
MTur	Ministério do Turismo
PEC	Plano Estadual de Cultura
PPAG	Plano Plurianual de Ação Governamental
PPP	Parceria público-privada
PRONAC	Programa Nacional de Apoio à Cultura
SEBRAE/MG	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SEPLAG	Secretaria de Planejamento e Gestão

Sumário

<u>INTRODUÇÃO</u>	<u>14</u>
<u>CAPÍTULO 1 – A EXPOSIÇÃO DE LONGA-DURAÇÃO.....</u>	<u>19</u>
<u>O Memorial Minas Gerais Vale.....</u>	<u>19</u>
<u>A exposição de longa-duração</u>	<u>32</u>
<u>Primeiro pavimento (Expoentes).....</u>	<u>33</u>
<u>Segundo pavimento (Componentes)</u>	<u>43</u>
<u>Terceiro pavimento (Produtores)</u>	<u>68</u>
<u>Museu de experiência</u>	<u>81</u>
<u>CAPÍTULO 2 – A MINEIRIDADE COMO QUESTÃO CURATORIAL</u>	<u>84</u>
<u>Uma tradição chamada mineiridade</u>	<u>84</u>
<u>A mineiridade entre a patrimonialização e a musealização.....</u>	<u>98</u>
<u>A Vale entre as Minas e a mineiridade</u>	<u>103</u>
<u>CAPÍTULO 3 – EXPOSIÇÃO E LINGUAGEM</u>	<u>116</u>
<u>Comunicação: tecnologia, interatividade e experiência no MMGV.....</u>	<u>116</u>
<u>Exposição espetacular, memórias seletivas</u>	<u>131</u>
<u>Narrativa expográfica como narrativa historiográfica</u>	<u>142</u>
<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</u>	<u>148</u>
<u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</u>	<u>152</u>
<u>ANEXOS</u>	<u>159</u>

INTRODUÇÃO

O processo histórico traz em si – além das permanências e dos inúmeros testemunhos das experiências vividas no tempo, a mudança – a transformação e a resignificação do que herdamos do passado. Nisto reside o paradoxo da preservação de bens patrimoniais: como manter algo sem alijá-lo das experiências modernizantes? A preservação implica sempre em evitar a descaracterização dos lugares ou pode impedir sua recharacterização? Como definir o que permanece, o que deve ser lembrado, o que não pode ser esquecido? Esses bens resistem autônomos à passagem do tempo ou interagem com o público de outra maneira, que lhes resignifica constantemente? Como conciliar desenvolvimento tecnológico e preservação? Enfim, como equilibrar o antigo e o moderno?

Essas foram algumas das perguntas que surgiram quando o Memorial Minas Gerais Vale se tornou objeto desta pesquisa, a partir das reflexões feitas após uma visita que ocorreu em setembro de 2013, cujo intuito era apenas conhecer esse ponto turístico de Belo Horizonte, em uma visita à Praça da Liberdade, no centro da cidade. As primeiras inquietações sobre como esse equipamento museológico promovia uma experiência perceptiva radical, capaz de suscitar a sensibilização e também a crítica, vieram durante o percurso da exposição de longa-duração.

Além disso, percebemos os temas apresentados sobre a história e cultura de Minas Gerais como convincentes, e a forma como se apresentam foi instigante. Passadas as impressões pessoais, começamos a investigar o que significa aquele lugar, as falas que ele ressoa, enfim, o discurso como forma de afirmação no mundo, a necessidade de existir um espaço que lembre, que guarde, que celebre alguns ícones do que se costuma chamar “cultura mineira”.

Notamos, preliminarmente, que ali são ressaltadas algumas características de Minas Gerais, escolhidas pela equipe curadora, tais como lugares, nomes de personalidades e períodos históricos, eixos que compõem um todo coerente, mas que não evidenciam inúmeras ausências. Os recortes temáticos dos eixos da exposição são Minas Imemorial, Minas Polifônica e Minas Visionária, que procuram traçar uma linha narrativa sobre Minas Gerais capaz de narrar sua origem, sua diversidade cultural e sua grandeza inovadora. Para tanto, recorreu-se à ideia de mineiridade, porém, mais do que apenas um retorno à narrativa tradicional modernista sobre o “ser mineiro”, buscou-se mostrar uma mineiridade contemporânea, resignificada.

A resignificação é justamente uma das grandes potencialidades das instituições museológicas, uma vez que a própria representatividade do patrimônio cultural muda

com o passar do tempo. Esse reconhecimento do patrimônio não é, no entanto, espontâneo, sendo necessária uma educação da memória, pela qual a função social dos museus se expressa também pela reflexão daquilo que se quer lembrar e daquilo que se deixa à margem da lembrança.

Um aspecto central da análise sobre o Memorial que desenvolveremos nesta dissertação é a busca para compreender sua definição institucional, começando pela sua denominação (“memorial” em vez de “museu”), nomenclatura que já mostra o tom da complexidade dessa instituição. Seu nome não se encaixa perfeitamente nos glossários museológicos, embora, como frisa Maria Cristina Oliveira Bruno, essa instituição seja bastante flexível em suas características e funcionalidades:

Modelo de instituição que administra os indicadores da memória a partir de muitos paradoxos, que procura equacionar os contrapontos de uma cadeia operatória de procedimentos técnicos e científicos de salvaguarda e comunicação, que convive cotidianamente com os desafios da manutenção das tradições e da exploração dos caminhos da ruptura. Mediante tantos questionamentos, podemos considerar algumas certezas em relação aos museus. Reconhecemos que não são lugares sem vida, como também não são almoxarifados de referências patrimoniais e instituições desprovidas de responsabilidades éticas no que se refere aos processos sócio-político-culturais. Reconhecemos, ainda, que os museus são lugares da memorização tanto quanto do esquecimento; são orientados para a consagração, valorização e preservação da herança patrimonial, mas também, evidenciam preconceitos e dogmas sobre as manifestações culturais; são espaços para as multidões da mesma forma que abrigam a fruição individual e são, ao mesmo tempo, cenário e palco de extroversão e local de guarda e conservação¹.

Partindo dessa perspectiva, o Memorial é certamente um museu², apesar de não ter sido criado a partir de uma coleção preexistente de objetos ou obras de arte. Seu acervo tridimensional é constituído basicamente de peças de cerâmica do Vale do Jequitinhonha e de suportes de exposição, como telas LCD e instalações, dispostos nas salas expositivas, frutos de encomenda de uma expografia que demandava pesquisa e conteúdo feitos, por sua vez, por pesquisadores-consultores, sendo também expressivo o uso de equipamentos audiovisuais tão comuns em museus voltados para a sensibilização. Nesse sentido, ele é considerado pelos seus curadores e funcionários como um museu de tecnologia, ou de experiência, embora possa ser considerado

¹ BRUNO, Maria Cristina Oliveira. *Museus e Pedagogia Museológica: os caminhos da administração dos indicadores da memória*. In: MILDNER, Saul Eduardo Seiguer. (Org.). *As Várias Faces do Patrimônio*. Santa Maria: Pallotti, 2006, p. 120.

² Museu é toda instituição que se enquadre no inciso IX, do capítulo I, do Decreto Nº 8.124, de 17 de outubro de 2013, que especifica: “IX – *museu – instituição sem fins lucrativos, de natureza cultural, que conserva, investiga, comunica, interpreta e expõe, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de outra natureza cultural, abertos ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.*” Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/sistemas/cadastro-nacional-de-museus/>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

também como museu de história.

Os museus de história representam tempos e espaços de outrora, o que também acontece no Memorial, mas nessa operação corre-se o risco de que o passado seja oferecido aos olhos como um *dado*, não como um *problema*. Por isso, consideramos, como sugerem Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, Dominique Poulot, Manoel Luis Salgado Guimarães e Letícia Julião, um equívoco a neutralização e a naturalização das narrativas históricas. Sendo assim, nesta pesquisa, buscamos compreender o Memorial como uma instituição em que a narrativa expográfica é necessariamente narrativa historiográfica, embora essa subjetivação não seja explícita.

Considerando o Memorial em sua complexidade e sua contemporaneidade, é notável seu esforço de diálogo com o público. Suas referências patrimoniais estão fora do museu, espalhados por certas parcelas do território mineiro, e ao mesmo tempo reunidos ali por meio de um conjunto de vídeos, instalações e montagens visuais que exprimem e auxiliam a compreensão de sua narrativa.

Tal aparato tecnológico poderia levar-nos a pensar que tais práticas narrativas são, sobretudo, calcadas nas experiências cosmopolitas dessa vasta metrópole brasileira e nos sinais de sua modernidade. Embora a evocação da “mineiridade” ali praticada seja, como dissemos, ressignificada a partir de expectativas contemporâneas, é também alicerçada numa evocação de permanências, que obliteram a imensa diversidade que constitui Minas Gerais.

Assim, a presente dissertação teve por objetivo principal identificar, na exposição de longa duração do MMGV, os contornos do que seria a memória a ser enaltecida pela instituição, atentando-se para a permanência e a atualização de dimensões do discurso modernista sobre a identidade mineira em um “museu de experiência” patrocinado pela mineradora Vale. Pretende-se, assim, compreender se e como, apesar das “novas” mídias, a narrativa permanece ou não “velha”, no sentido de retomar uma concepção de identidade já consagrada e presente no imaginário social, que oscilou, ao longo do século XX, entre a pretensão de definir a própria identidade do Estado de Minas Gerais e a da nação brasileira.

São objetivos específicos, decorrentes desse objetivo principal, avaliar se e como o viés hipersensorial da expografia corrobora a interpretação exposta e quais suas estratégias de *mise en scène*; bem como investigar as razões da seleção e consequente exclusão de memórias, tendo como foco os agentes culturais que construíram o discurso curatorial, além da própria entidade mantenedora do museu.

A hipótese que estrutura esta dissertação é a de que a exposição de longa-duração do Memorial Minas Gerais Vale oculta as tensões formadoras da sociedade mineira e seus contrastes regionais. A pergunta central é: por que oculta? Tal partido narrativo tem consonância com uma política cultural homogeneizadora, importante para sua entidade promotora que tem interesses profundamente arraigados nas antigas áreas mineradoras de ouro, que são hoje coincidentes com áreas de mineração de ferro em que atua. Desse modo, muitas regiões, processos históricos e agentes sociais do estado de Minas Gerais não estão representados no Memorial, o que torna a identidade mineira que se apresenta não tão heterogênea quanto a abrangência geográfica que sua denominação implicaria.

No primeiro capítulo, foi feita uma contextualização do processo pelo qual o Memorial e sua exposição de longa-duração foram criados bem como sua integração ao Circuito Cultural Praça da Liberdade. Uma das principais características desse Circuito é que as instituições que o compõem são frutos de parcerias público-privadas. Com isso, os discursos e intenções que ali se estabeleceram estão ligados ao marketing das empresas que patrocinam e mantêm tais espaços culturais.

A concepção e implantação da exposição de longa duração – composta por 19 salas da exposição dispostas independentemente umas das outras, sem percurso definido e sem nexos cronológico – foi realizada juntamente com a concepção do edifício, e contou com uma equipe curatorial composta por especialistas em comunicação museológica e pesquisadores universitários.

No segundo capítulo, abordamos como a noção de mineiridade manifesta-se na exposição, por meio de positivadores da imagem de Minas Gerais, nos quais se transparece o jogo de equilíbrio entre tradição e modernidade. Nesse sentido, a narrativa sobre Minas Gerais ali apresentada se confunde com a narrativa da nação, visto que diversos *tópos* da construção da mineiridade confundem-se com a ideia de brasilidade enaltecida pelos modernistas. Daí advém a evidente valorização da estética barroca, dos indícios republicanos atribuídos à Inconfidência Mineira, do caráter articulador da economia da mineração.

Ainda neste capítulo, buscamos apresentar a relação da Vale S.A., patrocinadora do projeto e manutenção do Memorial, com essas escolhas temáticas da exposição de longa-duração. Sobrepondo-se os territórios de atuação econômica da empresa com aqueles que receberam destaque na exposição, notamos semelhanças que não são gratuitas. Mostramos a coincidência de que as áreas que não têm atuação da Vale S.A.

pouco ou nada aparecem na narrativa expográfica do museu, como o mapa das macrorregiões do estado de Minas Gerais aponta.

No capítulo 3, abordamos as estratégias de comunicação expográfica, o uso de recursos tecnológicos e mídias interativas, que reforçam o papel do Memorial como espaço de lazer e entretenimento preso a narrativas que, sobretudo, informam e apresentam conteúdos temáticos predeterminados. Com a nova finalidade cultural dos prédios da Praça da Liberdade, houve mudança de fluxo urbano, de frequentadores, de paisagem, enfim, de seu entorno. Nesse último capítulo, compreende-se a exposição em foco como integrante de uma lógica de consumo maior, interligada não apenas ao interesse da patrocinadora privada, mas também da política de governo interessada em atrair fluxos turísticos para Belo Horizonte.

Pretende-se, portanto, verificar como a criação do Memorial e de sua exposição de longa-duração respondem a uma necessidade de manter e atualizar o status de alguns ícones da mineiridade, que se tornaram ativos culturais em lógicas de circulação e consumo contemporâneos. Tais ícones, sem deixar de manter sua dimensão identitária, são ressignificados como vetor e validador de uma mercadoria contemporânea, disponibilizada e legitimada em um espaço museológico.

CAPÍTULO 1 – A EXPOSIÇÃO DE LONGA-DURAÇÃO

Neste capítulo, apresentaremos um histórico do projeto do Circuito Liberdade em que o Memorial Minas Gerais Vale está inserido, em seguida, faremos uma análise pormenorizada das salas expositivas do MMGV, avaliando seus conteúdos e a expografia. Por fim, discutiremos a opção de se adotar o critério de um “museu sem acervo” e que propõe “experiências imersivas”, tendo em vista a tendência atual dos museus com relação aos recursos tecnológicos na comunicação museológica.

Para tanto, analisamos os folders, os textos de consultoria, os vídeos, o projeto expográfico, as salas expositivas, os processos do PRONAC/MinC e entrevistas de alguns participantes da idealização do Memorial, pois permitem compreender os discursos e partidos conceituais que foram assumidos na idealização e concretização da exposição.

O Memorial Minas Gerais Vale

O atualmente denominado Circuito Liberdade (CL) é resultado de um plano de conversão do antigo centro administrativo do estado de Minas Gerais em um novo polo cultural da capital mineira. Com a mudança da sede do governo estadual para a Cidade Administrativa Presidente Tancredo Neves, no extremo norte de Belo Horizonte, em 2010, os edifícios da Praça da Liberdade não chegaram a ficar ociosos, pois já havia um projeto em curso para sua refuncionalização, o chamado Circuito Cultural Praça da Liberdade (CCPL).

Desde que foi implantado efetivamente, em 2010, o CCPL passou pela gestão da própria Secretaria de Estado de Cultura, entre 2010 e 2011, seguida pelo Instituto Cultural Sérgio Magnani (ICSM), uma OSCIP³, entre 2012 e 2014; e, desde 2015, o Circuito está sob a gestão do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG).

³ OSCIP: Organização da Sociedade Civil de Interesse Público. É um tipo de qualificação jurídica atribuída a entidades do terceiro setor, ou seja, entidades privadas atuando em áreas típicas do setor público com interesse social, que podem ser financiadas pelo Estado ou pela iniciativa privada sem fins lucrativos. Serve para facilitar parcerias e convênios, e permite o desconto de doações de empresas no imposto de renda. Informações disponíveis em: <<http://goo.gl/WfrTZF>>. Acesso em: 30 jun. 2016.

Figura 1 – Mapa do Circuito Liberdade (2016)

Fonte: <<http://circuitoculturaliberdade.com.br/plus/modulos/conteudo/index.php?tac=mapa>>.
Acesso em 15 mai. 2017.

A ideia inicial de criar um circuito cultural data dos anos 1990, e consistia em implantar equipamentos culturais na capital mineira para servir à população, no que se chamaria Espaço Cultural da Liberdade (ECL). Tal ideia foi proposta pelo então senador Francelino Pereira dos Santos (1995-2003), que fora governador de Minas Gerais (1979-1983) e também vice-diretor do Banco do Brasil, na época da criação do Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro (CCBB-RJ), e foi o sucesso desse projeto que serviu de base para um projeto análogo na capital mineira.

No ano do centenário de Belo Horizonte, Pereira apresenta o projeto do ECL,

publicado em formato de livreto, como uma necessidade de planejar o futuro de Minas Gerais, o que passaria pela simbólica Praça da Liberdade, que representa a transformação da cidade e sua projeção rumo ao futuro: “emblemática da condição do progresso, ícone da chegada da modernização mineira”⁴.

Nesse documento, após descrever um histórico dos usos públicos e das reformas paisagísticas pelas quais passou a Praça da Liberdade, argumenta que os edifícios das secretarias de governo estavam subutilizados e, portanto, necessitariam de novas funções, pois seria chegada a

Era na qual a linguagem, uma vez posta em movimento, não mais pertence ao produtor, ao falante. Reapropriar-se da fala, para redefinir as identidades sociais e os atores políticos, reapropriar-se dos espaços-palácios, possibilitando o prolongamento da socialidade (sic) da Praça para os prédios. Eis o desafio!⁵.

Com o processo de metropolização pautado pela verticalização, expansão de centros comerciais e perda de espaços de sociabilidade, os espaços urbanos tornam-se lugares apenas de passagem e consumo, pelo que a publicação previa uma refuncionalização do centro administrativo de modo a renovar sua centralidade: “Nesse contexto, as formas de lazer e expressão cultural vão acompanhar a descentralização dos serviços, adequando-se a eles ou transformando-os em espaços de permanência e sociabilidade”⁶, para que se tornem, a Praça e seus edifícios, efetivamente, de domínio público. Em 1992, foi retomado o projeto paisagístico original, como parte da retomada do uso da Praça como lugar de descanso e lazer. No caso do prédio da Secretaria de Finanças, a proposta inicial era que se implantasse ali um Museu da Imagem e do Som, com auditório, museu (exposição), estúdio, mantendo-se o estilo eclético da fachada.

Parte do discurso sobre a necessidade de revitalização da Praça se apoiava na idealização do passado, tema recorrente em diversas produções discursivas que buscam definir Minas Gerais, a mineiridade, o que com o Memorial Minas Gerais Vale (MMGV) não foi diferente, como veremos mais adiante. Não à toa, lembrava-se, naquela publicação, que o nome da praça remete ao “culto à Inconfidência, seus heróis e valores”⁷, a liberdade é o tema que Minas Gerais acrescenta ao lema republicano e positivista *Ordem e Progresso* “ratificados pelos valores inseridos na ideia de

⁴ ESPAÇO CULTURAL LIBERDADE: Praça da Liberdade: Belo Horizonte, capital do século, 12-12-1897, 12-12-1997. Brasília: Senado Federal, Gabinete do Senador Francelino Pereira, 1998, p. 34.

⁵ Ibid., p. 34.

⁶ Ibid., p. 55.

⁷ Ibid., p. 40.

mineiridade”⁸.

A pesquisadora Clarissa dos Santos Veloso estudou dois museus do CL (Memorial Minas Gerais Vale e o MM Gerdau - Museu das Minas e do Metal), tendo abordado a formação do ECL e do CCPL. Essa autora observou que ambos os projetos se assemelhavam por concentrar os equipamentos culturais na região da Praça da Liberdade, região mais alta do centro da cidade e considerada local nobre. Veloso pontua ainda que a principal diferença entre os projetos está nas parcerias público-privadas (PPPs) e no grande interesse no potencial de atratividade turística, que vingou com o CCPL⁹.

A Praça da Liberdade foi palco de diversas manifestações, desde as oficializadas pelo governo ali sediado até feiras populares. As mudanças propostas visavam revitalizá-la, regularizando seus usos, pelo que as feiras foram retiradas dali desde o início dos anos 1990, em função da opção governamental de restringir a praça a um uso mais contemplativo.

Com a implantação do CCPL, nos anos 2010, novos usuários passaram a frequentar tanto a Praça quanto os equipamentos culturais no entorno, mostrando como o perfil desse público se modificou desde a fundação da nova capital. Veloso nota que, apesar da dinamização de públicos, com grupos escolares e turistas, a região tendeu a se manter elitizada¹⁰.

O CCPL tornou-se realidade na gestão do então governador Aécio Neves (2003-2010), do PSDB, que adotou as PPPs em diversos segmentos de atividades em Minas Gerais, sobretudo a cultural. O CCPL serviu como projeto estruturador do Governo de Minas, conforme é possível verificar nos Planos Plurianuais de Ação Governamental (PPAGs), que discutiremos no último capítulo. Sua missão era: “promover o acesso democrático à cultura, à arte e à ciência, por meio de ações colaborativas e integradas das suas instituições e seus espaços, que contribuam para o fortalecimento da cidadania, a promoção da educação e o desenvolvimento do turismo”¹¹. Dando

⁸ Ibid., p. 40.

⁹ VELOSO, Clarissa dos Santos. *Cultura, políticas culturais e museus público-privados: o caso do MM Gerdau – Museu das Minas e do Metal e do Memorial Minas Gerais Vale*. (Dissertação de mestrado). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/PUC-MG, Belo Horizonte, 2016.

¹⁰ Ibid., p. 43.

¹¹ ANASTASIA, Antonio Augusto. In: Governo do Estado de Minas Gerais; SEBRAE-MG; EXPOMUS – Exposições, Museus e Projetos Culturais. *Circuito Cultural Praça da Liberdade - Planejamento Estratégico*, 2012, p. 18.

continuidade à gestão anterior, o uso das PPPs tornou-se uma prática que, nas palavras do governador Antonio Anastasia (2010-2014), é:

[um] modelo, que vem sendo utilizado em diversos países para desenvolver projetos culturais, é ao mesmo tempo inovador e desafiador. É inovador na medida em que o Governo passa a compartilhar com setores da sociedade civil organizada a implementação de políticas públicas, o que não só lhes confere legitimidade como também aperfeiçoa sua execução. Mas o modelo é também desafiador, porque implica a construção de consensos e parâmetros capazes de integrar as instituições envolvidas e possibilitar sua ação conjunta¹².

Nesse processo de reorientação da Praça, a convite do governo do estado, algumas empresas financiariam os projetos de restauração para adaptarem os edifícios aos novos usos, bem como ficariam responsáveis pela gestão e manutenção desses equipamentos culturais. Os dois primeiros que foram abertos são: o Museu das Minas e do Metal e o Espaço do Conhecimento UFMG, ambos inaugurados em março de 2010, e, em novembro do mesmo ano, o MMGV foi aberto ao público.

O prédio da Secretaria da Fazenda seria destinado a receber a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, a restauração do edifício seria patrocinada pela Vale S.A., porém, tal projeto foi abandonado, segundo afirmaram alguns dos entrevistados nesta pesquisa, em virtude de profundas adaptações arquitetônicas que descaracterizariam o prédio para essa finalidade. O projeto final de restauro previu a instalação do MMGV e foi resultado de um edital vencido por jovens arquitetos mineiros, vinculados ao escritório TETRO Arquitetura e ESTUDIO Arquitetura (Carlos Maia, Débora Mendes, Eduardo França, Humberto Hermeto e Igor Macedo). A principal intervenção no edifício foi a abertura de um jardim interno central, mantendo-se a fachada de estilo eclético¹³.

¹² ANASTASIA, Antonio Augusto. In: Governo do Estado de Minas Gerais; SEBRAE-MG; EXPOMUS – Exposições, Museus e Projetos Culturais. *Circuito Cultural Praça da Liberdade - Planejamento Estratégico*, 2012, p. 18-19.

¹³ O projeto pode ser lido em versão online no *ArchDaily*. Disponível em: <<http://goo.gl/HKYWs9>>. Acesso em: 11 abril 2016.

Figura 2 – Fachada da antiga Secretaria do Estado da Fazenda de Minas Gerais, atual Memorial Minas Gerais Vale

Fonte:

<<http://circuitoculturaliberdade.com.br/plus/modulos/listas/?tac=espaco&id=8#/album>>.

Acesso em 10 nov. 2016.

A Vale S.A. patrocinou o restauro, bem como seria a mantenedora do edifício independente da nova função escolhida. Esse dado nos parece importante porque demonstra que o interesse da empresa é menos a função do equipamento cultural que patrocina do que a vinculação de sua marca a uma ação de impacto positivo. O que reforça essa hipótese é o fato de a Vale S.A. não ter interferido nas decisões relativas ao conteúdo do museu, conforme afirmam diferentes entrevistados¹⁴ para esta pesquisa – a empresa apenas exigia como contrapartida uma sala institucional na exposição.

Entre 2011 e 2012, houve uma série de seminários colaborativos, coordenados pela Expomus – Exposições, Museus e Projetos Culturais Ltda. –, empresa paulista, contratada pelo Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE-MG), que atuou como consultora, para desenvolvimento de um Planejamento Estratégico para o Circuito Cultural Praça da Liberdade. Foram realizados quatro encontros com apresentação teórica, estudos de caso e orientação para redação conjunta e colaborativa, reunindo diferentes profissionais, de diferentes instituições em grupos de trabalho¹⁵.

O Planejamento Estratégico¹⁶ é um documento que visa articular os

¹⁴ Gringo Cardia, Eleonora Santa Rosa, Wagner Tameirão, René Lommez e Thiago Carlos Costa.

¹⁵ Agradeço a colaboração de Carolina Vilas Boas (Expomus), ao me ceder os slides dessa ação.

¹⁶ Agradeço ao Vinícius Senra (IEPHA-MG) pelo envio desse documento.

equipamentos culturais, tomando por base as potencialidades do trabalho em rede, como um *modus operandi* do cenário contemporâneo da economia da cultura. A missão definida para o Circuito é “ser um complexo de referência nacional e internacional em arte, cultura e ciência”¹⁷.

É no contexto temporal entre as últimas décadas do século XX e as primeiras do XXI que se transformam os bens culturais em bens de consumo. No Brasil, em parte, essa mudança advém da formação de novos públicos (os projetos dão atenção à acessibilidade, por exemplo), da complementação do currículo escolar, da inovação nas formas de financiamento (licenciamento de marcas e produtos de museus) e das PPPs¹⁸. Essa nova realidade é condicionada, como veremos no terceiro capítulo, também por interesses políticos: “Os processos de implantação de museus, tanto no Brasil como no exterior, estão ligados ao desejo político dos governantes de deixar um legado patrimonial que possa marcar a sua gestão”¹⁹.

Abrigado em um prédio de 1897, em que funcionava a Secretaria do Estado da Fazenda de Minas Gerais, o Memorial Minas Gerais Vale foi inaugurado em 30 de novembro de 2010, tendo sido o terceiro equipamento cultural a ser aberto no CL, e é patrocinado por uma das maiores empresas brasileiras, a Vale S.A., antiga Companhia Vale do Rio Doce (CVRD). O prédio encontra-se tombado desde 1977 pelo IEPHA/MG como parte do Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Praça da Liberdade, em Belo Horizonte.

O MMGV se denomina como um “museu de experiência”²⁰ e é voltado para a comunicação do que seja a cultura e história mineiras ao longo de seus três pavimentos de exposição. O Memorial cumpre o papel de apresentar uma narrativa sobre as principais características do território, dos habitantes e das manifestações culturais do estado, promovendo a celebração e reiteração de *uma* identidade mineira.

O Memorial abriga os seguintes espaços: cafeteria, “*cyber lounge*”, sala de leitura, midiateca, sala de vídeo, sala de exposições temporárias, auditório e um “Corredor das Artes” – onde há registros de artistas mineiros de diferentes partes do

¹⁷ GOVERNO DO ESTADO DE MINAS GERAIS; SEBRAE-MG; EXPOMUS – Exposições, Museus e Projetos Culturais. *Circuito Cultural Praça da Liberdade - Planejamento Estratégico*, 2012, p. 46.

¹⁸ Previstos nos PPAGs.

¹⁹ Op. cit., p. 14.

²⁰ Por essa razão nos referiremos a ele como museu, algumas reflexões sobre essa terminologia são necessárias e serão feitas ao longo da dissertação.

estado – além do circuito de salas da exposição permanente, objeto principal deste estudo.

Quanto à concepção teórica do museu, a ideia de instalar um memorial sobre Minas Gerais partiu da então Secretária de Cultura, Eleonora Santa Rosa. Por sua vez, o designer e cenógrafo Gringo Cardia foi convidado para elaborar a expografia do museu. Paralelamente, Heloisa Starling, coordenadora do grupo de pesquisa Projeto República, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), foi chamada para elaborar os conteúdos do Memorial, juntamente com outros pesquisadores e alguns consultores externos.

Foram feitas reuniões entre os agentes acima mencionados e outros intelectuais, como Carlos Antônio Leite Brandão, João Antônio de Paula, Renato Pinto Venâncio e Renato César J. Souza, todos docentes da UFMG, para elaboração dos conteúdos a serem tratados no Memorial. Com o projeto consolidado, as informações básicas foram compiladas em um documento em que há uma síntese conceitual do Memorial Minas Gerais Vale. Trata-se de um documento intitulado *Curadoria, projeto museográfico, design e vídeos*²¹, que inclui uma reflexão preliminar sobre o museu como “entretenimento”, um breve histórico do processo de construção do conceito, o currículo de Gringo Cardia, plantas do edifício e resumos dos conteúdos das salas.

Por ora, interessa-nos nesse documento abordar os princípios conceituais da proposta, começando pelos denominados “eixos conceituais do Memorial” que são: Minas Imemorial, Minas Polifônica e Minas Visionária. Tais eixos não estão divididos conforme os pavimentos do edifício, pois seriam temas transversais.

O eixo Minas Imemorial corresponde à “história e memória do século XVII ao XXI”; Minas Polifônica refere-se às “múltiplas dimensões culturais e artísticas de um estado de muitas caras” e Minas Visionária abrange os “conceitos de tradição, entusiasmo e utopia na cultura e no pensamento mineiro”²².

Também está presente nesse documento a ideia de museu como entretenimento, e vale a pena citá-la, uma vez que se preocupa, sobretudo, com a atração de público:

O surgimento do museu de experiência e de exposições imersivas é consequência da competição com outros aspectos da indústria do lazer no ambiente urbano. Os museus têm que empregar muito mais esforços para conseguir a atenção e o tempo das pessoas. Atualmente estão disponíveis tantas atrações, baseadas em ficção, que é cada vez mais difícil para eles competirem pelo interesse do público [...] esta nova experiência não deve ficar confinada dentro das paredes da

²¹ Documento completo presente em um dos anexos do Projeto 12 8122, de 2013. Os dossiês dos processos do PRONAC foram obtidos após solicitação da pesquisadora ao MinC.

²² CARDIA, Gringo. *Curadoria, projeto museográfico, design e vídeos*, s/d, p. 10.

instituição, mas deve estar articulada a dimensões cívicas, regionais, nacionais e internacionais. [citando Ralph Appelbaum, designer de museus²³] [...] “como designers, nosso trabalho é encontrar a voz do museu e seus principais destaques, mas o nosso trabalho é, principalmente, criar maravilhas”²⁴.

Essa abordagem inicial exemplifica o tom do que viria a ser o Memorial, um espaço capaz de competir com outras fontes de entretenimento. Ao final desse documento, existe uma proposta de criação de um “Centro de Pesquisa e Curadoria de Conteúdos”, que não chegou a ser executada, mas seria uma parte do MMGV voltada especificamente para pesquisa, conferindo ao Memorial:

Conteúdo em constante renovação por meio de pesquisas [...] Essa renovação permanente deverá ser uma característica preponderante do Memorial que oferecerá ao visitante que a ele retorna sempre alguma novidade com relação ao que foi visto antes. [...] O Centro promoverá ainda uma rede de cooperação, essencialmente virtual, de troca contínua de informação com outras instituições mineiras, nacionais e internacionais nas áreas temáticas abordadas pelo Memorial²⁵.

A forma como o MMGV foi concebido consistiu primeiro na definição temática e expográfica dos temas da cultura mineira e depois foram pesquisados conteúdos para preencher as salas expositivas. Parte dessas pesquisas foi publicada em um livro-catálogo do Memorial, lançado em 2012, que possui uma síntese do conceito inicial do museu, bem como os principais assuntos desenvolvidos na exposição de longa-duração²⁶.

Há também uma publicação bilíngue do Memorial cujas versões impressas a que tivemos acesso correspondem aos anos de 2013 e 2014, sendo uma espécie de relatório de atividades do MMGV. Na de 2013, estão descritas e fotografadas as atividades permanentes desenvolvidas pelo núcleo Educativo do museu, e as atividades temporárias que aludem à ideia de um museu em permanente construção, com estratégias de atração e renovação de público. Se há uma preocupação em renovar público, é preciso questionar se já existe um público frequente (“cativo”) e se interessa à instituição mantê-lo também. A exposição permanente ocupa as primeiras 17 páginas da publicação, com breve apresentação do conceito geral do Memorial.

²³ Ralph Appelbaum é proprietário da *Ralph Appelbaum Associates*, criada em 1978, que tem unidades em Washington, Londres e Pequim, com sede em Nova Iorque, e faz projetos cenográficos para instituições museológicas e de memória. No Brasil, a empresa participou do projeto do Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo (SP).

²⁴ CARDIA, op. cit., p. 4.

²⁵ Ibid., p. 121-122.

²⁶ STARLING, Heloisa; ALMEIDA, Sandra Regina Goulart; VIVEIROS, Bruno. (Org.). *Minas Gerais*. 1ª edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

Apesar de ser um material de divulgação, é possível identificar no relatório de atividades de 2013 algumas ideias com as quais se alinham a exposição de longa-duração e a finalidade do museu, que aparecem já na Apresentação: (1) a de resgatar uma identidade, (2) o argumento de que o investimento em cultura é uma forma de pensar no futuro, (3) a ligação com o território mineiro e, (4) o princípio de respeito às identidades locais²⁷.

No relatório de atividades de 2014, demonstra-se um interesse em ampliar o espaço de diálogo do Memorial com a cidade, de modo que o MMGV não se dedique apenas às tradições da cultura mineira, mas à produção cultural contemporânea, contrapondo e conectando passado e presente. O texto de abertura dessa publicação de 2014 traz a seguinte missão:

Na contemporaneidade, as fronteiras entre as dimensões do tempo tornam-se ainda mais fluidas, potencializando novos modos de perceber as relações entre passado, presente e futuro. Alinhado a essa dinâmica, o Memorial Minas Gerais Vale aciona – nas muitas formas de expressão que a arte e a cultura possibilitam – distintas formas de presença da história e da memória, aproximando-as das inquietações típicas de nosso tempo²⁸.

Ao colocar o presente, o tempo atual em contato com o passado, revisitando-o a partir dos temas apresentados nas manifestações artísticas e culturais contemporâneas da programação temporária, abrem-se brechas que permitem dialogar com a exposição de longa-duração. Esse diálogo não é espontâneo e precisa de mediação, e, a partir disso, as atividades do setor Educativo são fundamentais.

Por ser um relatório com caráter também de material de divulgação, essas publicações não trazem textos críticos ou analíticos, mas de tom quase publicitário, como se nota no trecho a seguir: “O Memorial Minas Gerais Vale reúne todas essas vertentes da cultura de forma harmoniosa e criativa, promovendo no povo mineiro uma sensação de pertencimento e identificação com o espaço”²⁹. Aqui, mais uma vez, a temática da identidade mineira se faz presente, desta vez não só como mote da exposição, mas como um objetivo dela.

No texto de apresentação do relatório de atividades de 2014 constam os seguintes objetivos: (1) “imortalizar” a memória do povo mineiro, (2) novamente

²⁷ MEMORIAL MINAS GERAIS VALE: o espaço vivo da cultura mineira / textos de Christiane Tassis, tradução de Sérgio Penna. Belo Horizonte: Rona Editora, 2014

²⁸ MEMORIAL MINAS GERAIS VALE: memória viva das culturas de Minas Gerais – catálogo de ações, atividades e programações realizadas em 2014 / textos de Eduardo de Jesus, tradução de Sérgio Penna. Belo Horizonte: AD10 Comunicação, s/d, p. 10.

²⁹ Ibid. p. 17.

“resgatar a identidade”, (3) “entender o presente e planejar o futuro”, (4) engajamento na “transformação”, (5) “inovação e busca pelo novo”, afirmando-se que os espaços da Fundação Vale são como espaços de encontro, de fomento à cultura nacional.

Esse relatório de 2014 traz alguns dados numéricos das atividades realizadas naquele ano, separadas por segmento cultural. Os números são sintomáticos do lugar que a exposição de longa-duração e que os debates em torno dela têm ocupado, pois nenhum dos percentuais se refere propriamente a ela: 15% dos eventos foram relacionados a cinema e projeções; 12% de eventos literários; 11% de performance e dança; 10% de música; 9% de oficinas; 9% de eventos corporativos; 9% de palestras e afins; 7% de música erudita; 7% de exposições temporárias; 6% de teatro; 4% espetáculos infantis e 1% de eventos acadêmicos³⁰. É evidente que existe interesse em atrair o público para o MMGV, mas não conseguimos saber quanto dessa atração leva os visitantes à exposição de longa-duração.

Há outros documentos que registram os princípios conceituais do Memorial, como os projetos enviados ao Ministério da Cultura (MinC), para captação de recursos, dentro do Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), que é uma modalidade da lei federal de incentivo fiscal mais conhecida como Lei Rouanet (Lei nº 8313/91). Embora o investimento feito para a criação do MMGV não tenha ocorrido a partir desses recursos, sua manutenção o foi, conforme é possível verificar nos projetos enviados por meio do SalicWeb (plataforma online para inserção e consulta de projetos) e nos processos gerados pelo PRONAC quando aprovadas as propostas.

Segundo informações levantadas via SalicWeb, não há registros de solicitações nos anos de 2010 e 2011. A partir de 2012, a submissão de projetos torna-se frequente, havendo dois deles nesse mesmo ano, voltados para programação temporária, propostos pela empresa Pitanga Promoções Ltda., que é uma produtora cultural belo-horizontina. De 2013 em diante o proponente foi sempre o mesmo, a Associação Memorial Minas Gerais Vale, e todas as propostas se incluem na categoria de planos anuais. Essa Associação foi estabelecida em 2011, de natureza privada e tendo a atribuição de realizar “atividades de museus e de exploração de lugares e prédios históricos e atrações similares”³¹.

O que nos interessa precipuamente nesses documentos são as justificativas

³⁰ MEMORIAL MINAS GERAIS VALE: memória viva das culturas de Minas Gerais – catálogo de ações, atividades e programações realizadas em 2014 / textos de Eduardo de Jesus, tradução de Sérgio Penna. Belo Horizonte: AD10 Comunicação, s/d, p. 22-23.

³¹ Informações sobre a Associação Memorial Minas Gerais Vale, CNPJ: 13.631755/0001-36. Disponíveis em: <<http://goo.gl/R35c>>. Acesso em 30 jun. 2016.

presentes nos projetos, pois indicam como a instituição permanece alinhada com a motivação inicial que criou o MMGV. Em 2012, há duas propostas de programação temporária, uma voltada para o Patrimônio Cultural Mineiro e outra voltada para as Artes Visuais. Na primeira, a intenção é estimular “o exercício da cidadania por meio de um profundo senso de lugar e de continuidade histórica”. Vale a pena citar trechos da justificativa:

O objetivo é fazer do Memorial um lugar de história e atualidades vivas, onde, mais que observar, o visitante vivencie o que está sendo apresentado. Ao ocupar um prédio no Circuito Cultural Praça da Liberdade o Memorial Minas Gerais – Vale encontra um grande desafio: conciliar o desenvolvimento urbano e territorial com a preservação e circulação de bens culturais. O Circuito Cultural Praça da Liberdade se apresenta como um projeto audacioso que insere a capital mineira em um cenário promissor da cultura nacional [...] A aceleração da urbanização somada ao crescimento acelerado da sociedade e o entendimento da cidade como um tecido vivo, composto por pessoas, edificações e instituições, congregando ambientes do passado que podem ser conservados e, ao mesmo tempo, integrados à dinâmica urbana atual criam um contexto onde surge a necessidade do resgate da memória e da identidade de um povo a partir de instituições capazes de estimular o cotidiano com uma programação possível de atender a tal demanda³².

No segundo projeto, o texto frisa a importância de o MMGV estar inserido no CCPL. A ideia exposta *en passant* sobre totalidade e indivisibilidade social obscurece a interpretação sobre o papel do Memorial, que tem como principal orientação o tema da diversidade cultural, vejamos:

Ao ocupar a antiga Secretaria de Fazenda do Estado, o Memorial Minas Gerais Vale propõe sua interferência nos mesmos moldes do Circuito: promover a cultura e a arte de forma contemporânea e audaciosa através de diversas manifestações e expressões das artes visuais. Com esta visão, inserir as artes visuais dentro desse contexto maior torna-se um meio coerente com a proposta geral, pois permitem, por intermédio de linguagens e materiais específicos, experiências sensoriais, emocionais e intelectuais numa relação tempo/espaço que a sociedade se torne consciente e apta a interpretar seu meio cultural, integrando-a num todo orgânico, indivisível³³.

Já os planos anuais de 2013, 2014 e 2015 possuem o mesmo texto de justificativa, mas do primeiro deles vale destacar os seguintes trechos:

O Circuito tem visão de “Ser um complexo de referência nacional e internacional em arte, cultura e ciência” e a missão de ‘promover o acesso democrático à cultura, à arte e à ciência, por meio de ações colaborativas e integradas das suas instituições e de seus espaços, que contribuam para o fortalecimento da cidadania, a promoção da

³² Projeto 12 5014: *Proposta Cultural: Programação do Memorial Minas Gerais Vale – Patrimônio Cultural Mineiro*, 2012.

³³ Projeto 12 6628: *Proposta Cultural: Programação do Memorial Minas Gerais Vale – Artes Visuais*, 2012.

educação e o desenvolvimento do *turismo*". O Memorial Minas Gerais Vale integra o CCPL. O uso do espaço foi elaborado de forma a propor um *confronto* entre a Minas clássica e a Minas multicultural moderna.

[...] A existência do Memorial e as suas atividades atingem os seguintes objetivos:

- Atuar em rede de forma integrada e colaborativa;
- Desenvolver ações que promovam junto à população o acesso e o pertencimento ao Circuito Cultural Praça da Liberdade;
- Favorecer a inclusão e a acessibilidade aos espaços e aos conteúdos;
- Promover a difusão cultural e formação de público, por meio de programas culturais e educacionais de excelência;
- Desempenhar um papel inovador para que Belo Horizonte se torne uma "*cidade criativa*";
- Preservar, pesquisar e promover a memória histórica e cultural de MG;
- Estabelecer relações permanentes com a produção artístico- cultural local;
- Estimular programas, parcerias e ações nacionais e internacionais;
- Dialogar com os órgãos públicos municipais, estaduais e federais, visando a melhoria e a manutenção permanente do entorno³⁴.

Nesse documento aparece explicitamente o interesse na questão turística, sobretudo quando se fala em "*cidade criativa*"³⁵, título que pretende projetar a imagem de Belo Horizonte internacionalmente, tornando-a ponto de atração de investimentos. O termo "*confronto*" sugere a ideia de ausência de diálogo perante duas realidades que, de fato, atritam, mas se complementam: a Minas tradicional e a Minas contemporânea.

Na parte dos "objetivos" do projeto, afirma-se que o Memorial causa uma sensação de "encantamento" em seus visitantes, o que tende a aumentar o público. Esse assunto relaciona-se com a ideia de entretenimento também presente no projeto expográfico, conforme vimos acima. Ainda nos "objetivos", algumas atividades culturais previstas para o ano de 2013 nos chamam a atenção pelo teor museológico que apresentam: "promoção de educação patrimonial; manutenção e conservação do acervo permanente: limpeza e higienização; conservação tecnológica; restauração de acervo; pesquisa e implementação de plano museológico". Nos dossiês de documentos existentes nos processos do MinC, há relatórios finais e prestação de contas dos proponentes, bem como pareceres técnicos do órgão federal.

³⁴ Projeto 12 8122: *Proposta Cultural: Plano Anual para Preservação de Patrimônio Museológico Memorial Minas Gerais Vale*, 2013, grifos nossos. Esse documento possui itens provenientes do Planejamento Estratégico, do Circuito Cultural Praça da Liberdade, de 2012. Grifos nossos.

³⁵ O termo "*cidade criativa*" é um conceito da UNESCO que lançou, em 2004, a rede UCCN (UNESCO Creative Cities Network) com o objetivo de aproximar cidades que têm como fator estratégico soluções criativas para promover desenvolvimento urbano sustentável, inclusão social e produção cultural, com cooperação em nível internacional. Mais informações disponíveis em: <<http://en.unesco.org/creative-cities/home>>. Acesso em: 30 maio 2016.

Nesse mesmo documento, chama atenção a justificativa feita pelo setor Educativo do Memorial, que passou a ser sistematizado em 2012, quando seu coordenador era o historiador Thiago Carlos Costa. A seguir, apresentamos parte da justificativa que mostra o interesse desse setor em tornar a visitação ao Memorial mais analítica:

A função inicial do Memorial se justifica em um exercício inicial de reminiscência, isto é, de 'puxar pela memória', 'fazer lembrar'. Reafirmando assim, a tese de que a memória é seletiva, um processo complexo que guarda percepções imagéticas, sensoriais e espaciais. Nessa lógica o Memorial Minas Gerais Vale foi criado e estabelece suas conexões com seus visitantes, propondo uma mediação entre o visitante e a exposição onde esta memória cultural seja problematizada nos vários segmentos da sociedade, relacionando o cidadão comum com as tradições locais e ao mesmo tempo com os poderes políticos³⁶.

Costa e sua equipe elaboraram os "Percursos da Memória", um programa educativo que explora os conteúdos das salas expositivas a partir de linhas temáticas específicas, a fim de ampliar as possibilidades de leitura crítica dos visitantes. Citemos o argumento central de sua justificativa, presente no mesmo projeto enviado ao MinC, único documento em que se nota uma preocupação, um planejamento de trabalho que problematize a exposição nas visitas:

Assim, o Projeto Educativo-Pedagógico do Memorial Minas Gerais Vale propõe ao visitante que percorra os três temas centrais citados no Projeto Museográfico do espaço evocando assim a memória como um processo social, cultural, histórico, identitário, sensorial e afetivo em constante construção e reconstrução, e fruto de experiências pessoais e coletivas. Este Projeto Educativo-Pedagógico foi pensado para aproximar os alunos dos ensinos fundamental, médio e superior e grupos especiais que agendam visitas ao nosso espaço com a intenção e a expectativa de experimentarem as salas do Memorial e refletirem sobre a memória como um patrimônio cultural amplo e vivo, sempre focando na questão experiência como ferramenta de leitura crítica do espaço como construção de memórias. Com o objetivo de tornar dinâmico e coeso o Projeto Educativo-Pedagógico do Memorial, onde serão apresentados aos professores e ou educadores que agendarem visitas ao espaço um Roteiro de Visitação chamado de **Percursos da Memória**³⁷.

A exposição de longa-duração

Das 31 salas que totalizam os espaços de acesso público do prédio, 19 são da exposição de longa-duração, que podem ser agrupados em três grandes conjuntos, conforme os pavimentos: o primeiro dedicado a personalidades mineiras, o segundo à formação do estado e o último às produções culturais de sua população. Cada sala

³⁶ Projeto 12 8122: *Proposta Cultural: Plano Anual para Preservação de Patrimônio Museológico Memorial Minas Gerais Vale*, 2013.

³⁷ Programa Educativo-Pedagógico. In: Projeto 12 8122: *Proposta Cultural: Plano Anual para Preservação de Patrimônio Museológico Memorial Minas Gerais Vale*, 2013.

integrante desses conjuntos apresenta uma montagem e uma linguagem narrativa específica que serão descritas e analisadas a seguir. Além disso, cada sala possui um folheto com um resumo sobre o tema nela abordado e que o visitante pode levar consigo.

No primeiro pavimento, a intenção é apresentar ao público a vida e a obra de alguns literatos e artistas eruditos mineiros de projeção internacional, cujas salas são denominadas *Guimarães Rosa*, *Carlos Drummond de Andrade*, *Sebastião Salgado* e *Lygia Clark*.

O segundo pavimento propõe revisitar a trajetória da constituição populacional mineira, sendo composto pelas seguintes salas: *A Família Mineira*, *Panteão da Política Mineira*, *Minas Rupestre*, *O Povo Mineiro*, *Barroco Sagrado e Profano*, *Caminhos e Descaminhos*, *A Fazenda Mineira*, *Casa da Ópera*, *Vilas Mineiras* e *História de Belo Horizonte*.

O terceiro e último pavimento busca retratar aspectos da cultura imaterial mineira e a vanguarda modernista compreendendo as salas: *Celebrações*, *Vale do Jequitinhonha*, *Sala Vale*, *O Espetáculo Mineiro* e *Modernismo Mineiro*.

Para cada sala foi feita uma pesquisa extensa do tema, como se pode observar a partir dos textos produzidos pelos consultores do projeto, pesquisadores de diferentes áreas acadêmicas, que resultaram nos folhetos. Há ainda os vídeos³⁸ que foram assistidos, para efeito comparativo com as demais fontes (folhetos e textos de consultorias³⁹). Esse material permite identificar convergências e divergências com relação à exposição, conforme apontaremos.

Primeiro pavimento (Expoentes)

Esse pavimento contém quatro salas, sendo três delas interligadas e uma isolada no corredor oposto.

³⁸ Os vídeos a que tivemos acesso foram gentilmente cedidos pela empresa de Gringo Cardia, Mesosfera, sendo apenas uma parcela do que está na exposição.

³⁹ Todos os textos de consultoria foram gentilmente cedidos por Bruno Viveiros, do Projeto República- UFMG. Eles não estão disponíveis na exposição para os visitantes.

1º PAVIMENTO

Conceito espaços

- Salas de atividades culturais e entretenimento
- Salas exposição
- Serviços

A sala *Guimarães Rosa* é a primeira à esquerda assim que se adentra o museu. O totem de entrada prenuncia também a sala *Carlos Drummond de Andrade*, pois ela não tem conexão com o corredor e o hall. No totem, há um poema de Carlos Drummond de Andrade e um trecho de Guimarães Rosa, que se leem abaixo:

Minas não é palavra
montanhosa. É palavra
abissal. Minas é dentro e
fundo.

As montanhas escondem o que é
Minas. No alto mais celeste,
subterrânea,
é galeria vertical varando o
ferro para chegar ninguém
sabe onde.

Ninguém sabe Minas. A
pedra o buriti
a
carran
ca o
nevoei
ro
o raio
selam a verdade primeira,
sepultada em eras geológicas
de sonho.

Só mineiros sabem. E não dizem
nem a si mesmos o irrevelável segredo chamado Minas.

Quando escrevo, repito o que já vivi antes. E para estas duas vidas, um léxico só não é suficiente. Em outras palavras, gostaria de ser um crocodilo vivendo no rio São Francisco. Gostaria de ser um crocodilo porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma de um homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como o sofrimento dos homens.

A sala é pequena, não possui objetos museológicos, exceto por uma instalação no centro da sala em formato de árvore, feita com ripas de madeira que se sobrepõem, nas quais estão dobradas papeletas em cor magenta com trechos da obra de Guimarães Rosa e que podem ser retiradas, lidas e devolvidas à árvore, de maneira que ela parece estar sempre florida.

Há dois vídeos em telas de LCD dispostas em diagonal em cantos opostos da sala: um trata da vida e obra de João Guimarães Rosa e o outro aborda o tema “sertões”. Há luminárias no chão que dão destaque à árvore, a luz da janela é filtrada por uma cortina que permite assistir os vídeos de modo confortável, sendo necessário posicionar-se diante deles com um fone de ouvido para ouvir a narração. Abaixo da tela do vídeo sobre Rosa, há um pequeno resumo sobre sua obra. No vídeo sobre sertões, entretanto,

há apenas a ficha técnica do vídeo.

A parte conceitual sobre a obra de Rosa se condensa nos vídeos e no folheto, enquanto a apreciação artística e poética se concentra na árvore cenográfica. No texto do folheto, apresenta-se uma característica central da obra do autor, que é a duplicidade, como ordem e desordem, as forças antagônicas que se complementam tanto em Minas quanto no ser humano – traz assim a leitura clássica do universalismo na obra de Rosa. A ênfase dada ao livro “Grande Sertão: Veredas” é devida ao fato de este ser o único romance do autor, cuja maior produção foi de contos.

Nos textos de consultoria, há um aprofundamento dessa característica da obra roseana. O mote do sertão é fonte inesgotável de reflexão, como uma metáfora da busca da plenitude do ser humano⁴⁰. Levando-se em conta a questão da dubiedade, do convívio dos opostos, Heloisa Starling traça um paralelo com a própria formação republicana:

Dessa perspectiva de interpretação brota principalmente o encontro da imaginação literária brasileira com uma pátria de formato político invariavelmente instável e incerto, na qual os ideais normativos da República sempre ainda estão por fazer-se e a modernidade parece surgir da tensão sem resolução entre o mais moderno, o mais arcaico e seus destroços⁴¹.

Figura 3 – Árvore cenográfica da sala Guimarães Rosa

Fonte: fotografia da autora, 2016

⁴⁰ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *O sertão e o ser humano em Guimarães Rosa*, 4 p. (Texto de consultoria para o Memorial Minas Gerais Vale, Projeto República-UFMG).

⁴¹ STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Sertão*, p. 3. (Texto de consultoria para o Memorial Minas Gerais Vale, Projeto República-UFMG).

A sala seguinte é a *Carlos Drummond de Andrade*. Nela há dois vídeos em telas de LCD dispostas uma ao lado da outra: um trata da vida e obra de Carlos Drummond de Andrade e o outro trata de diferentes escritores mineiros, e as narrações dos vídeos podem ser acompanhadas com fones de ouvido. Há um áudio em *looping* com a voz de Drummond recitando seus versos, tomando toda a pequena sala que conecta a sala *Guimarães Rosa* à sala *Sebastião Salgado*.

Do lado oposto aos vídeos, há uma instalação de cinco manequins que ficam girando em seu próprio eixo, vestidos com ternos (alusão à carreira de funcionário público de Drummond) perfurados no formato de letras e com bordados nas costas com trechos da obra do poeta. Logo abaixo, há pilhas de livros diversos que compõem o resto da instalação. Próximo a uma das janelas, há ainda uma vitrine com camisas brancas dobradas também perfuradas com trechos da obra do escritor. Os objetos presentes na sala são cenográficos.

O folheto sobre Drummond tem uma breve biografia, posicionando o poeta como uma das principais figuras modernistas: “sua presença na cultura é cada vez mais decisiva”⁴², em sua obra é constante o tema da presença e ausência, bem como a noção de identidade do sujeito moderno.

O folheto sobre Escritores Mineiros, de autoria de Reinaldo Martiniano Marques, procura mostrar imagens heterogêneas de Minas Gerais que revelem sua inter e transculturalidade – daí a expressão roseana “Minas são várias” corresponder à ideia de Minas polifônica (um dos três eixos que estruturam a exposição), tendo suas particularidades históricas sempre atravessadas por dimensões universais.

Nesse mesmo folheto, fala-se dos três períodos históricos representados de formas já conhecidas: o século XVIII da insurreição e liberdade, o século XIX agrícola e rural, e o século XX de uma Minas Gerais moderna e urbana. No texto de consultoria, a designação é um pouco diferente: século XVIII, da insurreição e do ouro; século XIX, da Minas sertaneja e tradicional e o século XX, da indústria, de uma Minas Gerais urbana e moderna, de modo que parece ter havido uma eufemização dos termos, evitando a ideia de uma Minas presa a um passado retrógrado. Na análise de Marques há duas Minas, uma inconfidente e outra melancólica (resultado da modernidade tardia), contrapondo-se uma visão mítica da mineiridade a um desconforto do sujeito poético com o mundo moderno, questão amplamente abordada na literatura modernista.

Para cada um dos três períodos históricos foram inventariados autores. Desses autores, 22 têm pequenas biografias apresentadas no vídeo da exposição – elementos que poderiam ter sido museograficamente explorados: Cláudio Manuel da Costa, Tomás

⁴² MIRANDA, Wander Melo. *Drummond, poeta*. Folheto da sala Carlos Drummond de Andrade. Ver anexos.

Antônio Gonzaga, Manuel Inácio Silva Alvarenga, Bernardo Guimarães, Alphonsus de Guimaraens, Aníbal Machado, Henriqueta Lisboa, Abgar Renault, Cyro dos Anjos, Murilo Rubião, Oswaldo França Júnior, Murilo Mendes, Emílio Moura, Pedro Nava, Lúcio Cardoso, Darcy Ribeiro, Fernando Sabino, Autran Dourado, Afonso Ávila, Roberto Drummond, Adélia Prado, Silviano Santiago.

Apesar de, no folheto, o autor utilizar o termo “museu imaginário”, ele não o define, tampouco no texto de consultoria, mas depreende-se que se refere a um tipo de museu “sem acervo”, pois afirma que a composição desse museu imaginário é: “memória literária e cultural, capaz de acolher tanto suas manifestações visuais, em interação com os artefatos verbais, quanto suas formulações mais eruditas, em comunhão com o popular”⁴³.

Figura 4 – Instalação da Sala Carlos Drummond de Andrade

Fonte: fotografia da autora, 2016.

⁴³ MARQUES, Reinaldo Martiniano. *Escritores mineiros*. Folheto da sala Carlos Drummond de Andrade. Ver anexos.

Figura 5 – Sala Carlos Drummond de Andrade/Escritores Mineiros

Fonte: fotografia da autora, 2016.

Figura 6 – Sala Carlos Drummond de Andrade/Escritores Mineiros

Fonte: fotografia da autora, 2016

A sala *Sebastião Salgado* é dividida em dois módulos, um com parede preta e outro com parede branca, em que estão penduradas como quadros algumas reproduções fotográficas de Sebastião Salgado, em tamanho ampliado. Entre os dois módulos há um nicho com uma tela de LCD com vídeos selecionáveis que são projetados na parte interna do nicho, apresentam temas que Salgado registrou em sua carreira. No outro nicho há outra tela LCD com vídeo narrado sobre a vida e obra de Salgado.

Há um texto na sala, que fica abaixo de um dos vídeos e busca apresentar um panorama da obra de Salgado, seu reconhecimento e alcance mundial. Pela seleção de fotografias expostas, há uma visão planetária dos registros fotográficos, com ênfase nas imagens voltadas para denúncia social, conforme o texto do folheto reitera. Todas as fotografias são em preto e branco, possuem legendas com local e ano, mas não se propõem análises: esse trabalho é feito pelo setor Educativo⁴⁴.

No texto de consultoria, a pesquisadora Maria Beatriz Coelho procura mostrar o protagonismo mineiro na produção audiovisual brasileira nos anos 1970, época dos salões e festivais. A autora apresenta uma série de nomes dos anos 1980 em diante com pequenos resumos de suas obras e premiações.

Figura 7 – Vista parcial da sala Sebastião Salgado

Fonte: fotografia da autora, 2016

⁴⁴ O setor Educativo do Memorial Minas Gerais Vale, além de atender públicos espontâneos, atua, sobretudo, a partir de visitas agendadas.

Figura 8 – Vista parcial da Sala Sebastião Salgado

Fotografia da autora, 2016

Figura 9 – Detalhe de vídeo da sala Sebastião Salgado

Fotografia da autora, 2016

A sala *Lygia Clark* é uma sala pequena, em que quase não há espaço para o visitante circular, e não se ultrapassa muito a soleira da porta, pois há uma espécie de cabine em que, ao fundo, foi feita uma projeção de vídeo com áudio ampliado para toda a sala, que mescla episódios da vida da artista e suas performances. Em uma das paredes, há uma vitrine com miniaturas ilustrativas de sua obra intitulada *Criaturas*, e na parede oposta há outra vitrine semelhante. Não há legendas, e pouco se compreende das vitrines se o visitante não assistir ao vídeo ou ler o folheto. A cabine cobre grande parte da janela, o que torna a sala escura, com pouca clareza da proposta, permitindo ao visitante apenas assistir ao vídeo.

Tanto no folheto quanto no texto de consultoria, há uma breve biografia da artista, cujas principais ideias a respeito das possibilidades de exploração sensorial a partir da arte a tornaram uma artista de vanguarda, uma das que romperam com a arte tradicional e que ganhou projeção internacional após ir para o Rio de Janeiro.

Figura 10 – Sala Lygia Clark

Fonte: <<http://www.memorialvale.com.br/ambiente/pavimento-1/>>. Acesso em 11 set. 2016.

Segundo pavimento (Componentes)

No segundo pavimento, há dez salas de exposição, sem ligação entre uma e outra, de modo que os visitantes circulam aleatoriamente, sendo a mais simples delas a sala *A Família Mineira* (na planta abaixo identificada como “sala 14 Restauro”):

2º PAVIMENTO

Conceito espaços

- Salas de atividades culturais e entretenimento
- Salas exposição

A sala *A Família Mineira* é pequena, o conceito dela se restringe a uma tela de LCD em que é possível selecionar o nome de alguma família mineira e assistir ao seu depoimento. Existe também a proposta de que o visitante agende um depoimento, leve fotos de família para compor um acervo audiovisual. Essa sala oferece poucos recursos ao visitante e não possui folheto: no entanto, descobrimos que, conforme o texto da consultora Maria Eliza Linhares Borges, a ideia de gravar áudios de famílias mineiras para deixar nessa sala expositiva tinha a intenção de captar dados para análises mais profundas sobre esse tema, uma vez que, segundo ela, há poucos estudos sobre família mineira e tratam apenas de genealogia ou de famílias patriarcais⁴⁵.

Borges, responsável pela pesquisa desta sala, explica os objetivos em seu texto de consultoria: "as entrevistas realizadas com integrantes do 'povo mineiro' que darão vida a uma das salas do Memorial de Minas: Famílias Mineiras funcionarão como um laboratório privilegiado para perceber até que ponto a mineiridade é assimilada pelas tradições ditas mineiras"⁴⁶.

Argumenta a autora que, após 1930, houve impacto da perda de poder político e econômico de parcelas das famílias patriarcais, antigas proprietárias de terras, e que esse foi "um dos momentos mais expressivos da revitalização da ideologia da mineiridade, base de sustentação e legitimação da identidade mineira, nutrida pelas famílias das elites políticas, econômicas e intelectuais de Minas Gerais"⁴⁷. Segundo Borges, a atuação dessas famílias no comércio e na indústria fez com que continuassem com seus privilégios sociais e influentes política e economicamente. Diante disso, preservar a memória dessas famílias tornou-se interessante não só para elas próprias, como para a sociedade mineira. Esse tipo de prática, qual seja promover uma memória privada como uma memória pública, é bastante comum no Brasil, como ressaltou Regina Abreu ao estudar a coleção Calmon, que até hoje é uma das maiores coleções do Museu Histórico Nacional, e cujo gesto doador tinha a clara intenção de enaltecer o seu titular⁴⁸.

Para a sala expositiva, Borges aponta os principais elementos para subsidiar a cenografia da sala: "a origem e o perfil socioeconômico das famílias patriarcais mineiras ligadas ao processo de povoamento e constituição do que veio a ser o estado de Minas Gerais; o processo de construção da ideologia da mineiridade, bem como seu papel

⁴⁵ Porém, estudos recentes, como os de Renato Pinto Venâncio, apontam a complexidade sobre o tema da família mineira, inserindo nas análises, famílias escravas, setores médios e elites.

⁴⁶ BORGES, Maria Eliza Linhares. *Álbum de famílias mineiras*, 2009. (Texto de consultoria para o Memorial Minas Gerais Vale, Projeto República-UFMG), p. 18.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁸ ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, História e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Lapa/Rocco, 1996.

aglutinador e legitimador das ações das elites mineiras”⁴⁹. Segundo a autora, os traços psicológicos da mineiridade (uma ideologia) são associados ao ideal do progresso.

Borges comenta sobre a questão dos álbuns de fotografias como hábito cultural, peça iconográfica que entrelaça público e privado, e que funciona como ritual de pertencimento, compartilhamento de tradições inventadas, portanto, um objeto que poderia ser amplamente explorado na exposição do Memorial. A autora questiona a aparente naturalidade desse hábito cultural: "as narrativas visuais são expressões socialmente consentidas", e isso cumpre um imaginário de coesão entre os membros da família.

No texto há ainda uma sugestão de roteiro de entrevistas para montar o material da exposição, mas não conseguimos saber se foi utilizado. As questões levantadas pela autora não aparecem nos vídeos da exposição, depoimentos riquíssimos de informação e que não foram problematizados, o que poderia dinamizar a sala.

Figura 11 – Sala A Família Mineira

Fonte: <<http://www.memorialvale.com.br/ambiente/pavimento-2/>>.

A sala *Panteão da Política Mineira* é mais ampla que as demais mencionadas até agora e seu conteúdo foi trabalhado de forma mais arrojada. O totem de entrada possui um texto afirmando a presença da ação política mineira em diferentes momentos da história do país. A política é um dos grandes temas que perpassam a ideia que compõe a mineiridade, conforme detalharemos no segundo capítulo.

É uma sala com poltronas giratórias estofadas, dispostas no centro, em que os visitantes sentam e acompanham o diálogo dos personagens em vídeo que estão em telas de LCD emolduradas, como se fossem quadros vivos. Representa um diálogo que dura cerca de trinta minutos entre os principais personagens da *Inconfidência Mineira*⁵⁰,

⁴⁹ BORGES, op. cit., p. 16.

⁵⁰ Padre Rolim, Padre Toledo, Escravo Alexandre, Claudio Manoel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Alvarenga Peixoto, Bárbara Heliadora, Marília, Tiradentes, Conde de Assumar, Silvério dos Reis.

desde a conspiração até o desfecho. A distribuição do conceito no espaço coloca o visitante na posição de espectador dos diálogos, de modo semelhante a assistir uma peça de teatro, mas também participa, pois acompanha a “conspiração” da Inconfidência Mineira, vendo e ouvindo a trama.

O tom dos diálogos entre os personagens retrata uma perspectiva historiográfica que celebra os inconfidentes como heróis da nação, a dramaticidade própria do espetáculo teatral culmina com o término do vídeo em que são exibidos trechos de um poema do *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, denotando assim um apelo emocional, que acaba romantizando o episódio.

No folheto, de autoria de Heloisa Murgel Starling, está descrito um resumo do episódio, e no trecho final há um enfoque na ideia de liberdade, em tom celebrativo do próprio episódio. Já no texto da pesquisa de consultoria⁵¹ ela procura mostrar os ideais republicanos desde essa época, apontando que esse tema é repleto de controvérsias historiográficas, mas elas não aparecem na exposição.

Figura 12 – Vista parcial da sala Panteão da Política Mineira

Fonte: fotografia da autora, 2016

⁵¹ STARLING, Heloisa. *Inconfidência Mineira - Proposta de conteúdo para percurso museográfico*. (Texto de consultoria para o Memorial Minas Gerais Vale, Projeto República-UFMG).

Figura 13 – Detalhe de uma das telas em LCD emolduradas, com figuras de Tiradentes e sua escrava

Fonte: fotografia da autora, 2016

Figura 14 – Detalhe de uma das telas em LCD emolduradas, com figura de Marília de Dirceu

Fonte: fotografia da autora, 2016

A sala *Minas Rupestre* procura mostrar a antiguidade mais remota do território do estado de Minas Gerais a partir da Arqueologia. O local é uma reprodução de uma gruta, portanto, é escuro, com *spots* de luz direcionados nas reproduções de pinturas rupestres. A sonorização da sala também contribui para criar um ambiente cenográfico que remete a uma gruta real, pois tem sons de gotas de água.

Há uma vitrine com a réplica de uma ossada, sem legenda, e telas de LCD com vídeos sobre sítios arqueológicos, mostrando a formação de camadas estratigráficas de milhares de anos, e uma ilustração do trabalho arqueológico, apresentado como a ciência que investiga vestígios de sociedades do passado. No totem de entrada há uma referência à “Luzia”, considerada a ossada humana mais antiga da América, e que foi encontrada na região central de Minas Gerais.

A ideia de imersão funciona pelo aspecto espacial, as referências ao trabalho arqueológico, no entanto, são ilustrativas, pouco esclarecedoras sobre esse ofício e as interpretações decorrentes feitas sobre o material coletado, bem como a designação de arte rupestre, que é também questionável. Essa crítica está, inclusive, no texto do folheto e na pesquisa do consultor André Prous, enfatizando que não há uma, mas várias artes rupestres, cada qual representando preocupações específicas: “a 'arte rupestre' não deve ser estudada fora do seu contexto arqueológico”⁵². Para ser assim considerada, é fruto da “evolução do olhar e das interpretações dos registros gráficos pré-históricos”⁵³.

No folheto, o autor esclarece sobre a dificuldade técnica em determinar as datas, os grupos vinculados e suas respectivas temáticas; de modo que os arqueólogos estabelecem “tradições” conforme agrupamentos que eles percebem. Nota-se uma preocupação em mostrar a Arqueologia para públicos que não a conhecem, evitando-se o reducionismo.

Seu texto de pesquisa⁵⁴ é bastante detalhado, tem um histórico da pesquisa arqueológica em Minas Gerais, técnicas de fabricação e de datação, representações dos grafismos, descrição dos principais sítios arqueológicos do estado e cronologia. Prous considera produtivo mostrar as diferenças entre o que é específico de Minas Gerais e de outros estados, mas esse cotejamento não faz parte da exposição.

⁵² PROUS, André. *Arqueologia e arte rupestre no estado de Minas Gerais*. Folheto da sala Minas Rupestre. Ver Anexos.

⁵³ Idem. *Arte rupestre de Minas Gerais*. (Texto de consultoria para o Memorial Minas Gerais Vale, Projeto República-UFMG).

⁵⁴ Idem. *Notas sobre a “arte rupestre” e a arqueologia de Minas Gerais*, 2009, 16 p. (Texto de consultoria para o Memorial Minas Gerais Vale, Projeto República-UFMG).

Figura 15 – Sala Minas Rupestre

Fonte: <<http://www.superuber.com.br/memorial-de-minas-gerais-vale/>>.
Acesso em 24 abr. 2017.

A sala *O Povo Mineiro* é uma sala média, escura, pois possui projeção de vídeo em um telão em formato de mão, e acima dela há três cabeças em que são projetados rostos das etnias branca, negra e indígena, que contam sobre a experiência de cada uma delas na formação do estado de Minas Gerais. Há apenas dois bancos para os visitantes sentarem e assistirem ao vídeo que dura pouco mais de 50 minutos.

O vídeo é, na realidade, a fusão de três vídeos, que possuem a mesma introdução (duração de dois minutos), afirmando que a ideia de raça é ultrapassada, e que a África é o local de surgimento dos primeiros seres humanos. A fusão das três etnias (brancos, ameríndios e negros) no Brasil produziu uma mistura genética, espiritual e cultural que resultou em "uma nação unificada, certa e segura de sua identidade nacional". Essa introdução já denota o viés da abordagem da sala, que mostra algumas nuances entre as três etnias, mas acaba recaindo na interpretação freyreana e já desbastada sobre a positivação da miscigenação, pois não revela seus conflitos e consequências.

O texto do folheto sobre a **tradição indígena** é de Maria Inês de Almeida, no qual ela aponta a atualidade da questão indígena, relembra o massacre dos antepassados e a escassa memória escrita desses grupos. Ela afirma que há um verdadeiro desconhecimento sobre tais grupos, os nomes de ruas que homenageiam etnias indígenas na região central de Belo Horizonte, por exemplo, não passam de senso comum, demonstrando uma noção restrita sobre esses povos. Questões como a descoberta de traços indígenas em nós, relatos de alguns episódios de massacre no século XX, a luta e a violência na ocupação do território e a escravização são elementos do texto de Almeida que levam sua crítica ao formato padrão de nação baseado em

língua e território, em que esses grupos indígenas não se encaixam⁵⁵.

Esses elementos aparecem no vídeo da exposição, mas não é possível ter a dimensão da diversidade étnica dos povos indígenas, pois são mencionados apenas os mais antigos, chamados botocudos. Por outro lado, o vídeo mostra como, hoje, os poucos grupos indígenas existentes sofrem com a pressão dos fazendeiros nos seus territórios; aparece um mapa do Brasil com demarcações de onde se localizam esses grupos e os resumos de suas lutas pelo reconhecimento. O recurso traz à tona a questão do preconceito e mitificação do olhar de fora para essas populações, como uma forma de marginalização.

A ideia de transmissão de uma sabedoria ancestral leva a crer que o valor dos indígenas se baseia nisso. A ideia de “contribuição” é delicada porque é como se apenas por terem “contribuído” com sua sabedoria eles merecessem respeito e consideração. E o que produziria uma aproximação entre “nós” e “eles” seriam elementos como: a raiz com a terra, a água como metáfora de organismo, o canto, a dança, os mitos e imagens, de modo que a narrativa do vídeo retoma, assim, a ideia positivadora de equilíbrio das três raças em Minas Gerais. O vídeo termina com uma sequência de desenhos infantis acompanhados de música do grupo musical Uakti, em língua indígena, seguida de uma fala e cenas do filme *Ãgtux*, de Tania Anaya, mostrando crianças correndo e uma câmera que acompanha uma cidade interiorana.

Tanto o folheto quanto o texto do consultor Eduardo França Paiva sobre a **tradição negra** fazem uma advertência inicial quanto à pluralidade do termo “mineiro”, que funciona como categoria de análise, não reveladora de uma realidade histórica, pois é um termo que só veio a ser utilizado na segunda metade do século XVIII, quando o território já era mestiço⁵⁶.

Há outro texto, da consultora Nilma Lino Gomes, em que ela afirma existirem várias Áfricas dentro do Brasil e de Minas Gerais. Critica a ideia de “contribuição”, pois é preciso buscar o protagonismo dos negros. Sabendo-se da qualificação técnica dos negros que vieram pelo tráfico, a autora acredita que isso possibilite outros discursos sobre os negros, não só o de escravos em luta pela liberdade, promovendo reconhecimento e justiça, a fim de produzir uma cultura da visibilidade, apropriação e ressignificação da mineiridade. Neste ponto, é nota-se como o conceito de mineiridade se expande cada vez mais, e é, de fato, apropriado por diversos grupos e de diferentes formas: “o processo de tornar visível a presença negra em Minas ainda envolve muitas

⁵⁵ ALMEIDA, Maria Inês de. Povos indígenas de Minas Gerais. Folheto da sala O Povo Mineiro. Ver anexos.

⁵⁶ PAIVA, Eduardo França. *O povo mineiro: definições, histórias, representações*. 11 p. (Texto de consultoria para o Memorial Minas Gerais Vale, Projeto República-UFMG).

outras expressões culturais. Algumas delas existentes em outras regiões do país, mas que, aqui, nas Gerais, carregam uma dose de mineiridade”⁵⁷, tais como congado, candomblé, capoeira, hip hop e poesia, no vídeo aparecem como vozes da periferia.

O vídeo começa com uma cantiga, enquanto são reproduzidas imagens, fotografias de rostos de pessoas negras. Em seguida iniciam-se imagens e uma narrativa sobre o tráfico negreiro (denominado “migração”), a diversidade dos povos africanos era ignorada ao chegarem ao Brasil, segue-se um mapa com os fluxos do tráfico. A questão apontada no texto de Nilma Gomes aparece no vídeo: os negros que foram para Minas Gerais tinham prática com a mineração, sabiam técnicas de busca, fundição, etc. Há uma dramatização em que fios vermelhos escorrem como sangue pela mão/tela, enquanto um canto na voz de Milton Nascimento ecoa ao fundo. Lembra-se que é uma história de sofrimento, mas também de resistência e superação, positividade e protagonismo dos negros como sujeitos ativos, além de lembrar a nobreza herdada dos reinos africanos.

A partir daqui o vídeo passa a mostrar elementos que positivam a imagem dos negros, tomando a matriz africana como base das artes, foram os negros também que construíram Belo Horizonte, que estão nas escolas públicas, e que também têm entrado nas universidades. O vídeo segue mostrando diversos negros e suas profissões. O vídeo termina com a música "Sou negrão", do artista Rappin Hood, uma mistura de rap e samba que celebra ícones do movimento negro e figuras históricas buscando se afirmar e romper com o preconceito racial.

Por fim, apresenta Minas Gerais como local em que a mistura de etnias é mais equilibrada. E que a “contribuição” das três etnias é o que compõe o "jeito mineiro de ser". Aqui nota-se claríssimo paralelo entre brasilidade e mineiridade, pois a mestiçagem, como visto acima, passa de defeito a trunfo nacional.

O vídeo sobre a **tradição branca** mostra a chegada dos portugueses e sua “contribuição” para os hábitos dos mineiros. Os que vieram no período colonial desejavam ascensão social, já no século XIX, devido à falta de mão-de-obra, a possibilidade de imigração deveria atrair trabalhadores qualificados, que poderiam educar (civilizar) o povo mineiro e branquear a população. Não há uma explicação de porque isso acontecia, e logo se passa a mostrar o papel de alemães e italianos na construção da nova capital e na formação de colônias agrícolas; em seguida, menciona os sírios, os libaneses e os judeus, sem detalhar sua atuação e ocupação em Minas Gerais. Os imigrantes construíram algumas escolas, e esse fato é contado como um oferecimento do ensino à população belo-horizontina, porém, o vídeo não especifica

⁵⁷ GOMES, Nilma Lino. *Negros, Minas e Liberdade*. p. 2. (Texto de consultoria para o Memorial Minas Gerais Vale, Projeto República-UFMG).

quem frequentava tais escolas. O legado desses imigrantes foi incorporado ao dia a dia dos mineiros, afirma-se novamente a ideia de equilíbrio das três populações/raças. O vídeo termina com fotos de diversas pessoas, sem legendas.

O folheto da sala traz muito dos elementos apresentados no vídeo, como a mesma explicação sobre a vinda de imigrantes para a América: substituição da mão de obra escrava. O texto⁵⁸, de autoria de Thais Velloso Cougo Pimentel, atenta para a falta de estudos sobre a chegada dos imigrantes a Minas Gerais. Nem tudo o que está no vídeo está no folheto. Por exemplo, segundo a autora, a participação dos italianos na construção técnica de Belo Horizonte significou também apoiar uma grande obra republicana. A partir daí não se toca mais no tema da mestiçagem (ponto de chegada do vídeo), pois o texto fixa-se na construção da capital. Essa mudança de foco se explica no texto de consultoria⁵⁹, em que a autora afirma considerar a construção de Belo Horizonte um momento relevante que mereceria mais estudos.

Nesse mesmo texto, Pimentel afirma que o processo de imigração em Minas Gerais foi menos traumático se comparado a outros estados, pois sua hipótese é de que o imigrante foi ali melhor assimilado porque construiu e viveu na cidade. Esse não nos parece um argumento válido, pois muitos imigrantes se fixam nas cidades e isso não evita que o processo seja traumático, tampouco há um padrão do que sucede a eles, pois muitos acabam sendo marginalizados, enquanto outros são mais bem assimilados. Por mais que esse tópico não apareça explicitamente no vídeo, nem no folheto, seria interessante abordá-lo, uma vez que poderia ser apresentado ao público um pouco desses processos de adaptação, mais ou menos traumáticos, que são inerentes ao processo migratório, do contrário, reforça-se o estereótipo da harmonia entre as três raças.

Por sua vez, no texto de consultoria, Sandra Regina Goulart Almeida aponta o caráter de mediador e atravessador do imigrante, que é um sujeito cingido, a "face escondida da nossa própria identidade"⁶⁰, é aquele que vem participar do projeto de construção da modernidade; aqui mais uma vez a coincidência com o republicanismo. A partir da diversidade de grupos migrantes que vinham e ainda vão para Minas Gerais, a autora reforça a ideia amplamente aceita que caracteriza Minas Gerais como hospitaleira.

Nota-se, portanto, que o tema central do vídeo da sala *O Povo Mineiro* é a

⁵⁸ PIMENTEL, Thais Velloso Cougo. Imigração em Minas Gerais. Folheto da sala O Povo Mineiro. Ver anexos.

⁵⁹ Idem, *Imigração em Minas Gerais*. 4 p. (Texto de consultoria para o Memorial Minas Gerais Vale, Projeto República-UFMG).

⁶⁰ ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Povos imigrantes em Minas Gerais*. p. 1. (Texto de consultoria para o Memorial Minas Gerais Vale, Projeto República-UFMG).

miscigenação das três etnias, de modo que cada uma “contribuiu” para a formação sociocultural do povo mineiro e brasileiro. Com isso, é feita aqui uma retomada da ideia de fusão, posituação da questão racial, sem, no entanto, problematizá-la.

Figura 16 – Sala O Povo Mineiro

Fonte: <<http://www.memorialvale.com.br/ambiente/pavimento-2/>>. Acesso em 12 abr. 2017.

A sala *Barroco Sagrado Profano* é de proporção pequena e funciona como um cinema: é feita uma projeção em um telão em formato de quadro emoldurado oval, em estilo barroco. Não há texto, exceto no totem de entrada, afirmando que o barroco é “o espelho do sentimento de um povo” e que, no caso mineiro, é uma sofisticação do estilo, que produz encantamento. É feita uma inserção da obra de Milton Nascimento como expressão dessa herança barroca.

O conteúdo do vídeo mostra a vastidão do tema Barroco, que se inicia no contexto de crise do catolicismo frente ao protestantismo, de modo que o tema da fé é recorrente na produção artística barroca. As questões de fé buscam se tornar mais atraentes, apelando para a dramaticidade, o uso de ornamentos e rituais para a construção de um espetáculo teatral capaz de envolver os fiéis.

São mencionadas as práticas religiosas desde as expedições bandeirantes, como o Barroco se fixou na sociedade mineradora, na arquitetura, na literatura, na música, nas festas. É feita uma descrição da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, obra de Aleijadinho e Mestre Ataíde. Em seguida, mostra-se as esculturas dos 12 apóstolos em Congonhas do Campo. Apesar de outras cidades no Brasil também terem vivido esse “espírito” barroco, a singularidade de Ouro Preto, então Vila Rica, está em parte no fato de a cidade ter “parado no tempo”, passando pela fase de decadência (século XIX), chegando bem preservada ao século XX.

Tal concepção ignora os estudos que apontam como as características que

evidenciavam a modernização da cidade no século XIX foram sendo suprimidas pelo IPHAN desde os anos 1930, o que favorece o mito da estagnação⁶¹.

O barroco mineiro é mais do que um estilo, é também um conjunto de bens culturais, está enraizado na cultura e influencia diferentes épocas – aqui se traçam paralelos entre o barroco colonial e as produções artísticas e culturais adiante: as curvas das obras de Oscar Niemeyer, a escrita de Guimarães Rosa, as melodias de Milton Nascimento e o Clube da Esquina, a dança do Grupo Corpo, a obra do estilista Ronaldo Fraga. Em outras palavras, as Artes Visuais estão impregnadas do espírito do barroco. Vale a pena citar um trecho da narração do vídeo: "o barroco mineiro é o espelho de um sentimento de um povo que se emociona com o impacto visual, se entrega ao espírito com sua arte, vive e reparte as alegrias e os sofrimentos do mundo"⁶². Segue-se uma série de imagens de esculturas de Aleijadinho, acompanhadas por música de Milton Nascimento e, ao final, é feita uma caracterização da obra desse músico, relacionando-a com a densidade do barroco, mas também com o novo, o improvisado e a mistura de diversas influências.

O folheto dessa sala foi escrito por Rodrigo Bastos, no qual informa que a aplicação do termo "barroco" é do século XIX, e as definições básicas que o caracterizam são: exagero, ambiguidade, irracionalidade, conflitos existenciais, e que compreendê-la exige escapar dos conceitos ufanistas e modernos. Tal perspectiva é mais bem desenvolvida no texto de consultoria: "entretanto, e por tudo isso, é evidente que o melhor conhecimento da produção que recebe o título [de barroco] deve se esquivar desses mitos históricos e das ideologias modernas, pois do contrário corre o risco de gerar anacronismos, equívocos, generalizações e superficialidades"⁶³.

Bastos explica a ideia de que o barroco trazia em si uma novidade:

Essas novidades comumente são tratadas pela historiografia moderna como 'originalidade'. Entretanto, como já foi dito, segundo se doutrinava nos séculos XVII e XVIII, a "novidade" artística era alcançada não através de uma criação imaginativa "original" (compreensão romântica do século XIX), mas sim através da emulação de uma tópica, modelo ou lugar-comum da arte, que o artífice, por variar na forma e no arranjo esses elementos, proporcionava os efeitos de "novidade", "maravilha" e "esplendor" na recepção do espectador, portanto, a prática da imitação é uma das principais características do

⁶¹ MOTTA, Lia. A SPHAN em Ouro Preto - uma história de conceitos e critérios. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, v. 22, p. 108-122, 1987; SALGUEIRO, Heliana Angotti. Ouro Preto: dos gestos de transformação do "colonial" aos de construção de um "antigo moderno". *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, vol. 4, n. 1, 125-163, 1996; VIEIRA, Liliane de Castro. Ouro Preto e o século XIX: o mito da decadência. *Revista CPC*, São Paulo, n. 22, jul-dez. 2016.

⁶² BARROCO ÍNTEGRA. Gringo Cardia. Rio de Janeiro: Mesosfera, s/d. Arquivo digital (mp4), duração total: 00:26:01. Vídeo disponível na sala Barroco Sagrado Profano, do Memorial Minas Gerais Vale.

⁶³ BASTOS, Rodrigo. *O barroco sagrado e profano*, p. 2. (Texto de consultoria para o Memorial Minas Gerais Vale, Projeto República-UFMG).

barroco mineiro⁶⁴.

Ao mesmo tempo, reitera uma valorização do barroco mineiro como parte da vida dos mineiros: "a memória do barroco em Minas Gerais implica o seu uso diário, a sua vivência cotidiana, uma consciência praticamente inata do valor das coisas do passado e de sua representatividade para as gerações futuras"⁶⁵.

Figura 17 - Tela emoldurada com projeção de vídeo sobre o Barroco, na sala *Barroco Sagrado Profano*

Fonte: <<http://www.memorialvale.com.br/ambiente/pavimento-2/>>. Acesso em 12 abr. 2017.

No corredor próximo à sala há um texto na parede sobre Conservação do Patrimônio e um vídeo com imagens de obras desaparecidas.

A sala *Caminhos e Descaminhos* possui dois ambientes de tamanho mediano, no primeiro há duas telas de LCD com vídeos narrados sobre a experiência dos viajantes e colonizadores, a exploração dos minérios, a fundação de vilas e arraiais, a abertura de rotas de comércio na região de Minas Gerais. Nas paredes há ampliações de gravuras de mapas dos viajantes, figuras humanas, com uma cenografia de ondulações que representam os morros e as serras do território mineiro.

A primeira sala é bem harmoniosa nos tons e nas imagens das paredes, mas, por sua vez, a segunda sala possui um vermelho vivo que contrasta com a ideia de preservação ambiental. Não há texto escrito, exceto nos vídeos em que os assuntos são selecionáveis. Na segunda sala, há uma tela de LCD central em que é possível selecionar as regiões do estado em que há atividades ecológicas, esportes, patrimônio ambiental, etc. Ao redor há uma ampliação do mapa de Minas Gerais, nichos com vidro e imagens de alguns desses lugares.

Nos dois vídeos são apresentadas narrativas das rotas que foram abertas e que

⁶⁴ Ibid., p. 16.

⁶⁵ Ibid., p. 18.

ligavam o interior de Minas Gerais ao litoral, para escoamento de mercadorias e bens. Assim como no folheto, é feita uma descrição de como seriam as viagens no período da descoberta das minas, as dificuldades de trajeto, e o desenvolvimento das vilas e arraiais ao longo desses caminhos. A variedade de caminhos remete, tanto no vídeo quanto no folheto, à ideia de uma “trama de narrativas” (tomada de Guimarães Rosa), nos termos que aparecem no totem, são várias Minas, mas uma única estrada. Desse aspecto viria também o caráter de astúcia do mineiro.

No folheto, Heloisa Starling traça um paralelo entre os caminhos que levavam ao ouro em Minas Gerais e os caminhos presentes nas narrativas sobre o estado, o que nos parece bastante paradigmático, pois reitera uma mitologia e um imaginário sobre a Estrada Real⁶⁶. No texto de consultoria⁶⁷, após a descrição do Caminho Novo (RJ) e a situação de miséria de insumos, Starling menciona Tiradentes como propagandista da Inconfidência (ele surge no texto porque fez parte da Patrulha do Caminho Novo). Ao descrever o Caminho do Mato Dentro ou Tejuco, que era o mais vigiado por causa dos diamantes, menciona Padre Rolim, seus desvios e que, apesar de tudo, era um republicano. Ao longo do texto a autora lembra alguns lugares e nomes de famílias com personagens que tiveram projeção em prol da luta pela liberdade republicana.

Chama a atenção, portanto, como são recorrentes as figuras ligadas à Inconfidência Mineira, que acabam aparecendo em diversas salas do Memorial, bem como a caracterização do jeito de ser mineiro e da história de Minas Gerais sempre calcados nesse episódio, como se ele culminasse, teleologicamente, na Proclamação da República, cem anos depois. Muito do reforço dessa ideia vem da produção de poetas e literatos, que recontam histórias desse passado glorioso. Nota-se então uma reificação desse passado, reafirmando a tese da mineiridade, como veremos mais detalhadamente no segundo capítulo.

O texto de consultoria de René Lommez aborda a exploração aurífera, técnicas de extração, inclusive adoecimento de escravos pelas condições de trabalho. Nos primeiros anos da mineração, houve pouco investimento e baixa tecnologia, o que não evitou o rápido esgotamento das minas. Apesar de haver brancos, negros e mestiços livres, a maioria responsável pela mineração era de escravos e, além do lucrativo tráfico negreiro, trazê-los como mão de obra significava também trazer conhecimentos técnicos na extração e na metalurgia. Lommez também lembra outros minérios presentes no território de Minas Gerais, que são explorados pela indústria moderna, tais como: nióbio,

⁶⁶ STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Caminhos e descaminhos das Minas*. Folheto da sala Caminhos e Descaminhos. Ver anexos.

⁶⁷ Idem. *A estrada de Minas*. 12 p. (Texto de consultoria para o Memorial Minas Gerais Vale, Projeto República-UFMG).

hematita, zinco, níquel.

Por fim, faz uma recuperação da ciência mineralógica no Brasil, menciona a Escola de Minas (fundada em 1876), a chegada dos investidores estrangeiros já no século XX, e em 1942 é fundada a Companhia Vale do Rio Doce, atual Vale S.A.⁶⁸. Esse tópico da atividade mineradora não é explorado em nenhuma das salas do Memorial, e um dos motivos é que o prédio vizinho ao Memorial, o Museu das Minas e do Metal – MM Gerdau é específico sobre isso. Nota-se que esse tema, dentro do MMGV, coincidiria com a ação da empresa patrocinadora e gestora do museu, mas essa ausência talvez não passe de uma escolha de curadoria.

Figura 18 – Vista parcial da sala Caminhos e Descaminhos

Fonte: fotografia da autora, 2016

⁶⁸ GOMES, René Lommez. *A extração do ouro e diamantes, nas Minas do século XVIII*. 2009, 5 p. (Texto de consultoria para o Memorial Minas Gerais Vale, Projeto República-UFMG).

Figura 19 – Telas com vídeos da sala Caminhos e Descaminhos

Fonte: fotografia da autora, 2016

Na segunda parte da sala, o tema principal é o ecoturismo: no primeiro vídeo aparece uma sequência de fotos acompanhadas de música eletrônica, com os nomes dos esportes e regiões em que se praticam. No outro, aparece uma sequência de fotos acompanhadas de música de viola, com os nomes das atrações, como rios, cachoeiras, grutas e regiões em que se localizam.

Essa parte da sala não possui folheto, mas no texto de consultoria a que tivemos acesso, de Allaoua Saadi, ele afirma que a paisagem é construção humana e aponta a necessidade da proteção de áreas ambientais. Saadi defende um turismo responsável que leve em conta as populações locais e a valorização do caráter educativo no ecoturismo. Além disso, apresenta um código de ética, um histórico e recomendações de atividades ecoturísticas, bem como as normas legais de segurança.

O autor faz uma sugestão de como colocar os atrativos turísticos no mapa: "acredito que o objetivo desta sala do memorial não será de indicar a localização exata através deste mapa, pelo menos. A solução de indicar a localização através dos municípios me parece a mais adequada, num primeiro momento e para este mapa"⁶⁹; Saadi sugere também:

Associar uma feição físico geográfica e uma unidade de conservação (...) num segundo momento, construir uma imagem do cenário paisagístico local (...) finalmente, pode-se realçar a existência de atrativos específicos, como escarpas, cachoeiras, gargantas, corredeiras, poços, cavernas, abismos (...), junto com as atividades de contemplação, lazer, aventura e/ou interpretação da paisagem que podem ser praticadas⁷⁰.

⁶⁹ SAADI, Allaoua. *Belezas naturais*, 2009, p. 3. (Texto de consultoria para o Memorial Minas Gerais Vale, Projeto República-UFMG).

⁷⁰ Ibid., p. 4.

Um aspecto relativo à curadoria da exposição é levantado pelo autor, quando lembra a necessidade de ele participar, enquanto consultor, junto ao especialista que produz vídeos, na escolha de imagens e volume de texto.

Figura 20 – Vista parcial da sala Caminhos e Descaminhos

Fonte: fotografia da autora, 2016

Na sala *A Fazenda Mineira* reitera-se o tema como uma das principais tradições mineiras. No totem de entrada há um texto semelhante ao que está na parte interna da sala, considera-se a importância econômica das fazendas, o que influenciou as relações sociais e, assim, as criações sobre esse imaginário. Esse texto enfatiza também a produção de vanguarda do cineasta mineiro Humberto Mauro, que dá importância às fazendas e à atividade agropecuária no período econômico após o declínio da mineração.

É uma sala mediana repleta de objetos pregados nas paredes e no teto, absolutamente pintados de branco, de modo que o destaque fica nas silhuetas. São objetos cenográficos que representam o universo da fazenda, tais como cestarias, panelas, jarras, vassouras, enxadas, lampiões, camas, cadeiras, utensílios domésticos. Em uma das camas são projetadas imagens de fazendas. Foi feito um segundo ambiente dentro da sala em que há duas telas de LCD, uma com projeção de trechos de filmes e documentários sobre Humberto Mauro que retratou em sua obra muito do que se concebe como o imaginário da fazenda mineira, contribuindo para a difusão desse conceito⁷¹. No outro vídeo, constrói-se uma narrativa sobre o imaginário da fazenda mineira.

⁷¹ Não conseguimos identificar as referências dos trechos projetados na exposição, porém, no folheto da sala há o item “Para saber mais”, que indica alguns títulos, todos dirigidos por Humberto Mauro: *Valadiao, o cratera* (1925); *A primavera da vida* (1926); *Thesouro perdido* (1927); *Braza dormida* (1928); *Sangue mineiro* (1929) e *Ganga bruta* (1933).

Apesar de os objetos serem cenográficos, não se reconstituem ambientes, à maneira dos *period rooms*. Os objetos não têm legenda, mas são pertinentes no sentido de ilustrar e remeter a um universo particular que é uma espécie de berço da vida mineira. Todos esses objetos ao serem pintados de branco remetem a um imaginário rural, sem dar protagonismo aos objetos.

No folheto dessa sala há uma breve biografia de Humberto Mauro, considerado um dos expoentes do cinema regionalista, cuja temática interiorana (a revista modernista *Verde* definiu seu trabalho como obra de brasilidade), foi qualificada também pela influência das técnicas modernas do cinema estadunidense. O mundo rural estava desaparecendo, então o cinema surge como um "artifício de memória do Brasil"⁷². Conforme textos de consultoria, no século XVIII o mundo rural começava a se desenvolver: agropecuária, fazendas, casas-grandes, atividades festivas dos escravos, congados, sincretismo religioso. Após a estagnação econômica com o fim do ciclo do ouro, o café surge como forma de reerguimento; a fazenda era algo quase independente, e a ideia de que todo mineiro tem aptidão para cuidar da terra.

Essa noção que mostra a fazenda como lugar de base da economia e formação da sociedade brasileira está também em um dos vídeos da exposição, e em Minas Gerais, surge junto à ocupação do território na busca pelo ouro. Inicialmente a produção agrícola era para subsistência, as construções típicas, como casas de taipa e casas-grandes são descritas: os cômodos, a varanda, a simplicidade do interior das casas, o hábito de hospedar viajantes, os festejos e a função de cada um que nelas viviam: escravos, donas de casa, fazendeiros como autoridade máxima. Todo esse universo serviu de inspiração para produções artísticas e manifestações culturais.

No outro vídeo, a introdução mostra o texto de uma escritura, a lista de bens e de compra de terras datado de 1775, de José Aires Gomes. A isso, seguem-se cenas de filmes mudos, cenas rurais, intercaladas com textos sobre o transporte de algodão e trechos de obras de viajantes estrangeiros: Rugendas, Saint-Hilaire, John Mawe, Debret, Spix e Martius, John Luccock, Oscar Constant. Em seguida, trechos de obras de artistas mineiros em ordem cronológica, que vão se tornando cada vez mais atuais, passando por Carlos Drummond de Andrade, Claudio Manoel da Costa, Adélia Prado, Câmara Cascudo, Guimarães Rosa, Milton Nascimento, Vitor e Leo, Pena Branca e Xavantinho, Skank, Grupo Agreste. O vídeo prossegue com descrições de como era a vida no interior, nas fazendas, os hábitos de classes, descrição de utensílios e alimentos domésticos, uso de armamentos, aparecem cenas de homem tocando bois e carros de bois, homens e mulheres trabalhando em pilões. Com as citações dos artistas acima

⁷² BORGES, Augusto Carvalho. *Humberto Mauro*. Folheto da sala A Fazenda Mineira. Ver anexos.

mencionados, mostra-se a permanência do tema da fazenda na produção artística mineira, acompanham cenas da vida interiorana que se repetem.

No primeiro texto de consultoria, de André Guilherme Dornelles Dangelo, Junia Mortimer Cambraia e Vanessa Borges Brasileiro, o foco está no aspecto econômico das fazendas e na produção do espaço rural e social, que é descrito de maneira semelhante ao vídeo e ao folheto. Um dado exclusivo no texto, que poderia ser posto em debate na exposição é que, em Minas Gerais, as relações escravistas eram diferentes na exploração do ouro e nos engenhos⁷³. O texto também foca na diversidade arquitetônica, cujo detalhamento técnico não foi aproveitado na expografia.

No segundo texto de consultoria, dos mesmos autores acima mencionados, foi feita uma pesquisa sobre o simbolismo, o imaginário da fazenda, com destaque para a cozinha, estabelecendo relação com a obra de Humberto Mauro no cinema sobre vida e ambiente rural. Os autores baseiam-se na teoria de Gilbert Durant⁷⁴ de que:

A formação do imaginário indica, portanto, a capacidade de uma dada organização social de construir símbolos e ícones, de desenhar imagens mentais com a finalidade de representar seus valores e parâmetros sociais (...) Gilbert Durand ressalta o falta (sic) de que não existe civilização sem mitos, já que o mito, como um processo de aliança, ajuda a construir: construir nós mesmos, construir cidades'. Essa interpretação da teoria do imaginário é a mais pertinente para analisar o lugar que ocupam certos elementos da tradição rural mineira na memória coletiva, na memória social de Minas Gerais⁷⁵.

Essa problemática do imaginário e do mito não chega a aparecer na exposição, as representações sobre a fazenda não passam, na expografia, de ilustrações de um universo aparentemente distante e finalizado no passado, mas permanente no imaginário da mineiridade. Os autores estão cientes da força desse imaginário, tanto é assim que justificam:

A partir de uma rede de fragmentos é possível desconstruir a ideia pré-concebida de fazenda mineira com que o visitante chega ao ambiente do museu. (...) a ideia de fazenda mineira será reconstruída através de um percurso poético pela simbologia dos recortes imagéticos e textuais. O que se pretende com isso é conceber (ou re-conceber), assim, o devido lugar do legado rural dentro de um imaginário contemporâneo que é essencialmente urbano⁷⁶.

⁷³ Essa afirmativa provém de Sylvio de Vasconcellos, intelectual que também foi referência nos estudos sobre arquitetura colonial. Desenvolve a tese da mineiridade, conforme veremos no segundo capítulo.

⁷⁴ Especialista em pesquisa sobre "imaginário".

⁷⁵ DANGELO, André Guilherme Dornelles; CAMBRAIA, Junia Mortimer; BRASILEIRO, Vanessa Borges. *O imaginário da fazenda mineira*, 2009, p. 2. (Texto de consultoria para o Memorial Minas Gerais Vale, Projeto República-UFMG).

⁷⁶ DANGELO, André Guilherme Dornelles; CAMBRAIA, Junia Mortimer; BRASILEIRO, Vanessa Borges. *O imaginário da fazenda mineira*, 2009, p.1. (Texto de consultoria para o Memorial Minas Gerais Vale, Projeto República-UFMG).

Por fim, o texto chama atenção para a relação entre o espaço e o jeito reservado do mineiro, que seria uma característica favorável às vantagens de estar no poder político, porém, não há embasamento teórico sobre essa hipótese. Essa noção de astúcia política mineira aparece também na obra de memorialistas, como veremos no próximo capítulo.

Figura 21 – Sala A Fazenda Mineira

Fonte: fotografia da autora, 2016

Figura 22 - Sala A Fazenda Mineira

Fonte: fotografia da autora, 2016

A sala *Casa da Ópera* é a que mais se aproxima de um *period room*, pois sua cenografia reconstitui o ambiente da Casa da Ópera, localizada em Ouro Preto. É uma sala mediana, com poltronas voltadas para o palco, nas laterais há dois balcões com

mais algumas poltronas, parapeito separando os dois níveis. Nas paredes foram feitas reproduções de retratos emoldurados e em diferentes tamanhos, mas sem quaisquer legendas que os identifiquem. No palco há uma cortina de veludo vermelha que se fecha em ocasiões de apresentações de peças teatrais, na exposição elas permanecem abertas, para que o vídeo projetado no fundo do palco seja visto. Trata sobre a história do teatro e da ópera em Minas Gerais como uma das tradições do estado, permitindo uma diversidade de participantes nos elencos, indicando novamente uma suposta harmonização entre classes sociais. O mobiliário não é original e não há preocupação em ser, porque não se trata de um museu tradicional, no sentido de focar objetos museológicos, mas busca proporcionar uma experiência semelhante à de estar na Casa da Ópera de Ouro Preto.

O texto de consultoria⁷⁷ é bastante semelhante o ao folheto da sala, escrito em estilo descritivo, apresenta os espetáculos como eventos de popularidade no mundo luso-brasileiro, público ou privado; o teatro era usado também pelas autoridades para falar ao povo. Até meados do século XVIII, o teatro sempre acompanhava festas, depois se tornou mais independente, e os espetáculos populares se multiplicaram⁷⁸.

O vídeo é uma animação que começa no segundo minuto, e acompanha o texto de consultoria, que apresenta o espetáculo mineiro como parte da criatividade e pujança cultural de Minas Gerais, exemplifica com diversas festas populares, descrição dos figurinos e menção de antigas peças. O vídeo reitera que a mistura da fé religiosa com a festa é considerada típica de Minas Gerais. Descreve o palco da Casa da Ópera em que se apresentaram peças de cunho libertário, politizado, também com participação de mulheres e mulatos.

⁷⁷ GOMES, René Lommez. *O espetáculo mineiro*. 2009, 14 p. (Texto de consultoria para o Memorial Minas Gerais Vale, Projeto República-UFMG).

⁷⁸ Idem. *Espetáculo e teatralidade nas Minas setecentistas*. Folheto da sala Casa da Ópera. Ver Anexos.

Figura 23 – Sala Casa da Ópera

Fonte: fotografia da autora, 2016

A sala *Vilas Mineiras* é pequena, com metade dela tomada por uma maquete que reproduz uma vila setecentista, que apenas pode ser observada. Nas paredes há uma paisagem serrana com céu cobrindo a maior parte do cenário, como em um diorama. Há duas telas com vídeos diferentes, porém simultâneos, em que é narrado um suposto dia em uma dessas vilas, a própria iluminação da sala muda conforme a narrativa passa do dia para a noite. São detalhados hábitos cotidianos, descrevendo as classes sociais, as vestimentas, porém não há legendas, nem outros textos escritos de apoio. Os atores nos vídeos pertencem a uma companhia de teatro mineira⁷⁹ que faz uma performance representando esse dia na vila setecentista e sua narração cita alguns nomes de supostos personagens, que recebem caracterização pela sua cor de pele e posição social.

O conteúdo do folheto é semelhante ao do vídeo. O texto é em formato de conto, com estilo descritivo e narrativo, tornando fácil imaginar como seria um dia em uma vila mineira setecentista: "a vida era um espetáculo de cores e culturas". Há um enfoque na religiosidade da vida cotidiana, porém a narrativa não chega a problematizar os fatos citados.

Somente no texto de consultoria de René Lommez, aparece a pesquisa historiográfica e esclarece tratar-se de um texto fictício, com roteiro e lista de vinte personagens (com indumentária e instrumentos).

79

Grupo Ponto de Partida.

Figura 24 – Sala Vilas Mineiras

Fonte: fotografia da autora, 2016

A última sala do segundo piso, chamada *História de Belo Horizonte*, é ampla e reproduz um gabinete público ou uma sala de classe média alta do século XIX, com mobiliário sofisticado. Há quadros e tapeçaria nas paredes, mas sem identificação, pois mais uma vez os objetos são cenográficos. Há uma projeção de vídeo contando a história da fundação de Belo Horizonte, em que o texto narrado intercala fatos históricos, modernização da cidade, desenvolvimento industrial, com lendas urbanas que remetem a assombrações, como uma espécie de “mea culpa” pelo assentamento ter ocorrido no antigo Curral Del Rey, cuja população foi expulsa, ou incorporada à cidade na periferia, longe do traçado urbano racional e moderno da equipe do engenheiro Aarão Reis. O folheto possui apenas uma cronologia oficial da cidade e, no final, é feita uma crítica demandando melhorias urbanísticas.

O vídeo conta uma história sobre Belo Horizonte, que foi construída no início da República, período em que Minas Gerais parecia uma “colcha de retalhos” de fazendas, e de disputas pelo poder político. Segundo essa narrativa, surgiu então a necessidade de uma nova capital, pois Ouro Preto estava em decadência e a vila do Curral Del Rei era um entreposto em terreno plano, cuja localização interessava à comissão de engenheiros que projetou a nova capital. O Curral d’el Rei foi destruído e a população expulsa.

A narrativa desse processo é intercalada com lendas urbanas, fantasmas que assombram a cidade, como forma simbólica de questionar o progresso modernizador, que é também segregacionista - o vídeo lembra o tempo todo das populações que ficaram na periferia. Afirma que o projeto de Belo Horizonte é semelhante ao de Brasília,

pois ambas possuem bairros temáticos específicos.

Ao final do vídeo, há um silêncio e ouvem-se sons de passos e um rosto sombrio é projetado na tapeçaria da sala, acompanhado de um grito de horror e de uma mulher feita assombração. Essa dramatização dos fantasmas pode ser interpretada como os conflitos históricos que se intercalam no vídeo com o projeto progressista da construção da cidade, sendo notável a mudança no áudio, de tons austeros para tons alegres e vice-versa. A finalização é com cenas panorâmicas da malha urbana de Belo Horizonte e da Cidade Administrativa, sobre a qual não se fala. Vale a pena reproduzir o trecho final narrado a seguir, que permite perceber o fechamento dado ao assunto, como se solucionasse o problema da dispersão territorial, enaltecendo mais uma vez o mote da diversidade cultural:

Durante todo o século XX, a capital dos mineiros fez tudo para apagar as marcas de seu passado em busca de tornar-se uma metrópole moderna. Chegou ao novo milênio como o terceiro centro urbano do país, com mais de 2 milhões e meio de habitantes. Hoje podemos dizer que Belo Horizonte tem cumprido sua missão de sintonizar Minas Gerais com o mundo moderno e com a sociedade industrial urbanizada. Foi construída para unir as partes em que se dividia a nação brasileira, para absorver as várias culturas de Minas e do mundo, e para colocar, lado a lado, os tempos de futuro e progresso e o passado da origem europeia, africana e indígena. Nos cruzamentos de Belo Horizonte, várias tradições, culturas e tempos se encontram, se transformam e são reescritos todos os dias, por todos nós⁸⁰.

No texto de consultoria, Heloisa Starling explica a relação entre fantasma e abandono das populações pobres na periferia, em uma cidade que apagou as marcas do seu passado; a cidade é então, impedida de acumular memórias devido às transformações urbanísticas. Nas palavras da autora:

A incongruência de um projeto de modernização artificial e intrusivo num ambiente como esse, essencialmente passivo, paroquial e acanhado, deu a Belo Horizonte a reputação muito ambígua de ser, desde seu começo, uma cidade de aspecto insólito e espectral. Tal como ocorreria em Brasília, quase sessenta anos depois, o projeto da nova capital de Minas Gerais trazia a marca da construção de uma cidade de população segregada, dividida em setores bem planejados e cercada espacial e fisicamente pela avenida do Contorno, uma espécie de membrana protetora do ambiente urbano feita para impor barreiras à participação e ao uso desse ambiente por largas camadas da população⁸¹.

Já o texto de consultoria de Renato Pena comenta sobre o contexto que levou à construção de Belo Horizonte, a disputa de Minas Gerais e São Paulo e a crise

⁸⁰ HISTORIA DE BH E SEUS FANTASMAS. Gringo Cardia. Rio de Janeiro: Mesosfera, s/d. Arquivo digital (mp4), duração total: 00:11:21. Vídeo disponível na sala História de Belo Horizonte, do Memorial Minas Gerais Vale

⁸¹ STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Fantasmas de Belo Horizonte*. p. 3. (Texto de consultoria para o Memorial Minas Gerais Vale, Projeto República-UFMG).

econômica relacionada às oligarquias. Nos primeiros anos de Belo Horizonte, a população ainda não era muito numerosa, o que mudaria a partir dos anos 1920, início da expansão da cidade, e somente nos anos 1940 haveria um amadurecimento da cidade, com o governo de Juscelino Kubitschek, a industrialização, a construção da Pampulha, a verticalização da cidade. Após a redemocratização, o uso do espaço público torna-se uma pauta importante, bem como a mobilidade urbana e o desenvolvimento de grupos artísticos.

Por fim, o texto de consultoria de Carlos Antônio Leite Brandão retoma a ideia de que Belo Horizonte foi uma entrada para o modernismo, um lugar entre o passado barroco e o futuro, entre a província e a metrópole; havia um descompasso entre o traçado urbano moderníssimo e as pessoas, ainda poucas e de postura interiorana. Nas palavras de Brandão:

Belo Horizonte é, menos que produto, o artifício da invenção de uma república brasileira. (...) Lugar de encontro e de possibilidades inesperadas, a esquina é a metáfora da relação de Belo Horizonte com as outras partes do Estado. Povoada por imigrantes de várias regiões e culturas de um Estado tão vário. (...) Belo Horizonte não foi pensada para ser estática, mas para expandir-se e refundar-se de tempos em tempos, como podemos verificar nas projeções do engenheiro Aarão Reis para as áreas situadas fora da linha da Contorno⁸².

Figura 25 – Sala História de Belo Horizonte

Fonte: fotografia da autora, 2016

Terceiro pavimento (Produtores)

No terceiro pavimento, dedicado à produção cultural mineira, é composto de 5 salas expositivas.

⁸² BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A cultura de Belo Horizonte: a fundação e o sentido da nova capital*. P. 5. (Texto de consultoria para o Memorial Minas Gerais Vale, Projeto República-UFMG).

3º PAVIMENTO

92

A sala *Celebrações* é uma das que possui mais informações. No totem afirma-se que “as manifestações culturais em Minas Gerais são marcadas pela diversidade, pelo colorido e pela vitalidade”, retomando-se a ideia de mistura das três raças e de suas culturas, bem como a marca da religiosidade nas artes populares.

É uma sala mediana, o piso é um carpete listrado, há quatro vitrines com peças de artesanato representando algumas das festividades religiosas do estado. Há um texto em plotagem sobre o Museu do Bordado, também em Belo Horizonte, com algumas peças expostas em quadros envidraçados e com legenda. Há ainda a reprodução de um altar de oração, com imagens de santos, enfeites, tambores, sem distinção de qual manifestação ou corrente pertencem, no alto, há um vídeo com apresentação randômica de trechos de manifestações culturais, sem textos. Numa outra parede há uma imagem de Nossa Senhora Aparecida, em outra uma escultura do símbolo de Espírito Santo. O teto está repleto de papeis coloridos recortados em formato de bordados. Numa outra parede ainda há um texto falando sobre a congada. Ainda nesta sala há um nicho com texto e vídeo projetado em tela LCD sobre a tradição da viola, símbolo da música caipira. Nem sempre é possível relacionar as imagens às manifestações, dada sua variedade e pouco esclarecimento sobre suas especificidades ou regiões em que ocorrem.

No primeiro vídeo há imagens e áudios de grupos culturais, cenas das festividades e breves textos explicativos. No vídeo sobre viola caipira, são apresentados trechos de entrevistas de violeiros mostrando a variedade dos tipos de sons de violas e ritmos, há também textos concisos sobre alguns que se destacaram nessa arte.

Essa sala possui três folhetos, o primeiro é uma lista com os resumos das seguintes festividades: cavallhada, congado, Corpus Christi, encomendação das almas, festa de Santa Cruz, festas juninas, folia de reis, folia e dança de São Gonçalo, pastorinhas, ritual de benzeções, ritual de capina e Semana Santa. Todas essas festas são de cunho religioso ou folclórico, bem como as fontes citadas⁸³. Já nos textos de consultoria, dois deles tratam dessas festividades, e um especificamente dos congados e reinados: uma celebração do sagrado e das memórias da África, que têm sua tradição ligada aos escravos, era nos festejos que ocorria uma subversão da ordem social e celebravam a ancestralidade. O texto de Leda Martins explica que a memória desse passado está na performance do ritual:

Essa recriação dos vestígios e reminiscências de uma ancestral organização social remete-nos ao papel e função do poder real nas sociedades africanas transplantadas para as Américas, nas quais os

⁸³ MARTINS, Leda Maria; PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Celebrações festivas em Minas Gerais*. DORNELLES, Maria Amélia. *Artesanato mineiro*. LIMA, Marcela Telles Elian. *Cantigas caipiras e causos*. Folhetos da sala Celebrações. Ver Anexos.

reis, em sua suprema autoridade, representavam os elos maiores de ligação e de mediação entre a comunidade, os ancestrais e as divindades⁸⁴.

No segundo folheto, o tema é o artesanato, dividido em categorias: individual, familiar, coletivo, semi-industrializado, mas o artesanato mineiro é considerado único e vários, “um produto com alma” nas palavras de Maria Amélia Dornelles. Ela cita uma série de nomes do artesanato figurativo: Ulisses Pereira Chaves, Isabel Mendes da Cunha, Noemisa Batista dos Santos, dentre outros, que fazem, sobretudo, artesanato de temas religiosos, em seguida, lista outros nomes de artesãos por tipo de material que utilizam. Na primeira frase já assume a mineiridade, evidenciada na suposta relação de simbiose entre o homem e a terra por meio do artesanato, que é caracterizado como cultura popular.

O texto de consultoria sobre artesanato possui tom “poético” no que se refere à inspiração de Minas Gerais como um todo. Novamente aqui, reitera-se a ideia de mineiridade, que relaciona homem e montanha e herança barroca que compõem a pujança cultural e única de Minas Gerais, como é possível identificar nos trechos a seguir:

Artesãos mineiros, pastores da paixão e do espanto, tendo nas montanhas, não o limite, mas o desafio constante para o seu olhar, sonhos, observâncias e cismas, ideias e ideais de liberdade que nortearam esta explosão barroca, permanentemente presente na criatividade popular e erudita da gente mineira⁸⁵.

A autora cita alguns locais de produção artesanal em cerâmica, madeira, pedrasabão, vidro, prata, latão, cobre, estanho, couro, porcelana, cestaria, bordados. Em seguida retoma a ideia de mineiridade:

Falar de artesanato mineiro é falar de Minas Gerais e da nossa mineiridade. E, assim sendo, me vem à memória Antonio Francisco Lisboa e Athayde, artesãos mestres, pioneiros, que deram requinte barroco às nossas Igrejas. (...) Tudo no entorno destas Minas atrai o olhar e desperta emoção, aguilhoa o espírito e convida ao ato criador⁸⁶.

O terceiro folheto da sala se refere ao tema da viola caipira, cuja musicalidade portuguesa se misturou com os ritmos africanos, e a viola de origem árabe foi se adaptando Brasil afora; é um instrumento de acompanhamento musical das festividades já mencionadas, e ainda uma mediação com o sagrado. Há uma ênfase no papel dos músicos violeiros, como dever de memória, pois se tornam mediadores não só do sagrado, mas também de temporalidades, mantendo uma perseverança do passado no

⁸⁴ MARTINS, Leda Maria. *As celebrações populares em Minas Gerais*, p. 6. (Texto de consultoria para o Memorial Minas Gerais Vale, Projeto República-UFMG).

⁸⁵ DORNELLES, Maria Amélia. *Artesanato mineiro: uma história de Minas*, p. 2. (Texto de consultoria para o Memorial Minas Gerais Vale, Projeto República-UFMG).

⁸⁶ *Ibid.*, p. 1.

presente, uma continuidade, demonstrando certa consciência histórica.

O texto de consultoria de Joaci Ornelas sobre a viola caipira descreve-a como instrumento antigo e amplamente difundido pelo país:

Instrumento que melhor traduz a alma dos brasileiros. (...) Permeada de histórias e mitos, a viola é mágica, mistura tristeza e alegria, tradição e contemporaneidade, é testemunha de que, contra todas as predições, ainda é possível continuar resistindo, e buscar naquilo que temos de mais nobre - a nossa arte - os significados da vida⁸⁷.

Figura 26 – Sala Celebrações

Fonte: fotografia da autora, 2016

A única sala que possui objetos museológicos consideráveis como acervo permanente é a do *Vale do Jequitinhonha*. São peças artesanais feitas por pessoas que vivem na região norte de Minas Gerais, que abrange o Vale do Jequitinhonha, cujos nomes estão nas vitrines que cobrem todas as paredes da sala. As obras possuem legenda, um indício de que essa sala é a que mais se aproxima de um museu tradicional. É a única que possui parede com texto mais extenso e em tom lírico, abordando aspectos da região, seu desenvolvimento e a ideia de fusão entre artista e artesão. Há um trecho de autoria de Maurício Figueiredo em outra plotagem sobre as diferenças regionais do estado, mesclando história e passado, o que resultou em uma arte singular. Nessa sala há ainda um vídeo sobre a produção artística na região.

É uma sala mediana com cores suaves que dão destaque para o avermelhado das peças de barro e o colorido das tintas. Há uma parte com portinholas em que é possível abri-las e ver peças menores. Aqui os objetos são protagonistas, a partir deles é que foi feita uma apresentação e representação do Vale do Jequitinhonha.

⁸⁷ ORNELAS, Joaci. *O caminho da viola caipira*, p. 2 (Texto de consultoria para o Memorial Minas Gerais Vale, Projeto República-UFMG).

No folheto, há uma descrição poética do artesanato do Vale do Jequitinhonha, que não a distingue da arte. Marcado pelo onirismo "ativo e caudaloso", o pensamento do artesão do Vale seria erótico, não especulativo, mas operativo: "O Vale do Jequitinhonha é lição de ascensão e renovação"⁸⁸. O autor faz uma comparação sutil entre lama e obra final, o que é esquecido e maltratado e a transformação em algo útil e belo, revertendo assim as possibilidades latentes, em uma região em que convivem pobreza material e riqueza cultural. Brandão fala de um "nós endurecido", provavelmente os intelectuais, os homens urbanos; pelo uso da primeira pessoa no discurso, parece uma catarse, uma descoberta do que estava adormecido nele mesmo. O vídeo dessa sala começa com um espetáculo musical, depois cenas de estradas de terra, crianças, sons de pássaros, beira de um rio, idosa em sua casa, artesãs esculpindo barro, não há áudio de narração. A monotonia do vídeo procura transmitir a monotonia do lugar e a dureza da vida no Vale do Jequitinhonha.

Um dos textos de consultoria é poético (destinado para locução) sobre o artesanato do Jequitinhonha. Cria uma relação de que existe um "nós modernos" diferente dos artesãos, e que, estar distante deles é um prejuízo, pois não partilham da pureza e magia desse *savoir faire*. Outro texto é um poema de autoria de Carlos Antônio Leite Brandão sobre o barro, o homem, o Vale do Jequitinhonha, as mãos que executam as obras:

O pensamento do artesão (...) não é especulativo como o do intelectual, mas operativo e dependente da execução: pensa na medida em que molda e sonha; verbaliza na medida em que esculpe; inventa ideias na medida em que talha, não antes; sintetiza imaginação e vontade e acorda o espírito que habita nos músculos, colocando-os para trabalhar⁸⁹.

⁸⁸ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Os artesãos do Jequitinhonha*, p. 8. (Texto de consultoria para o Memorial Minas Gerais Vale, Projeto República-UFMG).

⁸⁹ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Os artesãos do Jequitinhonha*, p. 13-14. (Texto de consultoria para o Memorial Minas Gerais Vale, Projeto República-UFMG).

Figura 27 – Sala Vale do Jequitinhonha

Fonte: fotografia da autora, 2016

A sala *Vale* foi feita a pedido da própria Vale como uma contrapartida, servindo como um marketing da empresa. É uma sala mediana toda verde (no tom do logotipo da empresa), em que há uma cabine na qual os visitantes entram para tirar fotos de si mesmos, depois essas fotos passam num vídeo do lado de fora da cabine. A ideia é que o visitante se coloque e se sinta coparticipante da história do Memorial, numa estratégia de associação que transborda para a própria empresa. A sala tem três estações interativas em que é possível ouvir sobre temas relacionados à empresa.

Essa sala não possui folheto, nem texto de consultoria, mas há um vídeo institucional sobre outras ações da Vale e sobre a restauração do edifício do Memorial, cujo projeto procura contrastar o edifício centenário com a moderna e rica cultura mineira. Real e virtual se complementam para reconstruir o universo da diversidade mineira. A Vale aceitou patrocinar o projeto, pois ele contempla preservação e inovação, criatividade e tecnologia com respeito às origens. O vídeo afirma que o conceito de transformação se aplica no trabalho cotidiano da Vale, com os recursos minerais que se tornam bens de consumo presentes no cotidiano das pessoas. Deriva daí a ideia de sustentabilidade, prestigiando as comunidades em que a Vale atua, o respeito à diversidade, a valorização e incentivo à cultura. A frase final é quase um *slogan*: “transformando esse antigo patrimônio público em um novo patrimônio para o público”.

Figura 28 – Sala Vale

Fonte: fotografia da autora, 2016

No totem de entrada da sala *O Espetáculo Mineiro* há uma ênfase na ideia de criação artística pujante no estado de Minas Gerais, desde o passado mais antigo. A sala é como um cinema com arquibancada para os visitantes sentarem e assistirem os vídeos projetados na tela sobre diversos tipos de manifestações artísticas voltadas para o universo do espetáculo, sobretudo o teatro, grupos de dança, música, shows e entrevistas. Não possui folheto, nem texto de consultoria.

Figura 29 – Sala Espetáculo Mineiro

Fonte: <<http://www.memorialvale.com.br/ambiente/pavimento-3/>>. Acesso em 12 abr. 2017.

A sala *Modernismo Mineiro* é uma sala de escala mediana, com elementos que fazem referência à arquitetura modernista, como cobogós e pilotis. É uma sala, sobretudo escura por causa das projeções de imagens na mesa tátil, que possui formato curvilíneo remetendo às linhas de Oscar Niemeyer. Nessa mesa é possível selecionar alguns temas próprios do modernismo, sejam eles específicos de Minas Gerais, do Brasil ou do mundo que projetam na mesa um breve resumo do tema selecionado.

Em uma parede há uma tela de LCD com lista de outros temas relativos ao modernismo em formato de vídeos, com 47 subtemas, dentre os quais há trechos de entrevistas do arquiteto Oscar Niemeyer, da arquiteta Maria Lucia Malard e do poeta Affonso Ávila. O texto presente no totem de entrada traz uma afirmação que perpassa muitos dos questionamentos acerca desse período: afirma-se que a arte moderna teria aberto caminho para o diálogo entre a “tradição” e o “novo”.

Há três folhetos sobre modernismo: no Brasil, em Minas Gerais e no mundo. Sobre o modernismo no Brasil, o texto de Eneida Maria de Souza aponta para as constantes revisões do conceito de modernidade, faz um panorama da Semana de Arte Moderna, de 1922 e o sentido de revolução artística. O texto prossegue pinçando elementos do modernismo, com aporte cronológico. Segundo Souza, os modernistas mineiros buscavam unir o projeto poético com o urbano, um estímulo dos modernistas paulistas, e ainda a valorização de ideais republicanos e progressistas⁹⁰.

O texto de consultoria, da mesma autora, traz um trecho que destacamos, pois auxilia na compreensão de como o modernismo, apesar de desejar romper com o passado, calcava-se também nele:

A pretensa continuidade atendia ao apelo político de Kubitschek, disposto a atar os fios da história moderna com a lição vanguardista do passado. As rasuras e descompassos temporais são apagados em nome da repetição e do retorno do que se afigura como contínuo e igual, desde que o propósito servisse a interesses voltados para as redefinições históricas do nacionalismo e do populismo⁹¹.

Sobre o modernismo em Minas Gerais, no folheto, o sonho republicano de ser moderno expresso na construção da nova capital mineira, seus edifícios em estilo eclético e sob as bases de um traçado urbano racionalista. Sua fundação mostrava a “contradição inegável de um simulacro estético”, uma “identidade nacional simulada”⁹². O texto segue com diversos exemplos de como o modernismo se manifestou em Minas Gerais, a exemplo do Movimento Verde, que ocorria em Cataguases, e que abrigou Humberto Mauro, no qual a “reflexão sobre a tradição [era] condizente com a tendência modernista de reinterpretação do passado”⁹³. A remodelização da cidade nos anos 1930 e 1940, com o projeto desenvolvimentista de JK, trouxe os marcos da arquitetura modernista, cuja síntese está em Oscar Niemeyer: “em lugar de uma recusa explícita ao passado, a seleção de repertórios formais considerados ‘genuinamente brasileiros’”⁹⁴,

⁹⁰ SOUZA, Eneida Maria de. *O modernismo no Brasil*. Folheto da sala Modernismo. Ver Anexos.

⁹¹ SOUZA, Eneida Maria de. *O modernismo no Brasil*, p. 15. (Texto de consultoria para o Memorial Minas Gerais Vale, Projeto República-UFMG).

⁹² BRASILEIRO, Vanessa Borges; CAMBRAIA, Junia Mortimer. *O modernismo em Minas Gerais*. Folheto da sala Modernismo. Ver Anexos.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Ibid.

além disso a Escola de arte fundada em 1944 por Alberto da Veiga Guignard.

O texto de consultoria sobre modernismo em Minas Gerais está alinhado ao do folheto, porém mais desenvolvido e detalhado como se nota no trecho a seguir:

A fundação de Belo Horizonte abrigava em si, além de um aparente corte entre passado e futuro, a contradição inegável de um simulacro: havia não somente o simulacro político de uma positivista república federativa sendo incongruentemente regida por uma oligarquia imperial, como também o simulacro de pastiches e colagens arquitetônicas que se referenciavam num passado de além-mar, criando uma identidade nacional simulada⁹⁵.

Com relação à produção estética, as autoras questionam: “Se aos modernistas era fundamental fazer da Arquitetura a síntese entre forma e função, necessário seria investigar novas técnicas construtivas capazes de expressar coerentemente os princípios modernos”⁹⁶. Prosseguem as autoras:

Em Minas, a construção da linguagem modernista se completou na sedimentação dos valores estéticos, funcionais e técnicos propostos pelos pioneiros europeus, relidos através das letras de Lucio Costa e dos traços de Oscar Niemeyer. A nova geração, formada pela Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, ansiava por expressar tais valores, em recusa explícita ao conservadorismo eclético⁹⁷.

O final do texto termina em um elogio do modernismo mineiro, que foi capaz de sair “dos limites das Alterosas e galgaram uma arte que, de mineira, tornou-se maior”⁹⁸.

O folheto sobre o modernismo no mundo comenta sobre as escolas do Modernismo e seu intuito de encontrar novas configurações artísticas, acompanha uma lista de principais obras e artistas desse movimento. Já no texto de consultoria, Letícia Malard alerta inicialmente para a superficialidade com que o texto terá que tratar do tema, por sua vastidão, afirma que existem modernismos, conjuntos de visões diversas. Traz uma lista de nomes de artistas, algumas obras, e uma série de alguns movimentos vanguardistas, algumas das principais características, como o experimentalismo, a temática do efêmero e da renovação.

⁹⁵ Idem. *O modernismo em Minas Gerais*, p. 2. (Texto de consultoria para o Memorial Minas Gerais Vale, Projeto República-UFMG).

⁹⁶ Ibid., p. 5.

⁹⁷ Ibid., p. 13.

⁹⁸ Ibid., p. 15.

Figura 30 – Vista parcial da Sala Modernismo⁹⁹

Fonte: fotografia da autora, 2016

Ainda no terceiro pavimento, em um dos corredores, há uma plotagem sobre os museus mineiros, acompanhado de um vídeo em que são apresentados vários museus e centros culturais do estado, cujo intuito é enfatizar a importância da democratização da memória. Nesse mesmo corredor, há também uma lista de nomes de alguns artistas mineiros que não têm salas no Memorial, como homenagens suplementares, e por fim, há outra tela com vídeos sobre artistas plásticos mineiros.

Em outro corredor do terceiro pavimento, há um painel com diversos círculos coloridos tratando e problematizando muitos dos temas expostos no Memorial. São comentários e pontos de reflexão, com várias ideias soltas entre si: é o único momento em que aparecem explicitamente os três eixos do projeto expográfico (Minas Imemorial, Polifônica e Visionária).

Questionam-se ali alguns conceitos tais como o das Minas montanhas, o de que não havia só mineração em Minas Gerais, o de que Minas Gerais é o lugar da liberdade, mas também do conservadorismo, há trechos da literatura, poemas que instigam a essas questões e a valorização da mineiridade, da diversidade e da experiência. Nesse mesmo painel apresentam-se as ideias centrais do projeto do museu. Mas não possuem o apelo visual, não chamam a atenção dos visitantes como as demais salas.

Vemos esse painel como repertório diverso de potencialidades a serem trabalhadas na exposição de longa-duração. Seguem abaixo alguns dos trechos transcritos:

⁹⁹ Os cobogós dessa sala são inspirados na casa do embaixador Moreira Salles, sede do (Instituto Moreira Salles) IMS, no Rio de Janeiro.

Figura 31 – Painel de fragmentos sobre o Memorial e Minas Gerais

Fonte: fotografia da autora, 2016

O primeiro trecho que destacamos resume o próprio Memorial: “Condensar Minas Gerais numa antologia não será o mesmo que prender o mar na garrafa? Ou fazer passar a Serra da Mantiqueira pelo fundo de uma agulha?”¹⁰⁰, de autoria de Carlos Drummond de Andrade. Esse trecho ambigualmente mostra que toda seleção de temas sobre Minas Gerais é limitada e incompleta, sendo justamente uma seleção que originou o MMGV.

Nessa seleção, os curadores estão cientes de que a complexidade de Minas Gerais não cabe em 19 salas, mas insistem em tentar traçar um perfil que represente a diversidade cultural do estado:

Já o poeta alertara para a possibilidade da empreitada ainda que não a tenha recusado, e senhor de melhores meios para fazê-lo. Tenta-se aqui, também, uma introdução à fisionomia moral dos mineiros. Os riscos inerentes são sabidos: o perigo de perpetração do panegírico; a ameaça de acabar em elogio em boca própria; o risco de fixar, como se de geologia se tratasse, o que é do território do cambiante, do desejo, do ambivalente, do inumerável. Sabe-se disso, são conhecidos os riscos envolvidos, e isso não tem impedido que gerações se debruçam sobre o tema, que, sendo, talvez, um retrato na parede, ainda pode doer¹⁰¹.

O trecho a seguir coloca, finalmente em um mesmo conteúdo, outro aspecto da

¹⁰⁰ ANDRADE, Carlos Drummond de. Painel do Terceiro Pavimento do Memorial Minas Gerais

Vale.

¹⁰¹ Sem autoria. Painel do Terceiro Pavimento do Memorial Minas Gerais Vale.

história mineira para além da celebração, sinalizando para uma análise mais complexa sobre a sociedade mineira que não transparece nas 19 salas da exposição de longa-duração:

A história de Minas Gerais tem reproduzido, em grandes linhas, certos impasses e características básicas da história brasileira. Se há diversos e significativos motivos para se acreditar em nossa capacidade criativa e vocação para liberdade, quando são lembrados nomes como Antônio Francisco Lisboa, Joaquim José da Silva Xavier, Teófilo Otoni, Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, entre outros, de outro lado, há, também, ponderáveis razões para lembrar-se o quanto, aqui, foram, e são, fortes o conservadorismo e o apego à concentração da renda e da riqueza, a permanência da exclusão social¹⁰².

O painel apresenta pontos de vista diversos e até opostos, como este mais conservador:

O Brasil é um imenso litoral. O litoral é o mundo, é o progresso, é a novidade, é a importação contínua de ideias, de raças, de valores diferentes, de tudo o que a circulação do mundo nos permite ser. Minas é a montanha. É a estabilidade. É a duração. É a permanência. A ação da montanha sobre o litoral não é apenas conservar o que só nas montanhas ou, quando muito nos campos, se preserva. É também corrigir o que o dinamismo cosmopolita carrega continuamente às nossas plagas¹⁰³.

E este ponto de vista, mais liberal, que coloca inclusive o século XIX como período relevante no *continuum* da história mineira – vale lembrar que nenhuma sala expositiva se remete a esse período:

Minas Gerais no século XIX teve papel tão importante na consolidação do império quanto teve papel decisivo na construção republicana. Nos dois processos houve mineiros que estiveram ao lado da ordem conservadora, mas houve quem estivesse ao lado das lutas sociais, da autonomia e da ampliação dos direitos para as maiorias. Se houve campeões do conservadorismo, houve gente, de valor inestimável, que sintetizou o melhor da vocação mineira para a liberdade e a solidariedade¹⁰⁴.

Conforme análise proposta nesta pesquisa, a relação entre mineiridade e brasilidade não é gratuita e aparece explicitamente nas palavras de Franklin Oliveira:

Falar de Minas, não se perca de vista, é, sobretudo, falar do Brasil, que Minas é sua mais perfeita síntese: estou convencido de que ninguém compreenderá Brasil, na complexa densidade de suas raízes, e portanto estará em condições de empenhar com sábia lucidez a tarefa ciclópica de sua transformação, senão conhecer toda a intimidade da civilização do ouro e dos diamantes: a sua estrutura econômica, a sua ordem política, a sua dimensão espiritual¹⁰⁵.

¹⁰² Sem autoria. Painel do Terceiro Pavimento do Memorial Minas Gerais Vale.

¹⁰³ LIMA, Alceu Amoroso. *A Voz de Minas*. Painel do Terceiro Pavimento do Memorial Minas Gerais Vale.

¹⁰⁴ Sem autoria. Painel do Terceiro Pavimento do Memorial Minas Gerais Vale.

¹⁰⁵ OLIVEIRA, Franklin. *A morte da Memória Nacional*. Painel do Terceiro Pavimento do Memorial Minas Gerais Vale.

Museu de experiência

No site do Memorial, consultado inicialmente em setembro de 2015, era possível notar que as ideias centrais sobre seu conceito permaneciam, apesar de haver mudanças periódicas de *layout* e textos do site, como serão apontadas a seguir:

Para se conhecer a verdadeira riqueza cultural de Minas Gerais e a autêntica maneira de ser, sentir e ver do povo mineiro é preciso mergulhar nos ‘tesouros’ protegidos no Memorial Minas Gerais Vale, instalado na cidade de Belo Horizonte. Nos seus espaços estão expostas a alma e as mais ricas tradições mineiras, contadas de forma original e interativa, em cenários reais e virtuais que se misturam para criar experiências e sensações incomparáveis¹⁰⁶.

Oito meses depois, em novo acesso ao site, notou-se uma ligeira mudança, denotando uma preocupação em apresentar o Memorial também como lugar de questões contemporâneas, mas o faz diminuindo a importância do “recorte histórico” adotado:

Caracterizado como MUSEU DE EXPERIÊNCIA, o Memorial Minas Gerais Vale traz a alma e as tradições mineiras contadas de forma original e interativa. Cenários reais e virtuais se misturam para criar experiências e sensações que levam os visitantes do século XVIII ao século XXI. *Longe de dar visibilidade apenas a um recorte histórico, o Memorial coloca em contato direto presente e passado promovendo, com esse gesto, outras formas de aproximação do público com as questões que atravessam nosso tempo*¹⁰⁷.

Esse trecho destacado refere-se diretamente a uma prática que tem sido comum nos museus contemporâneos que é a tentativa de aproximação entre passado e presente, suprimindo o tempo histórico, sob o argumento de diferenciar o MMGV dos museus de história “tradicionais”, buscando dialogar com questões atuais. A supressão do tempo histórico é resultado da expansão do historicismo, em que nada mais é duradouro, desde os produtos até a extensão do próprio presente, assim, o museu compensa essa perda de estabilidade, de tradições vividas à semelhança dos lugares da memória de Pierre Nora. Nas palavras de Andreas Huyssen:

Ele oferece formas tradicionais de identidade cultural a um sujeito moderno desestabilizado, mas a teoria não consegue reconhecer que estas tradições culturais têm sido, elas mesmas, afetadas pela modernização, através da reciclagem digital mercadorizada¹⁰⁸.

Esse argumento do qual partem esses museus – o de que os museus de história “tradicionais” não lidam com questões atuais – além de generalizante, equivoca-se na

¹⁰⁶ Texto inicial da página da web: <<http://goo.gl/PmoHyk>>. Acesso em 20 de setembro de 2015.

¹⁰⁷ Texto inicial da página da web: <<http://goo.gl/PmoHyk>>. Acesso em 26 de maio de 2016, grifo nosso.

¹⁰⁸ HUYSEN, Andreas. Seduzidos pela memória. Trad. Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 29.

medida em que, por definição, todo museu é histórico. Isso significa que responde às necessidades de seu tempo presente propostas pelo menos pela visão curatorial, que são fruto de seu próprio tempo. São tais necessidades, apresentadas pela curadoria, que variam entre usar uma linguagem mais moderna, podendo, ao mesmo tempo, manter uma narrativa antiga, ou usar uma linguagem mais antiga, mantendo uma narrativa moderna¹⁰⁹:

Eu não queria um museu de peças (...) no Memorial eu não partiria de coleções, de objetos (...) eu já sabia claramente, meu recorte era tecnologia, inovação, imersão, experiência, vivência... por isso o Gringo Cardia, por isso um cenógrafo, porque eu sabia que a expografia seria o coração desse negócio. Não era uma coleção de objetos que encerrasse em si a história da civilização de Minas Gerais. E aí eu sabia que a tecnologia, sobretudo a potência do audiovisual, pra um estado marcadamente de primado visual do barroco, seria a melhor forma de comunicação (...) eu sabia que um dos principais problemas seria tecnologia sem conteúdo, não era um Disneylândia (...) [A preocupação era] que tipo de domínio de linguagem visual criaria a identidade desse memorial¹¹⁰.

Na revista *Projeto Design*, há um pequeno texto sobre o MMGV que explica como foi o processo de criação do Memorial e que intenções expográficas havia, sem nenhuma menção ao caráter instrutivo, informativo ou crítico do Memorial. De acordo com o texto, “Gringo Cardia alerta que o propósito de seu trabalho foi mesmo criar um **estranhamento**, um **choque** entre preservação/restauro e moderno/tecnológico”¹¹¹. O trabalho de Cardia é caracterizado por haver “certa representação teatral e linguagem pop aliadas à tecnologia de ponta”, vale citar:

É o que Cardia denomina **museu sem legendas**, com temas condensados em núcleos cenográficos e multimídia. “O público contemporâneo entende por notas”, opina o curador, que dedicou grande parte do trabalho à concepção de mais de meia centena de vídeos e das instalações interativas¹¹².

À luz dessas afirmações, a exposição de longa-duração procura dar visibilidade a ícones de Minas Gerais, pessoas (Guimarães Rosa, Sebastião Salgado, para citar apenas alguns), lugares (cidades históricas de Ouro Preto e Diamantina, por exemplo) e episódios notáveis do presente (artesanato do Vale do Jequitinhonha) e do passado (Inconfidência Mineira ou modernismo mineiro). São representações de uma trajetória do estado mineiro que remetem a um passado ou a manifestações que ocupam um imaginário e uma memória legitimados que, no MMGV, adquirem visibilidade e

¹⁰⁹ Leia-se aqui sem efeito de valoração hierárquica entre passado moderno e antigo.

¹¹⁰ SANTA ROSA, Eleonora. Entrevista concedida a Viviane Vitor Longo. Belo Horizonte, 25 nov. 2016.

¹¹¹ GRUNOW, Evelise. Cenografia teatral torna acessível trabalho de pesquisa. In: *Revista Projeto Design*, n. 374, 2011. Disponível em: <<https://goo.gl/BlxPB8>>.

¹¹² Ibidem.

materialidade na exposição.

Nesse ponto, o MMGV expõe uma diversidade de temas sobre Minas Gerais, dando a impressão de que está abrangendo toda a complexidade do estado, mas apesar de seu discurso – que já é em si uma tentativa totalizante – obviamente há uma seleção de elementos do que vai ou não ser representado na exposição e as razões para isso é que precisam ser compreendidas.

As representações fragmentárias são perceptíveis ao se lançar o olhar sobre o conjunto das salas de exposição do MMGV, que são bastante diversas e independentes entre si e em suas linguagens, mas não necessariamente lançam luz umas sobre as outras. A narrativa não conforma assim, uma ideia de conjunto.

O MMGV não possui um setor de pesquisa, o que leva a instituição à *reprodução* em detrimento da *produção* de conhecimento. O eixo interpretativo reproduzido à exaustão na exposição é a mineiridade, expressão formulada ainda no período modernista, evidente principalmente nas políticas de preservação patrimonial de Gustavo Capanema e Afonso Arinos de Mello Franco. Com o passar do tempo, o assunto adquiriu novas tonalidades, procurando explicar quem são os mineiros, como se formou o estado, quais suas principais manifestações culturais e porque tudo isso merece ser lembrado e fixado em um espaço museológico como o Memorial, o que será abordado no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 2 – A MINEIRIDADE COMO QUESTÃO CURATORIAL

Neste capítulo, pretendemos discutir como o tema geral da exposição de longa-duração do Memorial – a identidade mineira – está intimamente associada à mineiridade, uma noção profundamente difundida nas práticas interpretativas de caráter intelectual e artístico, bem como nas políticas culturais relativas a Minas Gerais. Faremos uma aproximação dessa noção, aproximando-a também de estudos que discutem a construção da identidade nacional, pois ambas estão vinculadas e tiveram processos de consolidação semelhantes. Também apontaremos como a opção pela mineiridade, apoiada, sobretudo em indicadores culturais e políticos existentes nas antigas áreas urbanizadas da grande mineração do ouro e dos diamantes, coincide com interesses institucionais da Vale S.A., cuja inscrição extrativa no território mineiro coincide, em grande parte, com as áreas geográficas e processos históricos enaltecidos pelo MMGV. Nesse sentido, cumpre examinar como a Vale associa-se à uma atualização da mineiridade, o que a torna um agente contemporâneo e um novo protagonista dessa tradição.

Uma tradição chamada mineiridade

Nas justificativas do PRONAC, no Projeto Museográfico e nas publicações anuais do Memorial fica clara a intenção de fazer com que o MMGV seja uma instituição em grande parte voltada para o lazer e para o turismo. O discurso histórico de que a instituição se vale para dialogar com o público que considera alvo legítima um imaginário já consagrado e mítico sobre Minas Gerais.

O estabelecimento conceitual de uma identidade mineira, que se tornou paulatinamente oficial pelo Estado, tem raízes no pensamento e na literatura da primeira metade do século XX e se relaciona fortemente com a construção de paradigmas identitários para a própria nação, cunhada por intelectuais modernistas a partir da década de 1920. Tal processo articulou não apenas literatos, artísticos e políticos de Minas Gerais, mas envolveu agentes de várias partes do país, especialmente de São Paulo e do Rio de Janeiro, que ecoaram certos contornos da identidade mineira e da “mineiridade” como nexos de construção da própria identidade nacional.

O MMGV apresenta em sua exposição de longa-duração descrita no capítulo anterior, algumas temáticas que compõem o que é chamado de mineiridade, uma construção que definiu certas características como associadas ao povo mineiro, construção homogeneizante que ressaltou certos traços, tornando muitos outros opacos. Tais peculiaridades acabavam também por justificar um protagonismo histórico e contemporâneo dos mineiros, que se estende desde sua atuação no campo artístico

até sua atuação política. O que caracterizaria o mineiro é, portanto, o que o torna único e, por vezes, inovador em relação aos demais brasileiros, condição que o tornaria um líder natural do processo de construção da nação.

Apresentamos na lista a seguir os principais elementos que identificamos como características e valores da mineiridade, presentes no discurso da exposição do MMGV:

- Universalidade
- Identidade do sujeito moderno
- Minas inconfidente e Minas melancólica
- Protagonismo na produção audiovisual
- Artistas de vanguarda e projeção internacional
- Ação política mineira como fator determinante
- Liberdade
- Ancianidade, raízes, eventos remotos de grande importância
- Questão étnica, em que o mineiro é, por definição, mestiço
- Minas Gerais hospitaleira
- Barroco como “o espelho do sentimento de um povo”
- Astúcia e discrição do mineiro
- Republicanismo
- Reificação de um passado glorioso barroco, continuidade com 1889 (República) e modernismo
- Importância econômica da fazenda mineira e afinidade com a vida rural
- Espetáculo e pujança criativa
- Simbiose entre homem e terra

Supomos que tais elementos operam um engajamento que deve despertar no visitante mineiro a noção de pertencimento, enquanto no visitante turista uma admiração. Tais objetivos associam uma intenção de inserção da cidade e da Praça no âmbito internacional, o que abordaremos no capítulo 3, e retoma uma tradição interpretativa (mineiridade) que ganha novos contornos, mais associados a valores contemporâneos da crítica de arte e dos historiadores, que permitem renovar velhas definições identitárias.

A ex-secretária de Cultura do Estado de Minas Gerais, Eleonora Santa Rosa, nos relatou, em entrevista, que foi convidada para elaborar uma destinação para o antigo prédio da Secretaria de Finanças e que, partindo de um repertório extenso de estudo sobre a cultura mineira, em sua passagem pela Fundação João Pinheiro, concebeu o projeto com viés enciclopédico, no sentido da multiplicidade de assuntos que aquele equipamento cultural traria ao público. A proposta então, no MMGV, seria apresentar uma mineiridade renovada:

Uma das discussões que há muito tinha na Fundação João Pinheiro é essa coisa da memória de Minas Gerais. Um dia, quem sabe, um lugar pra se reunir uma coisa sobre a referência da história de Minas Gerais. Então me veio: por que não um memorial da história de Minas Gerais? Mas não a história vetusta, a história oficial, na história da mineiridade conservadora, anacrônica, obsoleta embora, criticamente, se tivesse que tocar nisso. Mas não seria eleger a Minas Gerais do século XIX, a Minas Gerais pastoril, a Minas Gerais golpista, a Minas Gerais conservadora, seria a Minas Gerais do século XVIII, urbano, cosmopolita, a Minas Gerais do século XX, industrializadora, descortinadora de processos de ocupação muito interessantes. Então era justamente entender essa mineiridade, a complexidade em torno dessa figura, e não vender aquele estereótipo do mineiro, da mineiridade, do mineiro em cima do muro. Não abdicar dos traços, do caráter ou da personalidade do mineiro, mas abrir isso numa visão muito mais contemporânea e muito mais... uma leitura sincrônica do passado, e não anacrônica do passado. O passado em sincronia. O XVIII emendando no XXI¹¹³.

Quando questionada sobre a relação do Memorial com o turismo, Santa Rosa explica que além de atrair a população local, houve um pedido do governador (Aécio Neves) para que os pontos turísticos fossem levados em consideração. Assim, a intenção era apresentar “uma Minas Gerais não tacanha, não ‘jeca’”, pois essa é uma dimensão diminuta do estado, se resume ao folclore (lendas e mitos), que tem o seu lugar, merece atenção e provém de uma história oral forte. O problema, para Santa Rosa é a distorção e a exacerbação desse lado que faz sim parte da formação do estado, mas que é tratado, segundo a entrevistada, de modo a deformar a imagem de Minas Gerais.

Por essa razão, procura fazer um contraponto mostrando a arquitetura moderna de Cataguases, a Belo Horizonte de Niemeyer, a vanguarda da música, poesia, literatura, os artistas plásticos, enfim, a “potência avassaladora de Minas Gerais”. Potência essa também industrial e mineral, da vanguarda política e da dicotomia do estado barroco e dilacerado: “Não queria um memorial acadêmico, minha escolha foi determinante na museografia, tinha autonomia e apoio do governo (...) Aquilo é muito transgressor, não é comum, quadrado, ordinário”¹¹⁴.

De maneira análoga, a questão da mineiridade também é explicitada, mas de outra perspectiva, na fala de Thiago Carlos Costa, atual coordenador do Museu Brasileiro do Futebol, instalado em 2014 no Estádio Governador Magalhães Pinto (o Mineirão, localizado também em Belo Horizonte), foi também o coordenador do setor Educativo do MMGV entre 2011 e 2013. Costa criou os “Percursos da Memória”, um

¹¹³ SANTA ROSA, Eleonora. Entrevista concedida a Viviane Vitor Longo. Belo Horizonte, 25 nov. 2016. (6'07").

¹¹⁴ Idem, ibidem. (37'35").

programa educativo que parte da premissa de que o Memorial é um “museu de experiência”, pois a história dos personagens que nele aparecem se pauta no conceito de experiência – propõe então, roteiros de visita, para que ela não fique fragmentada, adquirindo coesão e coerência¹¹⁵. A questão da mineiridade, ele comenta, extrapola o âmbito do próprio Memorial:

O Memorial da Vale tem um potencial muito bacana, ele foi muito feliz quando ele pegou essas seções, das características que formam a identidade do mineiro (...) o Museu de Artes e Ofícios, ele também tem uma pegada de mineiridade muito grande, se você for ver ele fala da questão do trabalho, mas uma questão do trabalho “linkada” naquela questão mineira, você vai ver, focada no queijo, na farinha, numa agricultura, acaba que se você não fala disso, você não faz. Aqui mesmo dentro do museu [do Futebol], pra gente falar de futebol, fala de Minas, Belo Horizonte, pra chegar no Brasil. Então, uma leitura que a gente faz do micro projetando no macro. Tem uma pegada, não ufanista, mas às vezes de contexto e de micro contextos, que acho que vale a pena pensar¹¹⁶.

Maria Arminda do Nascimento Arruda estudou o tema da mineiridade, sob a ótica do mito, demonstrando como se criou e se consolidou essa interpretação sobre o “ser mineiro”. Para a autora, o que caracteriza o caráter mítico da mineiridade é uma série de elementos: sua dimensão atemporal, o fato de pretender conter toda a trama social, pretender dominar a história, demarcar identidades, sendo reforçado por rituais. Mais do que isso, segundo Arruda, o mítico quando politicamente instrumentalizado, torna-se ideologia¹¹⁷, interpretação que é uma das chaves que utilizamos para compreender o MMGV.

O termo mineiridade foi utilizado pela primeira vez por Gilberto Freyre, em 1946, para designar o “equilíbrio” dos mineiros na política, uma “tendência a transigir e a vencer os antagonismos”¹¹⁸. Entre os anos 1930 e 1970, foram publicados diversos ensaios interpretativos sobre Minas Gerais, que consideramos aqui como fontes primárias, dentre eles os de Mirian de Barros Latif e de Sylvio de Vasconcellos¹¹⁹, dos quais extraímos os principais argumentos apresentados a seguir.

¹¹⁵ O projeto completo foi enviado ao PRONAC para o ano de 2014. Projeto 12 8122, referente ao processo 140002.656720/12-16 (Plano Anual, 2013).

¹¹⁶ COSTA, Thiago Carlos. Entrevista concedida a Viviane Vitor Longo. Belo Horizonte, 29 abr. 2016.

¹¹⁷ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da mineiridade*. São Paulo: Brasiliense, 1ª ed., 1990.

¹¹⁸ DIAS, Fernando Correia. *Mineiridade*. Belo Horizonte: Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, 1986, (Cadernos de Minas, 2), p. 10.

¹¹⁹ Alguns autores que se dedicaram a esse assunto são: Alceu Amoroso Lima, Oliveira Vianna e João Camilo de Oliveira Torres.

Mirian de Barros Latif¹²⁰, escrevendo sobre a caracterização geral de Minas Gerais em obra publicada em 1960, aborda o “espírito de insubmissão” nas Minas, cujo sentido inicial de ocupação do território teria sido predatório, sem fixação, mas que se dinamizara a partir de 1720, quando os povoados passaram a crescer e se sedimentar, sempre à sombra da Igreja católica.

Segundo descreve a autora, a vida na montanha é mais difícil e mais triste, não permite unificações e o indivíduo vive em contínuo desafio com o meio, de modo que o mineiro vive confinado em si mesmo. Ela afirma que havia maior convívio dos negros com os senhores; que “o homem” se torna afável e diplomata, frente aos atos coercitivos e prepotentes do governo. Daí teria surgido a desconfiança dos mineiros, para quem tudo é suspeito frente à vigilância régia – o que explicaria a fama de serem bons políticos.

Com a Inconfidência e depois com a Revolução Liberal de 1842, reforçando a ideia do espírito utilitarista mineiro, ponderado e previdente, Latif apresenta o exemplo da construção de Belo Horizonte como ápice dessa racionalidade. Segundo a autora, o chamado “espírito de Minas” seria anterior à exploração do ouro, permanecendo como um fenômeno de longa-duração.

Assim como Latif, Sylvio de Vasconcellos também reforça a ideia de que existe uma particularidade que caracteriza os mineiros. Em um livro também ensaístico sobre o tema da mineiridade, o autor procura frisar o que há de mais marcante no perfil do mineiro: a desconfiança, o desejo de liberdade e a rebeldia. Apesar de curta, a apresentação da primeira edição, de 1968, escrita por Afonso Arinos de Mello Franco, é repleta de reflexões sobre o que é ser mineiro e como a história de Minas Gerais é complexa, enfatizando que o livro trata do “nosso mundo peculiar, característico e inassimilável” e continua:

O positivismo (ou que melhor nome tenha) de grandes historiadores, aqueles convencidos de que só existe História quando o fato existe, esboroa-se e fracassa diante de certas realidades históricas não factuais, como a Inconfidência, que Minas exhibe na sua maneira de ser. Realidades não factuais, típicas do espírito mineiro, que deixam na História rastro mais visível, influência mais duradoura que muitos fatos deslumbrantes. (...) Nós mesmos não sabemos bem o que somos e esta incerteza não será dos fatores menos importantes na nossa significação nacional. Mas a verdade é que sempre aparecem contribuições para o entendimento de Minas Gerais, neste Brasil em mudança. Estamos também mudando? É difícil responder. Para saber se nos alteramos é necessário saber o que somos, e aí está o problema. Não que nos neguem personalidade. Ao contrário. A nós,

120

LATIF, Mirian de Barros. *As Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1960.

mineiros, o que às vezes surpreende é como a nossa maneira de ser aparece fortemente vincada na impressão dos outros, por fatores e contornos de que nós mesmos duvidamos¹²¹.

Ao final do texto de apresentação, Afonso Arinos afirma que o contraste entre a estrutura agrária e a industrialização é o que então marcava a ambiguidade do mineiro. Vale citar mais um trecho da Apresentação, pois o autor aponta, em linguagem bastante poética, o caráter evasivo e furtivo atribuído aos mineiros:

Livro fascinante e estranho este de Sylvio; bem mineiro, pois revela encobrindo, proclama disfarçando, explica esbatendo e confundindo. Para Sylvio, a interpretação histórica é uma Salomé que não retira os véus, senão que acrescenta outros, que mais lhe devassam talvez o corpo do que a nudez. Porque são belos os véus¹²².

Sylvio de Vasconcellos tece seus argumentos sempre diferenciando a colonização no litoral brasileiro daquela de Minas Gerais, à qual ele se refere como “as Minas”. Para ele, o litoral seria mais homogêneo em suas características, em virtude da produção açucareira, enquanto o interior do território seria mais heterogêneo, em função da exploração aurífera, que teria sido um parêntese na história do Brasil.

Segundo o autor, na região das Minas o desnivelamento social era mínimo, pois o acúmulo de riquezas proveniente do ouro era permitido a quem se aventurasse a buscá-lo¹²³. Poucos dependiam da metrópole portuguesa, portanto seriam mais autônomos e mais rebeldes, como atestam motins e revoltas anteriores a 1789 e mesmo depois, como a de 1842 (Revolução Liberal): “havia, pois, formada, uma consciência de nacionalidade que de longa data se vinha consolidando nos movimentos sediciosos levados a efeito na região”¹²⁴.

A mineração trouxe o adensamento demográfico em áreas urbanas. Como o afluxo de pessoas em busca de ouro foi abrupto, segundo Vasconcellos, não houve tempo para a população adaptar-se, especialmente ao clima e à geografia que lhes eram hostis. O tema da geografia, da paisagem imutável, é uma forma de demonstrar a permanência no tempo. Maria Arminda do Nascimento Arruda também identifica essa ideia recorrente de permanência no tempo atribuída a Minas e aos mineiros:

A dimensão mítica da mineiridade resulta de uma apropriação

¹²¹ FRANCO, Afonso Arinos de Melo. Introdução. In: VASCONCELLOS, Sylvio de. *Mineiridade: ensaio de caracterização*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968, p. 5.

¹²² Ibid., p. 7.

¹²³ Como mostram estudos da historiografia mais recente, sabe-se que a opulência do ouro não era para todos. A historiadora Laura de Mello e Souza (1982), por exemplo, mostra como era a vida da maioria da população em Minas Gerais em seu livro *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*.

¹²⁴ VASCONCELLOS, Sylvio de. *Mineiridade: ensaio de caracterização*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968, p.15.

particular da infinitude do tempo. À sensação de permanência ofertada pelas montanhas mineiras corresponde, no interior do discurso, uma proposta de segurança diante da volatilidade dos eventos históricos¹²⁵.

O tema da montanha e do isolamento é argumento recorrente entre diversos memorialistas mineiros, como Alceu Amoroso Lima, João Camilo de Oliveira Torres, e também Sylvio de Vasconcellos, novamente:

A montanha não favorece a comunhão dos homens nem a extroversão, nem a lassidão propiciada pelos calores úmidos, nem a largueza de vista que os grandes horizontes oceânicos sugerem. A montanha, as cordilheiras contínuas são antes grilhões, tendem ao aprisionamento, favorecem a melancolia, determinam a introversão (...) A montanha é o inimigo a vencer, a pedra intrabalhável, o ferro indomável¹²⁶.

Com o fim da exploração aurífera, as populações migraram, estabelecendo contatos com as regiões limítrofes como Bahia ao norte, São Paulo ao sul e Rio de Janeiro ao leste, vivendo de atividades agrícolas. Vasconcellos fala com um tom amargurado sobre esse período, definido como de declínio; é então, segundo ele, que o mineiro se tornara ambíguo, entre cidade e campo. Já o mineiro que permaneceu na região central:

De rebelde, passa a apegado ao poder que, no fundo despreza, mas do qual depende. Nasce desta contingência sua inclinação incoercível pela política. E sua rebeldia persistente, de fundo, contrabalançada por seu legalismo formal. O poder é necessário; não desejado¹²⁷.

A questão racial também não passa despercebida por Vasconcellos, que frisa não ter sido nas Minas tão disjuntiva: “Antes se somam, se equilibram e se harmonizam, e é desta harmonização que surge, que brota e floresce a civilização mineira”¹²⁸. Para o autor, as relações são mais igualitárias, havia poucas senzalas e menor estratificação social:

Ameaças e punições não aumentam a produção, crescem-na o estímulo, os bons tratos e a paciência. O afago e não o chicote. O gole de cachaça e não a fome. Branco e negro trabalhando lado a lado, nas mesmas condições, habitando a mesma choupana provisória, comendo o mesmo angu¹²⁹.

Afirma ainda a influência do Iluminismo no pensamento político e nas artes em Minas, que não distinguiria o erudito e o popular, não sendo o barroco restrito à elite. Apesar das influências externas, tudo o que chegou ao Brasil teria sido apurado em Minas, gerando sua peculiaridade, como por exemplo, a retomada dos arquitetos

¹²⁵ ARRUDA, 1990, p. 127.

¹²⁶ VASCONCELLOS, 1968, p. 22.

¹²⁷ Ibid., p. 32.

¹²⁸ Ibid., p. 32

¹²⁹ Ibid., p. 38.

modernistas aos temas da arquitetura barroca. Ambos teriam a essencialidade formal, mesma intenção plástica:

Assim como nas Minas, antes, o barroco se casara ao Iluminismo cartesiano para ensejar uma arquitetura local peculiar, agora o rigorismo funcionalista corbusiano se casaria com a desenvoltura imaginosa nacional para buscar a mesma autenticidade local que havia construído a glória de Antônio Francisco Lisboa¹³⁰.

Ao final do ensaio, Vasconcellos enumera políticos mineiros considerados importantes, todos da região aurífera, todos de mentalidade liberal, assim como foram os inconfidentes, os rebeldes de 1842 e os de 1930. Ao falar sobre cultura mineira, o autor afirma que Minas antecipa o Brasil, e que as suas contradições resultariam em uma forma tranquila, não conflituosa. Descreve a descrição do mineiro, nos gestos, nas roupas, no falar: “dos mineiros ainda se poderá esperar também, e quiçá, o equilíbrio, a ponderação, a palavra de paz, o desejo de síntese, a lógica e a verdade, que sempre constituíram a mais alta expressão de sua maneira peculiar de ser”¹³¹.

Com o passar do tempo, o tema da mineiridade não desapareceu, ao contrário, foi sendo atualizado. Por exemplo, já nos anos 1980, Fernando Correia Dias, conhecedor dessa tradição intelectual, via a mineiridade não só como objeto de estudo, mas como uma maneira de ser. Afirmava que a presença do tema na literatura faz com que a mineiridade fique entre a ficção e o relato informativo. O próprio autor corrobora alguns dos lugares-comuns sobre o ser mineiro: “é possível falar-se, com algumas ressalvas, num caráter regional mineiro. Ressalve-se que se trata de uma constelação de características puramente naturais que acompanham as pessoas desde o nascimento”¹³². Apesar disso, para o autor, a mineiridade não é algo homogêneo e harmônico, se ela antes só valorizava a região mineradora, novas regiões passam a ter visibilidade, como o sertão, por exemplo.

Diversificar os temas que compõem a mineiridade não a isenta de seu caráter mítico. Maria Arminda Arruda identifica nos relatos de viajantes estrangeiros no Brasil, uma referência importante para esse “mito da mineiridade”, para a definição dos estereótipos do jeito de ser mineiro, explicado a partir das paisagens, resultando em um comportamento de hospitalidade, de devaneio do ouro, de simplicidade e sobriedade que o caracterizariam.

No Brasil republicano, essas narrativas foram recuperadas e se tornaram

¹³⁰ VASCONCELLOS, 1968, p. 90

¹³¹ Ibid., p. 104.

¹³² DIAS, 1986, p. 16. (Cadernos de Minas, 2).

combustível para o reconhecimento de uma memória sobre a grandeza do período aurífero, da Inconfidência Mineira e de seus personagens, construindo assim símbolos de identidade coletiva, que conferissem uma unidade nacional.

As festas religiosas e a vida cotidiana, por seu atribuído caráter de convivência racial, era um indício de integração da sociedade mineira, cuja ideia culmina na figura de Aleijadinho. Este foi, inclusive, para Mário de Andrade, - escritor e pesquisador que dedicou sua obra à busca de uma suposta brasilidade – a síntese, o autor da manifestação cultural mais genuína do Brasil. E é justamente a apropriação posterior da vida desse homem (Aleijadinho) que o torna mítico¹³³.

Arruda afirma ainda que essa é uma “tradição inventada”, para a qual o uso sistemático da história serve de fonte legitimadora. Ela toma emprestado o termo de Eric Hobsbawm que, por sua vez, o define da seguinte maneira:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita 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 passado¹³⁴.

Dessa forma, o que há de “continuidade em relação ao passado” no MMGV aparece em quase toda a exposição e imaginário sobre Minas Gerais: criatividade e autenticidade do barroco, Inconfidência Mineira e luta pela liberdade republicana, vida na fazenda como um cenário imutável. Essas tradições são socialmente construídas e eficazes na medida em que são utilizadas para justificar novas ou manter antigas políticas de representação de uma identidade. Portanto, afirmar o que “somos”, sem abrir espaço para debater como e porque “somos” desse jeito implica uma cristalização da forma de percepção da realidade coletiva.

Arruda comenta que, segundo o escritor João Camilo de Oliveira Torres, a Inconfidência Mineira foi uma forma de entrada do Brasil na História Universal, conferindo à mineiridade uma dimensão extrovertida; ela procura explicar o fato de a Inconfidência ser um dos episódios marcantes para a definição da mineiridade:

Caberia indagar-se, então por que dentre os movimentos separatistas foi exatamente o de Minas, o menos profundo do ponto de vista social, a permanecer na memória como a grande tentativa de erigir-se a liberdade do Brasil. O fato de ter sido confeccionado por mentes ilustradas deve ter colaborado para isso; afinal, o saber cria a sua

¹³³ ARRUDA, 1990.

¹³⁴ HOBBSAWM, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 9

própria tradição, além de ser manifestação de poder¹³⁵.

A respeito da construção oficial da identidade nacional, o Estado Novo (1937-1945) foi o momento, por excelência, em que esse discurso se consolidou no Brasil. Nesse sentido, Arruda faz uma provocação: “se um projeto nacional remonta-se ao passado, em busca de inspiração ou de legitimidade, deve-se, quiçá, desconfiar da sua verdadeira natureza progressista”¹³⁶.

A questão da memória e do esteio no passado serve a regimes progressistas ou conservadores. Fato é que em muitos países, grupos identitários utilizam a tradição histórica como embasamento e afirmação de si mesmos, muitas vezes como projetos políticos. É evidente que no decorrer da História, os regimes autoritários se destacaram por esse discurso de origem das tradições, de raízes no passado, como foram os movimentos nacionalistas, porém, tal característica não se restringe a eles, como se vê no MMGV.

O tema da diversidade cultural, celebrado pelo MMGV, também aparece na análise de Arruda sobre a mineiridade:

Não deixa de ser curioso que o estado de Minas, provavelmente o mais diferenciado do ponto de vista interno, produza uma visão regional tão integrada. Apenas para exemplificar, a formação das sub-regiões mineiras seguiu um processo de dentro para fora e vice-versa. Na época do ouro imperou a constituição externa; após a decadência, a diáspora mineira partiu do centro para a periferia; no período seguinte, ocorreu uma assimilação das regiões periféricas aos estados contíguos. Até as demarcações costumeiramente conhecidas do estado não correspondem às administrativas¹³⁷.

Assim construído pelos memorialistas e literatos, a essencialidade de Minas está na região mineradora, ali teria sido o centro de pujança intelectual, econômica e artística. A região mineradora representada no MMGV indica uma primazia em relação às demais regiões. Não é mais possível, contudo, compreender tal região como totalizadora e nisso o MMGV é bastante atual, pois reconhece a diversidade regional, apesar de não equilibrar sua abordagem microrregional.

Nesse ponto, parece-nos necessário esclarecer que se trazemos a discussão sobre a mineiridade é porque há indícios desse discurso num todo da exposição de longa-duração do MMGV, como se nele fosse atualizado. A mineiridade permanece, mas hoje, além de inspirada nas Minas do ouro, é parte de uma forma mais complexa de definição do que é Minas Gerais e do que é ser mineiro. A diversidade apresentada, no

¹³⁵ ARRUDA, 1990, p. 93.

¹³⁶ Ibid., p. 100.

¹³⁷ Ibid., p. 102.

entanto, hierarquiza as regiões, privilegiando algumas em detrimento de outras, assunto que merece algumas reflexões, mesmo que breves.

Essa atualização que mencionamos, passa pela linguagem expográfica, mas passa também por afirmar-se *com* as novas manifestações culturais indo além de um *habitus* regional. Incorporam elementos externos, como por exemplo, o rap ou o próprio modernismo, que são algumas manifestações “importadas”, mas não são cópias, são refeitas, produzindo algo original. Para os mais conservadores e puristas, esse processo parece descaracterizar ou, dependendo do ponto de vista, macular uma identidade cultural. Porém, isso não a invalida, porque estamos falando de uma sociedade imersa em um mundo globalizado.

Há uma sutileza interpretativa entre representar uma sociedade diversificada, porém homogeneizada (apaziguadora de conflitos) e outra diferenciada (que expõe os conflitos). A mineiridade é homogeneizadora, por definição, portanto, não basta afirmá-la como diversificada, é preciso mostrar as diferenças, como elas convivem – ou como não se toleram, pois essa dimensão permite extrapolar o estereótipo do mineiro e abrir o leque de identidades e formas de pertencimento que não se coloquem acima ou abaixo, mas que se equivalham.

Minas Gerais não é só isto, é *também* aquilo. E é esse *também* que acreditamos ser uma linha de força nesse espaço cultural, pois como é dito em uma parte da exposição: “Minas são muitas”. Faz-se necessário, portanto, indagar por que foi considerado necessário um Memorial Minas Gerais, bem como qual a necessidade de se destacar reiteradamente a mineiridade como expressão de identidade.

Na construção imagética de cada sala, na imersão que se faz em cada uma delas, o visitante busca o “extraordinário”, e ser arrebatado pelo espetáculo é uma experiência válida proporcionada por muitos museus atualmente. Essa estratégia é válida quando não limitada apenas a isso, mas constitui-se como um forte instrumento para que se alcancem questões mais profundas, e diversificar a abordagem, estimulando e permitindo amplos e ainda não imaginados olhares ao visitante. Mas sem criar um espelhamento com a vida comum, cotidiana, “ordinária”, parece-nos que a missão do museu apesar de não falhar, está incompleta.

Diante da complexidade regional mineira, Arruda detecta que “a construção de uma imagem unitária de Minas possui alguma verossimilhança com as necessidades de

junção das disparidades internas”¹³⁸. Dessa forma, vale lembrar, os museus são lugares de poder, anunciam um discurso que pode tentar resolver, no plano das representações, questões de ordem política, minimizando contrastes, atenuando conflitos e homogeneizando diferenças.

Wander Melo Miranda, pesquisador e professor de Literatura na UFMG, é também crítico do tema da mineiridade. Analisando a produção literária de escritores mineiros que ele denomina memorialistas, tais como Pedro Nava, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, tece importantes considerações para que possamos verificar a validade de tornar a mineiridade um eixo para a crítica dos limites do MMGV. Para o autor, o texto memorialístico é uma busca de si, “equivale a tomar a memória como lugar de consciência biográfica e histórica do presente, a partir de imagens geradas pelo que falta ou se perdeu”¹³⁹.

Considerando então o conteúdo identitário dessa literatura, apesar de extensa, vale a pena citar, na íntegra, a crítica de Miranda:

A ideia de Minas como o “círculo geográfico do centro” parece contradizer a referida ambivalência, não fosse tal concepção de centralidade ela própria índice da tendência histórica do separatismo de algumas das regiões mineiras. O artifício da centralidade adquire, mesmo à sua revelia, um poder de exclusão que contraria construções ideológicas baseadas na premissa da resolução harmônica dos conflitos e na visão conciliadora que, num livro famoso, Alceu Amoroso Lima contribuiu para referendar, ao concluir que Minas estaria “naturalmente fadada a ser o centro de gravidade do Brasil”. Mas é o memorialista Pedro Nava quem melhor vai colocar em xeque a metáfora do *muitos como um*, exprimindo, não sem uma forte dose de bairrismo e preconceito regional, a violência do impasse entre dilaceramento e coesão. Em *Baú de Ossos*, opta pelo ponto de vista excludente da Minas mineradora – o “círculo mágico onde se fala a língua do uai”, segundo o autor: “No fundo, bem no fundo, o Brasil para nós é uma expressão administrativa. O próprio resto de Minas, uma convenção geográfica. O Triângulo já não quis se desprender e juntar-se a São Paulo? Que se desprendesse... E o Norte já não pretendeu separar-se num estado que se chamaria Nova Filadélfia e teria Teófilo Otoni como capital? Que se separasse...” Que Minas são essas que não se integram numa imagem estável e em que solo, senão o da ideologia, se enraíza o mito da mineiridade? Se a fixação no local de nascimento é a mediação privilegiada no processo de identificação dos memorialistas mineiros, tal via identitária mostra-se plena de contradições ao ser considerada como meio obrigatório de passagem no tocante à concepção da identidade cultural brasileira. A opção crítica pela mineiridade como modelo interpretativo mostra-se, pois, insatisfatória, uma vez que ao ser posto em operação, tal modelo acaba geralmente por reforçar estereótipos como a nostalgia da origem, a reiteração dos valores da família patriarcal, a aversão às mudanças sociais e a incorporação de uma temporalidade mítica e abstrata. Trata-se, em suma, do endosso da ideia de tradição enquanto permanência e

¹³⁸ ARRUDA, 1990, p. 103.

¹³⁹ MIRANDA, Wander Melo. A poesia do reesvaziado: imagens de nação no memorialismo brasileiro.

Cadernos da Escola do Legislativo, Belo Horizonte, 2(4), 1995, p. 102.

conservadorismo, o que não chega a efetivar-se na obra memorialística dos autores em causa¹⁴⁰.

Prossegue o autor, destacando que a mineiridade se associa à identidade nacional, fixando-se o valor das memórias no passado:

Mas a questão é mais complexa do que aparenta. Sob o ângulo da chamada mineiridade, o texto memorialístico dos autores citados correria, grosso modo, o risco que parece correr a obra de Pedro Nava, ou seja, o de tender por vezes a funcionar, segundo Davi Arrigucci Jr., como "uma justificativa do presente com apoio na memória do passado, obedecendo a uma necessidade histórica da burguesia (...) de remontar à origem reconstituindo-a de acordo com sua perspectiva interessada de classe, a fim de sancionar a dominação atual. E a reconstrução do passado de uma classe, determinado por seus interesses particulares, tenderia a extrapolar seus limites para se confundir com a própria história geral da nação". Nesse sentido, as memórias continuariam a fazer parte do projeto com o qual escritores como Carlos Drummond de Andrade e outros integrantes da sua geração se viram anteriormente envolvidos: construir uma nação e dar a ela uma identidade cultural. A partir dos anos 30, como sabemos, o projeto passa pela convivência do intelectual ou do artista com a política imposta pelo Estado Novo para a área da cultura, em cujo contexto a mineiridade irá institucionalizar-se como uma versão privilegiada do pensamento moderno entre nós. Decisiva para o processo de modernização em curso à época, a tarefa de sistematizar o passado e constituir uma tradição nacional encontraria, nas memórias publicadas desde o final dos anos 60, uma espécie de reiteração do antigo projeto, no instante em que muitas de suas proposições começam a perder a função dominante que vinham até então exercendo, principalmente no terreno artístico e literário. Assim consideradas, as memórias tornariam antiquado o velho e conservadora a própria tradição modernista, num movimento de retorno inevitável do mesmo, não fosse o papel de narrador que os memorialistas assumem¹⁴¹.

Como se pode notar, há um equívoco em pensar a identidade como algo homogêneo e harmônico, pois ela é, ao contrário, permeada por conflitos. Por isso, conclui Miranda, estamos diante da "impossibilidade de instauração de uma comunidade imaginada que mantenha, na unidade, seus traços diferenciais"¹⁴².

Dessa forma, a narrativa presente no MMGV reforça a problemática existente entre a unidade e a diversidade cultural mineira. A elaboração de memórias sobre um passado supostamente coeso e compacto não corresponde ao trabalho historiográfico, que expõe justamente as "fissuras" que são próprias da formação social. Mesmo quando aparecem tensões históricas na exposição, por si só, ela não problematiza seus próprios temas e tampouco referencia a origem daquela interpretação, daquele recorte. Esse trabalho cabe ao setor Educativo do museu, que faz a mediação entre os conteúdos e

¹⁴⁰ MIRANDA, 1995, p. 108-109. O trecho possui diversas notas de rodapé que foram suprimidas para não comprometer a fluidez do texto. Para informações mais detalhadas, consultar o artigo em questão.

¹⁴¹ Ibid., p. 110-111.

¹⁴² Ibid., p. 113.

os visitantes.

Segundo depoimento de Thiago Carlos Costa, quando perguntado sobre o que se deve lembrar ao visitar o Memorial, novamente a questão da diversidade cultural aparece como mais do que característica, como problemática narrativa:

Pensar o Memorial como um espaço de construção de identidades a partir da memória. E a memória, às vezes, dos saberes, dos fazeres, uma memória material e imaterial dessa identidade mineira, então você tem o Memorial Minas Gerais Vale, essa Minas Gerais, (...) essa diversidade, são 853 municípios, são várias pequenas regiões, mesorregiões. Então, o mineiro do Triângulo Mineiro está pouco se importando com o que acontece em BH, e em BH o pessoal está pouco se importando com o que acontece no sul de Minas. É muito fragmentado o estado. Então, você tem o núcleo central aqui de Minas, e você tem várias ligações, na região noroeste de Minas, João Pinheiro, Paracatu... todo mundo mineiro... aquele negócio todo. Vou partir pra questão clubística. Você vai ver a torcida de Atlético e Cruzeiro numa região espalhada num perímetro grande aqui de BH, região metropolitana, vai chegar a algumas cidades do interior próximas ao Vale do Aço, Ipatinga, Coronel Fabriciano. Se você chegar no sul de Minas, o pessoal torce pro Flamengo, pro Vasco, pro Botafogo. Se você for pro Triângulo mineiro, eles vão torcer pros times de São Paulo, Corinthians, São Paulo, Palmeiras, região de Poços de Caldas também, então os torcedores dos times de Belo Horizonte, ficam concentrados aqui. Então o Memorial propõe uma leitura dessa diversidade mineira, acho que o pessoal tem que pensar em diversidade lá dentro e em memória, acho que o memorial – um trocadilho infame, mas... – o memorial te puxa à questão da memória o tempo inteiro, acho que o Memorial é memória, é cultura, acho que essa é a grande mensagem que eles deixam lá¹⁴³.

René Lommez, um dos consultores-pesquisadores do conteúdo expositivo do Memorial é crítico quanto à questão do recorte adotado sobre a cultura mineira, com primazia da região central:

Pra mim, o mais importante, ele [o MMGV] cumpriria uma função social muito relevante, se ele conseguisse ser algo, como ele está situado em Belo Horizonte que é o centro do poder, se ele conseguisse ser público e pra esfera pública, um lugar que lembrasse que Minas Gerais não é Belo Horizonte e Ouro Preto, que ele lembrasse realmente... não existe uma identidade mineira, são múltiplas identidades e que a gente tem que de alguma forma pensar nesse território e as pessoas que vivem nesse território. Isso pra mim seria o fundamental, o papel social dele é importantíssimo. Por que? Eu falo que é pro público e pra esfera pública, porque eu vejo, pelo menos nos últimos governos, que a política pública de cultura em Minas Gerais, é a política pública de cultura pra Belo Horizonte. Com apêndices em Ouro Preto, Diamantina, Tiradentes, as cidades mineradoras. São políticas muito frágeis pras outras regiões de Minas, como se não existisse cultura nas outras regiões. Quando você tem um superintendente de uma fundação de cultura, de Belo Horizonte que fala Minas Gerais não tem acervos, você fala “será que ele conhece Minas Gerais?”... “Ah, não, vamos fazer um museu sem acervo porque Minas Gerais não tem acervos”, foi uma das justificativas que apareceram pelo fato de o Memorial não ter acervo.

¹⁴³

2016.

COSTA, Thiago Carlos. Entrevista concedida a Viviane Vitor Longo. Belo Horizonte, 29 abr.

Você pode ter outras, você está trabalhando questões muito imateriais inclusive ali, que outros recursos podem ajudar. Eu acharia muito legal que tivesse acervo, mas dizer que não existem acervos em Minas? Sinto muito. E não existe a possibilidade de criar acervos, inclusive? Acho que é uma loucura isso, então se ele realmente trabalhasse a ideia de uma identidade mineira e apontasse pra fora de Belo Horizonte e de Ouro Preto e que a gente deixasse de entender Minas como Belo Horizonte e Ouro Preto, Tiradentes nas férias, aí eu acho que seria uma instituição importantíssima pro estado, uma espécie de farol mesmo¹⁴⁴.

Assim, podemos considerar que a mineiridade, devido à força ideológica de que se valem aqueles que se apropriam dela como discurso, ainda circunscrita em termos conservadores, memorialísticos, sem exprimir-se em outros atores, cenários, territórios de Minas Gerais. Veremos um pouco mais sobre essa força ideológica calcada no discurso modernista, presente, principalmente, no patrimônio cultural e no patrocínio da Vale S.A. no Memorial.

A mineiridade entre a patrimonialização e a musealização

Finalizamos o tópico anterior com algumas reflexões de participantes da construção do Memorial. Nota-se em suas falas, bem como na exposição em si, um predomínio dos elementos culturais da região mineradora do ouro, uma valorização que não é aleatória, como veremos à frente. Por ora, demonstraremos as aproximações entre a construção da narrativa de uma identidade nacional em boa parte sustentada pela caracterização regional de Minas Gerais. Tal foi o esforço intelectual e político da geração modernista em diferentes âmbitos da cultura: patrimonial, literário, artístico e, mais recentemente, no patrocínio cultural.

Nos anos 1930 houve uma reorganização do Estado brasileiro, que passa a centralizar as funções administrativas, dentre as quais as políticas culturais em nível nacional, que passam a ser definidas pelo governo, enfileirando em seus quadros profissionais que eram também intelectuais, escritores e artistas. O Estado assume o discurso da unidade na diversidade, atuando como guardião da memória nacional, especialmente na defesa dos bens patrimoniais históricos.

A institucionalização da produção cultural servia como instrumento de poder dentro do Estado Novo. Um dos mecanismos de construção da identidade nacional, como aponta Márcia Chuva – em seu estudo sobre o SPHAN, órgão autônomo criado a partir do decreto-lei nº 25/1937 – é o patrimônio cultural que, através da ferramenta do

¹⁴⁴ GOMES, René Lommez. Entrevista concedida a Viviane Vitor Longo. Belo Horizonte, 02 mai. 2016.

tombamento, define o que é público e comum¹⁴⁵. O nacionalismo nesse período configura-se pela criação de instituições e normas de controle social que deveriam ser garantidas pelo Estado, sobrepondo-se aos interesses individuais. Dessa maneira, a questão da memória coletiva vai se delineando como um instrumento de poder, no qual as lutas de representação são violentas e determinantes.

No que tange à constituição das práticas de preservação do patrimônio edificado, elas foram essenciais para a cristalização de uma “identidade mineira” pelos modernistas durante o Estado Novo. Para Maria Cecília Londres Fonseca¹⁴⁶, durante muito tempo o SPHAN primou pela produção intelectual modernista que definiu no período colonial o modelo artístico e arquitetônico a ser preservado, no qual Minas Gerais tem um protagonismo inquestionável. Nesse sentido, a Inconfidência e Tiradentes, como temas privilegiados para a preservação da herança histórica e política, e o Barroco e o Aleijadinho, para a preservação da herança artística, tornam-se os *topos* fundamentais presentes nas políticas culturais do Estado Novo para consagrar Minas como o *locus* da brasilidade. Assim, generaliza-se para a nação atributos que seriam mineiros, berço, portanto, da nacionalidade.

Daryle Williams investigou as disputas pela memória, as representações e os significados do que seria a brasilidade instituída na Era Vargas, enfatizando o papel decisivo do Estado na conferência da legitimidade a uma unidade nacional simbólica. O objetivo de Williams é explicar como a política cultural do governo Vargas simultaneamente definiu as expressões do modernismo “como marcas quintessenciais do século XX brasileiro, ao lado de uma estética conservadora, tradicionalista e academicista que enraizaram a cultura brasileira em seu passado colonial e oitocentista”¹⁴⁷. Tais “guerras culturais” do período foram fortes o bastante para sobreviver à queda do regime do Estado Novo chegando até nossos dias.

O autor aponta que parte da importância do modernismo se deve a uma dificuldade crítica do período quanto à história triunfalista do modernismo, como se tal existisse fora das políticas de Estado. Com os intelectuais modernistas, houve uma virada no pensamento histórico brasileiro, por exemplo, antes do governo Vargas, a memória da Independência era vista como continuidade de um passado que já caminhava para esse desfecho, por outro lado, para os modernistas, a Independência

¹⁴⁵ CHUVA, Márcia Regina Romeiro. Capítulo 1. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

¹⁴⁶ FONSECA, Maria Cecília Londres. Op. cit.

¹⁴⁷ WILLIAMS, Daryle. *Culture wars in Brazil: the first Vargas Regime, 1930-1945*. Durham & London: Duke University Press, 2001, p. xvii. Tradução nossa.

é vista como uma ruptura com o passado. A maior crítica, segundo Williams, partiu da Semana de Arte Moderna, que buscava quebrar com o formalismo do passado e do academicismo.

Os modernistas procuravam a autenticidade, aquilo que seria genuinamente brasileiro. A arquitetura colonial passa a ser um ícone de nacionalidade, pois há uma retomada, criando uma conexão do barroco com a modernidade, como se há tempos o país estivesse em uma toada de cultura ocidental a par dos países europeus. Houve inclusive um esforço dos intelectuais da gestão Capanema em demonstrar isso.

O modernismo de arquitetos como Gregori Warchavchik e Le Corbusier trouxe a ideia de racionalização, sobretudo na arquitetura e nos espaços urbanos. Mas como o Modernismo no Brasil foi marcado, paradoxalmente, pela ênfase que alguns grupos, apesar de serem afins a essas referências de vanguarda, mantinham também com o passado colonial. A caravana feita em 1924 por alguns modernistas paulistas na companhia do poeta suíço Blaise Cendrars, que passou por Ouro Preto, São João del Rey, Tiradentes, Diamantina e Congonhas do Campo, todas em Minas Gerais, foi um desses grupos modernistas fundadores da valorização do passado colonial e – especialmente – do passado mineiro. Essa viagem despertou-lhes admiração pelo período da exploração do ouro, que representaria algo verdadeiramente autêntico no Brasil.

O arquiteto modernista Lúcio Costa, que foi funcionário do Ministério de Educação e Saúde (MES) dos anos 1930 até sua aposentadoria na década de 1970, tinha uma concepção afim aos modernistas paulistas sobre como hierarquizar os ícones do passado brasileiro. Para ele, a “tradição deveria ser respeitada como tal e a originalidade deveria ser mantida”¹⁴⁸, dimensão essa encontrável, sobretudo, em Minas Gerais. Essa afirmação explica, em parte, como se dava a relação entre o modernismo e o barroco, como se transformaram em ícones de momentos históricos distintos. Costa indica que havia um fio condutor, o que não significa repetir o passado, não caberia aos modernistas projetar edifícios à moda colonial, mas ser uma continuidade daquilo que estava carregado de um progresso, um desabrochar da brasilidade. Assim, nem tudo que era relativo ao passado interessava nessa representação da brasilidade, a seletividade dos bens patrimoniais é, então, uma escolha política.

Na mirada valorativa para o passado empreendida pelo MES e pelo SPHAN prevaleceu a opção pela alta cultura, elitista, conforme o interesse de Capanema e de

¹⁴⁸ WILLIAMS, 2001, p. 58, tradução nossa.

seus aliados. Tanto é assim que o Anteprojeto de criação do SPHAN elaborado por Mário de Andrade, com caráter antropológico, etnográfico, folclorista, voltado para a cultura popular, nunca foi aceito. Com a autonomia e projeção que adquiriria o SPHAN, o próprio ato de tombamento passou de uma consagração estética a uma designação técnica regulada pela lei – fato que demonstra a importância e reconhecimento do patrimônio a partir de um olhar legalista¹⁴⁹.

Nas listas de tombamento¹⁵⁰ do SPHAN, entre 1938 e 1945, os bens são, sobretudo, religiosos, prédios do governo, fortificações militares ou obras civis dos séculos XVII e XVIII, cujo eixo geográfico principal é a Minas Gerais mineradora e o Rio de Janeiro, com muitos bens ainda na Bahia e Pernambuco, fazendo clara alusão ao período colonial. Embora restrita a poucas regiões, “a estética do patrimônio era explicitamente nacionalista”¹⁵¹, e claramente optara por Minas como o eixo maior da nacionalidade. Sinal dessa primazia é o fato de que foi apenas nesse estado que se efetuaram os tombamentos integrais de cidades históricas com as proteções de Ouro Preto, Mariana, São João d’El Rey, Tiradentes, Serro e Diamantina, todas em 1938. Primazia que, aliás, é a base da sinonímia entre “cidades históricas” e cidades mineiras da mineração, algo vigente até hoje.

A elevação de Ouro Preto à categoria de monumento nacional, em 1935, antes mesmo da criação do SPHAN, teve como argumento a fala de Washington Pires de que o Estado combinava uma linguagem de internacionalismo com a busca por um caráter brasileiro. Assim, mesmo que os eventos históricos, o estilo arquitetônico e valores políticos associados a Ouro Preto fossem específicos do período setecentista em Minas Gerais, o novo monumento nacional passava a fornecer a todos os brasileiros um símbolo comum para imaginar-se uma comunidade histórica e artística de amplitude nacional. Após 1938, o IPHAN e os modernistas que lhe davam suporte expandiriam, como visto acima, exponencialmente essa ambição.

A pesquisadora Leticia Julião, em sua tese de doutorado, analisou a vasta documentação de Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do SPHAN entre 1937 e 1967, responsável pelo controle e o crivo das pesquisas da instituição, selando a

¹⁴⁹ JULIÃO, Letícia. *Enredos museais e intrigas da nacionalidade: museus e identidade nacional no Brasil*. (Tese de doutorado). Belo Horizonte: UFMG/FAFICH/Departamento de História, 2008, p. 85.

¹⁵⁰ O patrimônio material está nos livros do tombo do IPHAN que atualmente são: Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Livro do Tombo Histórico; Livro do Tombo das Belas Artes; Livro do Tombo das Artes Aplicadas. Desde 2000, com o Decreto nº 3551, existem instrumentos de reconhecimento e preservação do patrimônio imaterial, estão nos livros de registro do IPHAN que atualmente são: Livro de Registro dos Saberes; Livro de Registro de Celebrações; Livro de Registro das Formas de Expressão; Livro de Registro dos Lugares.

¹⁵¹ WILLIAMS, 2001, p. 104.

elaboração da identidade nacional em um discurso unívoco. A autora aponta as causas da homogeneização do patrimônio no âmbito nacional: a força da centralidade do governo, a inserção do Brasil no “concerto das nações” e o saber especializado, técnico, que fez com que o IPHAN fosse por muito tempo o intérprete exclusivo da herança nacional. Essa construção discursiva levou adiante a ideia de mineiridade: “mito de uma identidade regional, cujos componentes e bases culturais são apresentados como fenômenos naturalizados, desvinculados das contingências históricas, figurando, portanto, acima dos imperativos do tempo”¹⁵².

Williams faz uma crítica pertinente sobre a seleção de bens tombados, pois aponta que o mundo social da mineração, dominado por imigrantes pobres do nordeste de Portugal, escravos africanos e negros livres são elementos difíceis de encontrar na narrativa do barroco brasileiro. O autor também questiona a heroicização e a ideia de genialidade: o Aleijadinho, tal como inventado pelo Sphan, foi como um cartão de visitas da instituição. Dos agentes de cultura, todos concordavam com isso e a disputa ficava para ver quem iria administrá-lo: se tradicionalistas ou modernistas. As relações pessoais e de poder marcaram as decisões e os debates. A tese de Williams, então mostra que os grupos em disputa não estavam dispostos a controlar a gestão cultural, mas utilizar-se dela para promover suas próprias políticas e estéticas.

Com relação aos museus do período, Williams afirma que antes eles eram de acesso restrito e pouco atrativos se comparados a outros tipos de *mass media*, mas

Museums had a significant cultural impact, grounding the ideals and policies of modernity in the ideals and accomplishments of the past. Museums organized an impressive *material, visual, and ritual* representation of historical success that pointed toward the order and progress so dearly craved by old-style republicans and authoritarian modernizers. The Vargas-era museum was an optimal environment to disseminate a view of modernization that synthesized and glorified the past as a didactic book of lessons, role models, and wonder. This narrative strategy had great appeal for state leaders and private citizens who wanted to insert themselves into this narrative¹⁵³.

Letícia Julião lembra ainda que a criação de museus em Minas Gerais ampliou essa leitura do nacional a partir de uma ênfase regional. Quatro museus foram fundados

¹⁵² JULIÃO, 2008, p. 165.

¹⁵³ “seu impacto cultural é significativo, fundamentando ideais e políticas de modernidade nos ideais e realizações do passado. Museus organizam uma impressionante representação material, visual e ritual do sucesso histórico que apontava em direção da ordem e progresso, tão caramente encravado pelos antigos republicanos e modernizadores autoritários. A era de museus no governo Vargas foi um ótimo ambiente para disseminar uma visão de modernização que sintetizava e glorificava o passado como um didático livro de lições, modelos e maravilhas. Essa estratégia narrativa teve grande apelo dos líderes do Estado e cidadãos privados que queriam se inserir nessa narrativa”. WILLIAMS, 2001, p. 176, tradução nossa.

em Minas Gerais nessa perspectiva: o Museu da Inconfidência (1944), em Ouro Preto; o Museu do Ouro (1946), em Sabará; o Museu do Diamante (1954), em Diamantina e o Museu Regional, de São João Del Rei (1963). Embora os três últimos fossem museus de porte local, Julião procura demonstrar como essas quatro instituições se inserem na produção imagética de um passado colonial nacional, e como, a partir desses museus, o denominador comum, a ideia de “civilização mineira”, cujas origens estão no modernismo, fazem com que haja um transbordamento para a preservação da memória do próprio país. Nesse sentido, museus e bens tombados mineiros formavam polos binários de associação entre a memória e os legados de Minas e o Brasil.

O Estado Novo transforma, portanto, uma variante do modernismo regional em um projeto nacional, com base no regionalismo nacionalista de Drummond e do então diretor do SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, uma vez que os intelectuais mineiros assumem papel de porta-vozes e legitimadores dessa primazia de Minas como evidência maior de brasilidade.

É preciso frisar que, apesar de traçarmos paralelos entre a patrimonialização da mineiridade e da brasilidade, não queremos com isso equipará-las em termos de regime político, mas não se pode negar que elas têm em comum esse anseio em distinguir-se do passado, em uma atitude moderna, mas paradoxalmente recorrendo a ele como esteio, assumindo uma face identitária, e ao mesmo tempo negando tantas outras.

A origem da mineiridade e o cenário político em que os modernistas deram imagem e forma a essa especificidade, entendida como evidência maior da essência brasileira, fizeram, portanto, com que Minas Gerais e as cidades da mineração do século XVIII se tornassem, ao longo do século XX, argumento e polo de atração turística, de patrimonialização e de narrativas em material didático escolar. O estado – e seus heróis da história política e das artes – consolidou-se como centro geográfico e simbólico de um imaginário nacional de longa abrangência temporal.

A atualização dessas dimensões imaginárias ganha um novo fôlego com a criação do Memorial na Praça da Liberdade e de sua exposição de longa-duração, inaugurados em 2010, empreendimentos que acreditamos, não por acaso, foram patrocinados pela Vale, como veremos no próximo tópico.

A Vale entre as Minas e a mineiridade

A Vale S.A. é uma empresa privada multinacional, de capital aberto e uma das maiores mineradoras do mundo, atuando principalmente em logística de transportes e

desenvolvimento tecnológico. Fundada em 1942, ainda sob auspício estatal, a então chamada Companhia Vale do Rio Doce explorava minério de ferro na região de Itabira, sendo esse seu carro-chefe até meados dos anos 1960, quando a empresa passa a investir também em logística. Em 1997 a empresa foi privatizada e seus números de lucros e exportações de toneladas de minérios vieram aumentando.

Desde 1968, a Fundação Vale, inicialmente criada para subsidiar habitação para os funcionários diversificou suas funções, estando hoje à frente das ações sociais da empresa nas regiões que ela explora, responsável pelo chamado “investimento social voluntário”.

Conforme seu estatuto, no Art. 3º, sobre os objetivos, o inciso III trata de

Patrocinar, promover, apoiar e incentivar, em parceria com a sociedade e o poder público, ações, programas e projetos de educação, cultura, saúde, saneamento básico e infraestrutura social e ambiental, atuando como instrumento de desenvolvimento regional, prioritariamente nas áreas de influência e de interesse da VALE, observadas as diretrizes e sistemáticas fixadas pelo Conselho de Curadores¹⁵⁴.

Composta por Conselho de Curadores, Diretoria Executiva, Conselho Fiscal e Conselho Consultivo, a Fundação é, desde 2000, considerada de utilidade pública¹⁵⁵ e isenta de tributação de imposto de renda. Suas áreas de atuação são Educação, Saúde e Geração de Trabalho e Renda como as três principais, mas há também outras três complementares que são Cultura, Esporte e Promoção e Proteção Social.

Segundo Relatório de Atividades da Fundação Vale, de 2016, o objetivo é “fortalecer o legado positivo que a empresa pretende deixar nos territórios como consequência da atividade mineradora, transformando recursos naturais em prosperidade e desenvolvimento”¹⁵⁶. Já a missão da Fundação é: “contribuir para o desenvolvimento integrado – econômico, ambiental e social – dos territórios onde a Vale opera, fortalecendo o capital humano nas comunidades e respeitando as identidades culturais locais”¹⁵⁷.

Uma das atividades culturais da Fundação Vale é o Memorial Minas Gerais Vale e, além dele, há atividades que contemplam outros estados, como o “Museu Vale”, no Espírito Santo e a “Casa da Cultura Canaã”, no Pará; há também a “Itinerância Cultural”, que integra todos eles, também denominados “ativos culturais”¹⁵⁸. Falar em ativos é falar

¹⁵⁴ FUNDAÇÃO VALE. *Estatuto*. Publicado no Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro nº 114, pág. 51, em 25/08/2011.

¹⁵⁵ Lei 91/35 Art. 4º e do Decreto 50.517/61 Art. 5º.

¹⁵⁶ Relatório de Atividades da Fundação Vale, 2016, p. 6. Disponível em: <<http://fundacaoovale.org/Documents/Relatorio%202016.pdf>>

¹⁵⁷ *Parcerias Intersetoriais – perspectivas e desafios*. 2013, p. 9.

¹⁵⁸ *Heritage assets* são bens de características de natureza histórica, artística, arquitetônica, estética, científica, tecnológica, geofísica e de meio-ambiente, que configuram o patrimônio histórico, artístico e cultural de uma nação. Muitas vezes são irreproduzíveis e com vida útil indefinida. (fonte:

em bens, em valor de mercadoria, pois esses bens circulam e são consumidos; na área da cultura, possuem também valor simbólico.

O MMGV, enquanto parte da Fundação Vale, elabora relatórios anuais, sendo o mais atual deles resumido em números no quadro abaixo:

Figura 32 - quadro extraído do Relatório de Atividades de 2016

Em 2016	Beneficiados	Realização
Município Belo Horizonte (MG)	<ul style="list-style-type: none"> ▸ 130.554 visitantes ▸ 24.330 integrantes do programa educativo ▸ 15.059 participantes de eventos ▸ 842 instituições visitantes 	Ministério da Cultura e Vale
Atividades realizadas 193 eventos		Patrocínio Vale
Atividades diárias no programa educativo Projeto Memorial Itinerante em 4 municípios do interior de Minas Gerais, com 4.000 participantes	Parceiros Circuito da Liberdade, Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG) e Secretaria de Cultura de Minas Gerais	

Fonte: <<http://www.fundacaovale.org/Documents/Relatorio%202016.pdf>>. Acesso em 02 fev. 2017.

Apesar de não haver uma pesquisa de público oficial, que preencheria um importante aspecto da avaliação museológica, os relatórios publicados do MMGV demonstram uma expressiva e dinâmica atuação na cultura belorizontina, uma vez que recebe público também para outras atividades desenvolvidas no museu, para além da exposição de longa-duração, que fazem parte da programação temporária. Algumas delas utilizam as salas expositivas como ambiente para diferentes finalidades, conferindo assim outra significação e outra experiência de uso dos espaços do museu, ou mesmo fora dele, mas em diálogo com ele, nos seguintes segmentos: teatro, espetáculos infantis, exposições temporárias, oficinas, performance/dança, cinema e projeções, eventos acadêmicos, eventos literários, palestras, música.

Há também os programas em boa parte elaborados e conduzidos pelo setor Educativo, mais propriamente relacionados aos temas da exposição de longa-duração: “Boa Vizinhança”, “Calendário Memorável”, “Encontros de Formação”, “Museu, Lugar de Criança”, “Novos Caminhos”, “Férias Divertidas”, “Guia por um Dia”, “Boa Noite Memorial”, “Hoje é Dia de Museu” (proposto pelo Circuito Liberdade), “Circuito Histórico”, “Território Negro” e “História de Mulheres” (os três últimos organizados pela

Secretaria Municipal de Educação de Belo Horizonte).

Todas essas atividades citadas reforçam o plano de diversificação de público e consolidação do MMGV como um espaço cultural dinâmico. Em nenhuma dessas atividades há uma abordagem a respeito da ação mineradora da Vale, portanto, a titularização do Memorial, que contém o nome da empresa se relaciona mais a uma vontade política¹⁵⁹ e a um indicativo de patrocínio.

Desde 2012, a Fundação trabalha com PSPP (Parceria Social Público-Privada), que vai além de parcerias locais, criando convênios de cooperação técnica com parceiros externos tais como: Ministério da Saúde e das Cidades, Ministério da Educação, Secretaria Nacional de Direitos Humanos, Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) e universidades. Tal prática se alinha com a forma de governo que instituiu o Circuito Liberdade, orientado pela articulação entre Estado e iniciativa privada.

Neste início de século, em função de estudos e projeções feitos por empresas que antecipam ou permitem planejamentos visando reduzir falhas, surgiram também novas demandas, como a sustentabilidade e a responsabilidade social¹⁶⁰. Devido ao grande impacto que a atividade mineradora exerce em diversos territórios e comunidades, a Vale passa a dever contribuir no desenvolvimento dessas regiões. No caso de Minas Gerais, as áreas de mineração de ferro praticamente se sobrepõem às antigas áreas de extração aurífera, motivo pelo qual a Vale investiu muitas vezes em recuperação de bens tombados na região desde os anos 1980. Considerando que os territórios de abrangência da narrativa expositiva do MMGV coincidem com os territórios de exploração econômica mineradora da Vale, é possível justapor ainda um terceiro território coincidente: o do patrocínio.

¹⁵⁹ Segundo depoimento de Eleonora Santa Rosa, a ideia de inserir o nome da Vale no Memorial não foi uma decisão técnica, mas política, tendo partido de Andreia Neves, irmã do então governador Aécio Neves, o que não significou intervenção da empresa nos conteúdos das salas expositivas.

¹⁶⁰ *Parcerias Intersetoriais – perspectivas e desafios*. 2013.

Figura 33 - Cidades em que a Vale atua, com destaque para região aproximada do Quadrilátero Ferrífero. EFVM: Estrada de Ferro Vitória a Minas

Fonte: <<http://mundo.intranetvale.com.br/PT/Unidade/Content/Brasil/MG>>. Acesso em 02 fev. 2017.

Figura 34 – Principais pontos de atuação da Vale S.A. no Quadrilátero Ferrífero¹⁶¹

Fonte: <<http://mundo.intranetvale.com.br/PT/Unidade/Content/Brasil/MG>>. Acesso em 02 fev.

¹⁶¹ O mapa demonstra o Sistema Sudeste (complexos de Itabira, Minas Centrais e Mariana) e o Sistema Sul (complexos de Paraopeba, Vargem Grande e Itabirito), e mostra ainda unidades de exploração de manganês e de fertilizantes. Disponível em: <<http://www.vale.com/brasil/PT/aboutvale/across-world/Paginas/default.aspx>>

2017.

Figura 35 – Detalhe da região compreendida como Quadrilátero Ferrífero

Fonte: <<https://seliganageologia.wordpress.com/2014/05/13/o-quadrilatero-ferrifero/>>. Acesso em 02 fev. 2017.

Figura 36 – Mapa das mesorregiões (ou regiões de Planejamento) de Minas Gerais com destaque para o Quadrilátero Ferrífero e as mesorregiões que possuem representação na exposição do MMGV (circuladas)

Fonte: <<http://www.mg.gov.br/conheca-minas/geografia>>. Acesso em 02 fev. 2017.

De acordo com o IBGE¹⁶², as principais cidades das mesorregiões de Minas Gerais são: região metropolitana de Belo Horizonte (Belo Horizonte), *Central Mineira (Curvelo)*, *Norte de Minas (Montes Claros)*, Jequitinhonha (Diamantina), *Vale do Mucuri (Teófilo Otoni)*, *Vale do Rio Doce (Governador Valadares)*, *Zona da Mata (Juiz de Fora)*, *Campo das Vertentes (Barbacena)*, *Oeste de Minas (Divinópolis)*, *Sul/Sudoeste de Minas (Poços de Caldas)*, *Triângulo Mineiro/Alto Paranaíba (Uberlândia)* e *Noroeste de Minas (Paracatu)*.

Note-se que, de todas elas, apenas a cidade de Belo Horizonte e a região do Vale do Jequitinhonha têm salas próprias na exposição do MMGV. As regiões em itálico não têm destaque no Memorial, salvo um pouco do norte de Minas na sala Guimarães Rosa (ao tratar-se do sertão mineiro, como representado na obra do escritor), e a sala Caminhos e Descaminhos, que apresenta um pouco das demais regiões, na parte dedicada ao ecoturismo, sem que, de fato sejam apresentadas de maneira mais complexa, sem que questões socioeconômicas sejam colocadas.

Algo semelhante se percebe no caso de muitas cidades da região metropolitana, fortemente associadas à industrialização de Minas Gerais, que sequer são mencionadas como parte de um processo tão significativo do desenvolvimento econômico do estado. Segundo a ex-Secretária de Cultura Eleonora Santa Rosa¹⁶³, essa “ausência” se explica pelo fato de esse assunto ser abordado em outro equipamento cultural que não chegou a ser concretizado, o CIAC (Centro da Indústria, Arte e Cidade de Minas Gerais), projeto de 2006, que seria voltado para a questão econômica, tecnológica e territorial do estado, originalmente seria instalado no edifício vizinho ao MMGV, atual MM Gerdau – Museu das Minas e do Metal.

Não pretendendo, nem podendo ser um espaço totalizante, o MMGV, porém, pode ser pensado a partir do próprio sentido do termo que o define, “memorial”, daquilo que remete à lembrança, no sentido de homenagem. Tomando a ideia de memorial como base, um dos consultores, René Lommez, responsável pela sala Vilas Mineiras, comenta essa premissa, chegando a um ponto muito caro a respeito das escolhas dos recortes temáticos da exposição:

Um pouco da minha estratégia que era um texto que era uma ficção, a partir da história, estava ligado a isso. Se era um memorial e eu estava tentando buscar coisas que pudessem acionar um sentimento de pertencimento a Minas Gerais, ou alguém que ajudasse a entender a gente o que é ser mineiro, eu podia ir pra ficção, eu não precisava ficar

¹⁶² Há uma divisão semelhante, adotada pela Secretaria de Planejamento e Gestão (SEPLAG) que lista dez “regiões de planejamento”: Alto Paranaíba, Central, Centro-Oeste de Minas, Jequitinhonha/Mucuri, Mata, Noroeste de Minas, Norte de Minas, Rio Doce, Sul de Minas e Triângulo. Disponível em: <<https://www.mg.gov.br/governomg/portal/c/governomg/conheca-minas/geografia/5671-regioes-de-planejamento/69548-as-regioes-de-planejamento/5146/5044>>. Acesso em: 24 mar. 2015.

¹⁶³ Entrevista de Eleonora Santa Rosa, 25 de novembro de 2016.

preso a um texto historiográfico. Eu podia trabalhar uma crônica sobre o século XVIII. Tinha um compromisso com a verossimilhança, mas não com a verdade histórica tal como ela foi dada. Isso me ajudou a criar uma estratégia pra lidar com a expografia que estava feita anteriormente à minha chegada. [...] Acho que ele funciona bem como um memorial se pensado mais como memorial do que como museu mesmo. Apesar que num memorial não necessariamente precisa deixar de ser um museu, ele te dá um recorte patrimonial muito bem definido. O problema que eu acho que a instituição vai ter que enfrentar é exatamente discutir “qual é o nosso recorte patrimonial? Sobre o que a gente vai falar? Daqui a pouco a gente vai ter que renovar essas exposições, e aí, sobre o que, pra onde a gente vai?” Se não reformar tudo, uma parte vai ter, mesmo porque a cenografia não dura eternamente ela precisa de mudança seja estética, seja em termos materiais que estragam, então acho que isso vai ser uma questão, porque uma das coisas que estava prevista no plano original que até mobilizou a participação de muita gente era o fato de que lá teria um grupo de pesquisa, complementar as ações museológicas, tendo o desenvolvimento da pesquisa sobre os temas ligados à memória de Minas, e esse grupo não foi criado. [...] E isso precisava acontecer, na verdade eu acho que o grande sustentáculo da instituição na hora de ela trabalhar as ações culturais, as exposições temporárias e a renovação dessa exposição de longa-duração vai ser ter uma discussão muito forte sobre o que é memória em Minas Gerais. E o que é memória do ponto de vista de um estado que é imenso e múltiplo. A região mineradora não tem nada a ver com o norte de Minas, nem com o sul.[...] **Tem um peso muito grande de dois polos, as cidades mineradoras e a capital, a nova capital, Belo Horizonte.** O Jequitinhonha aparece um pouco no artesanato, você fica no estereótipo do Jequitinhonha que é o artesanato¹⁶⁴.

Na época da inauguração do Memorial, em fins de 2010, foram publicadas notícias a respeito, note-se que quase todas elas são órgãos de imprensa de capitais, com grande circulação. O destaque das reportagens está justamente na novidade das parcerias público-privadas. A repercussão do MMGV nessas mídias, em geral, é bastante positiva.

O MMGV custou à Vale entre 23 e 27 milhões de reais, já o custo da transferência do aparato do governo de Minas Gerais para a Cidade Administrativa custou ao estado mineiro 1,6 bilhões de reais.

Em suma, de acordo com as reportagens pesquisadas, a finalidade do MMGV, bem como do Circuito Cultural Praça da Liberdade, é o entretenimento, o aprendizado lúdico e o turismo. Em geral, todas resumem o conteúdo do Memorial e sua importância como um lugar de cultura para a cidade. Uma das reportagens, intitulada *Belo Horizonte abre hoje museu sobre a mineiridade*¹⁶⁵, afirma que o museu é marcado pela interatividade e tecnologia, é um espaço de entretenimento e que, segundo seu curador Gringo Cardia, mostra as "faces" da mineiridade, como as cidades históricas, as

¹⁶⁴ GOMES, René Lommez. Entrevista concedida a Viviane Vitor Longo. Belo Horizonte, 02 mai. 2016, grifo nosso.

¹⁶⁵ VIZEU, Rodrigo. Belo Horizonte abre hoje museu sobre a mineiridade. *Folha de S. Paulo*, 01 dez. 2010.

fazendas, a mineração, o artesanato, a música, entre outros.

A reportagem *Mecenato cria rede de museus em BH*¹⁶⁶ aborda o CCPL, mostrando que é um projeto alinhado com a “economia criativa”, cujo formato exemplar começou com o Instituto Inhotim, inaugurado em 2006, na cidade de Brumadinho (MG). O CCPL então viria “criar um polo de cultura e turismo na promissora indústria criativa”, em que os patrocínios foram pedidos pessoais do governador Aécio Neves.

Diante desse contexto econômico inescapável, em que os equipamentos culturais interessam também aos interesses de mercado, a narrativa da exposição de longa-duração do MMGV cumpre um papel importante, pois corresponde às necessidades do seu presente. Mas há uma pergunta ainda pertinente: por que para o contexto atual, o imaginário da mineiridade, apoiado fortemente nos registros patrimoniais, ainda tem tanta força? Como pudemos inferir acima, a justaposição de territórios em que a Vale atua são os mesmos sobre os quais se construíram as características da mineiridade: região da mineração aurífera do século XVIII, período que é ainda motivo de muito orgulho em discursos políticos e de patrimonialização, como vimos neste capítulo.

Concomitante ao processo de elaboração do Circuito Cultural Praça da Liberdade, a Vale também patrocinou a construção da Cidade Administrativa, ao norte de Belo Horizonte, cujo projeto é de Oscar Niemeyer, demonstrando também o arrojo arquitetônico como símbolo de modernização. Nota-se aqui uma clara vinculação da marca Vale S.A. a um projeto centrado na ideia de inovação, protagonismo e valorização de Minas Gerais como estado afinado com a modernidade e orientado para o futuro. Mas, é inevitável lembrar, que se trata também de uma nova atualização do binômio modernismo/cidades históricas, sendo a presença de Niemeyer a maior evidência disso.

Após a finalização das obras de adaptação do edifício para acolher a MMGV e da instalação de sua exposição de longa-duração, houve um pedido para que a Vale continuasse como mantenedora, segundo depoimento do gestor do MMGV, desde 2011, Wagner Tameirão. No início, após a inauguração em 2010, o museu foi administrado por um grupo de profissionais contratado para realizar apenas visitas agendadas. Foi criada então a Associação Memorial Minas Gerais Vale¹⁶⁷, uma entidade jurídica independente da Vale S.A., apesar de ter dirigentes proveniente dela.

Tameirão conta que o Memorial foi o segundo ativo cultural da Vale, após o Museu Vale, em Vitória (Espírito Santo), foi quando passou a se pensar na governança, mapeamento de processos, isso com o museu em funcionamento, pois “quando ele

¹⁶⁶ LORES, Raul Juste. Mecenato cria rede de museus em praça de BH. *Folha de S. Paulo*, 06 nov. 2011

¹⁶⁷ É uma Organização Social (OS), segundo Wagner. Não houve autorização para meu acesso ao convênio entre a Vale e o governo do estado, tanto via Memorial, quanto via IEPHA.

abriu, não tinha um destino pronto: isso é o acervo permanente, a exposição de longa-duração...e aí, e as atividades?”¹⁶⁸.

Entre setembro de 2011 e o início de 2013 o Memorial foi mantido com recursos próprios, e ainda estava se estruturando com contratação de pessoal, aos poucos, configurando um corpo técnico com diretrizes bem definidas. Quando perguntado sobre o motivo de a Vale ter aceitado patrocinar o projeto, afirmando que as ações culturais da empresa nada têm a ver com termo de licenciamento:

O Memorial existe para esse papel institucional, pensando em marca Vale, o que essa atividade cultural pode fortalecer a marca Vale, como ele também, é um braço da Fundação Vale, tem esse papel de promover cultura, nas áreas, principalmente nas áreas em que a Vale está inserida, pra trazer bem-estar, pra trazer mais benefícios pra essa população em áreas abrangidas pela Vale. Então, ele cumpre esses dois papéis, um institucional, de marca mesmo, e o papel, digamos, social, cultural. E é por isso que a Vale está aqui, e é por isso que ela aceitou o convite inicial do governo...¹⁶⁹

A vinculação da marca Vale S.A. ao MMGV tem mais do que apenas indicar quem é a empresa patrocinadora, pois atualmente há uma prática entre museus contemporâneos e empresas chamada *branding*.

Considerando a questão do investimento de empresas privadas na área da cultura, é comum associar-se a marca da empresa como ativo cultural. A partir do momento que a verba destinada à cultura provém desses investidores, a aplicação desses recursos torna-se uma forma de, ao mesmo tempo, dar visibilidade à marca, bem como ampliar o número de visitantes, uma vez que o subsídio cobre os custos da elaboração e divulgação do “equipamento cultural”.

Com a preocupação de atrair público, a partir da comunicação museológica, muitos museus têm fortalecido suas marcas próprias e se modificado conceitualmente, às vezes até fisicamente, alterando dinâmicas e buscando ir além de seus muros, criando formas de participação do público, com a ideia de transformar os museus de ilhas (isoladas) em plataformas. Mais uma vez está presente a noção de necessidade de atualização dos museus:

Sobretudo em tempos globalizados, quando as identidades culturais são permanentemente reformuladas, produzidas e representadas nas redes sociais, o museu é desafiado a reprogramar a sua linearidade histórica, como condição de possibilidade para se tornar espaço de memória e identidade¹⁷⁰.

¹⁶⁸ TAMEIRÃO, Wagner. Entrevista concedida a Viviane Vitor Longo. Belo Horizonte, 05 fev. 2016.

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ VARZEA, Mariana. Todos estão convidados (Apresentação). In: MENDES, Luis Marcelo. (org.).

Evidentemente, os museus sempre foram espaços de memória e identidade, desde sua criação no século XIX. Mas esse novo contexto mencionado, de fato mobiliza novas formas de lidar com a memória e a identidade:

Reprogramar é uma ação institucional de rever conceitos e passar a entender os públicos não como visitantes sem rosto ou desejos com os quais não há compromisso, mas como clientes. Indivíduos com quem desejamos estabelecer relacionamentos, propor diálogos e ouvir com atenção para prestar o melhor serviço¹⁷¹.

Essa perspectiva advinda de ambientes corporativos, na qual o visitante é cliente gera atritos entre profissionais, estudiosos e gestores da área da cultura. Segundo Robert Jones, “Os conceitos de ‘museu’ e ‘marca’ não se relacionam de forma evidente. As pessoas tendem a associar ‘museu’ com integridade institucional, e ‘marca’ com exploração comercial”¹⁷².

Não se pode ignorar que ao se tratar visitante como cliente, o museu passa a oferecer-lhe produtos e serviços, de modo que cada museu tem o desafio de oferecer algo único, específico, segundo considerações de Lisbeth Rebollo. A autora traz uma afirmação relevante para pensar o lugar do MMGV: “Numa sociedade plural, qualquer pretensão de “universalidade” de procedimentos em suas realizações pode criar barreiras na comunicação com o público e no atendimento de suas expectativas”¹⁷³.

Tomando-se a noção de museu como empreendimento, Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses aponta uma contrapartida nas relações clientelistas, uma vez que isso pode resvalar para um sentido puramente consumista, restringindo a possibilidade de desenvolvimento crítico dos lugares de cultura.

Para André Stolarski¹⁷⁴, a Lei Rouanet não tem sido usada para promover marcas fortes de museus no mercado, como ocorre com outras instituições fora do Brasil. Para ele, a relação entre *branding* e cultura é delicada, pois esta vê como intromissão capitalista enquanto aquela vê como um campo desinteressante para investimento, gerando o enfraquecimento de políticas públicas a partir disso.

Stolarski argumenta que a cessão de recursos públicos e de gestão ao setor

Reprograme: comunicação, branding e cultura numa nova era de museus. Rio de Janeiro, 2012, p. 9-10. Trata-se de uma coletânea de textos que relatam casos em que museus conseguiram levantar recursos, reformular sua comunicação e ampliar o número de visitantes, a partir do tratamento dado às suas marcas, desde mudanças no logotipo até na formação de pessoal.

¹⁷¹ MENDES, Luis Marcelo. De ilhas a plataformas. In: MENDES, Luis Marcelo. (org.). *Reprograme: comunicação, branding e cultura numa nova era de museus*. Rio de Janeiro, 2012, p. 18

¹⁷² JONES, Robert. Museum next. In: MENDES, Luis Marcelo. (org.). *Reprograme: comunicação, branding e cultura numa nova era de museus*. Rio de Janeiro, 2012, p. 29.

¹⁷³ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Entre Cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2004, p. 99.

¹⁷⁴ STOLARSKI, André. Museum next. In: MENDES, Luis Marcelo. (org.). *Reprograme: comunicação, branding e cultura numa nova era de museus*. Rio de Janeiro, 2012, p. 52-61.

privado (lei de incentivo à cultura, de cunho neoliberal) resulta que os investimentos tendem a se concentrar nos mesmos proponentes, havendo uma hegemonia. Por favorecer a isenção fiscal, pouco se constrói de interesse em investir na cultura para além desse efeito mecânico da lei. Para Stolarski, uma alternativa pode vir de um pensamento que valorize a marca, podendo estimular o diálogo entre produtores e investidores, diversificando as estruturas de investimento em cultura no Brasil.

Na opinião do curador do MMGV, Gringo Cardia, ao ser questionado sobre possíveis interferências da Vale quanto aos conteúdos na exposição do MMGV, afirmou o seguinte:

Só teve uma sala, que é a Sala da Vale, que eu tive que colocar lá em cima, como se fosse a sala do patrocinador, mas eu tive muito apoio do governo... a Eleonora Santa Rosa, ela não deixou isso acontecer. Porque você não pode ter uma empresa dizendo o que é cultura. Ela tem que patrocinar a cultura, e até pode dizer, mostrar coisas que tem a ver com as atividades que ela faz, a área que ela atua, mas não pode ter esse tipo de interferência¹⁷⁵.

Os entrevistados foram unânimes em dizer que não houve nenhuma interferência direta. A verba destinada para a construção do MMGV (que seria para a sede da Orquestra Sinfônica do Estado) encampou a proposta da Secretaria de Cultura e dos pesquisadores, certamente pela afinidade ideológica na qual as salas expositivas foram pensadas, essa afinidade foi oficializada em um contrato entre governo e Vale¹⁷⁶. Mas resta evidente que a celebração da mineiridade na exposição de longa- duração, apoiada prioritariamente na valorização dos legados culturais da região aurífera, é coincidente com as regiões em que a Vale atua em Minas (inclusive de suas subsidiárias, como a Samarco, responsável pelo desastre de Mariana em 2015). Nesse sentido, a Vale, para além da notabilidade de sua marca como empresa comercial, enlaça-se na própria história de Minas, sendo um capítulo contemporâneo da renovada mineiridade que seus criadores do âmbito político desejavam.

Como vimos no primeiro capítulo, a manutenção do MMGV é feita por meio de lei de incentivo, e os investidores que verificamos são todos da área mineradora, vinculados à Vale. Stolarski afirma que boa parte do valor de mercado está na avaliação subjetiva coletiva, portanto, se ela se relacionar bem com a marca, maior o valor e os benefícios dela decorrentes.

A área da cultura passou a ser alvo de investimentos, quando seu valor passou a ser também de mercado, quando o patrimônio cultural se tornou *commodity*, produto cultural. Essa nova dinâmica tem atraído não só investimentos em museus, mas para

¹⁷⁵ CARDIA, Gringo. Entrevista concedida a Viviane Vitor Longo. Rio de Janeiro, 02 nov. 2016.

¹⁷⁶ Não tivemos acesso a esse documento.

construção de novos museus, o que vem de encontro a um fenômeno contemporâneo desde o início dos anos 2000, que é o *boom* dos museus e da necessidade de estabelecer e multiplicar os lugares de memória oferecidos como produto de consumo, questão que será abordada no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3 – EXPOSIÇÃO E LINGUAGEM

O presente capítulo aborda a linguagem utilizada na exposição de longa-duração do MMGV que o coloca como fenômeno contemporâneo destinado ao turismo. Primeiramente apresentam-se os recursos e os argumentos da curadoria para utilização de meios digitais na exposição, ressaltando-se a opção por uma linguagem atraente, estimulando o consumo da exposição conforme seus apelos sensoriais. Uma vez notada a dimensão espetacular da exposição, seus elementos devem ser capazes de chamar a atenção para o que seria único em Minas Gerais, como seu patrimônio histórico agora também chamado ativo cultural, numa lógica de mercado própria do século XXI. Ao mesmo tempo, como veremos no terceiro e último tópico, a narrativa expográfica (sensorial) é também historiográfica, pois se constrói a fim de legitimar um discurso que seja pressuposto de seus agentes, que dê a chancela necessária para validá-lo como representativo da coletividade mineira.

Comunicação: tecnologia, interatividade e experiência no MMGV

A exposição de longa-duração do Memorial utiliza recursos audiovisuais, instalações e meios eletrônicos (telas sensíveis ao toque) para promover uma experiência diferenciada na visita. Experiências como essas têm sido bastante recorrentes no Brasil desde meados dos anos 2000, período, como vimos, que coincide com a mercantilização da cultura. Nem sempre denominados museus, muitas instituições culturais têm em comum a comunicação midiática que utilizam nas exposições, o imperativo da avaliação por índices de visitação e a intenção de revalorizar espaços urbanos em parceria com instituições privadas. São exemplos dessas instituições o Museu da Língua Portuguesa (São Paulo, 2006), o Museu do Futebol (São Paulo, 2008), o Paço do Frevo (Recife, 2014), Museu Cais do Sertão (Recife, 2014), Museu do Amanhã (Rio de Janeiro, 2015), Centro Cultural Dragão do Mar (Fortaleza, 1999) e os demais museus do Circuito Liberdade, como o Museu das Minas e do Metal – MM Gerdau, Espaço do Conhecimento UFMG (Belo Horizonte, 2010 em diante)¹⁷⁷.

Em todos eles, seja na cenografia, seja na arquitetura, os recursos tecnológicos remetem à ideia de dinamização, espetáculo e entretenimento. Muitos museus de História vêm sendo reformulados com base nessas novas linguagens, chegando-se a criar exposições espetaculares, em que a expografia chama muitas vezes mais atenção

¹⁷⁷ Essas instituições culturais apontam para uma tendência à desmaterialização dos museus. O uso de mídias digitais leva os museus a uma reorganização de linguagem, que altera toda a experiência de visita. Para aprofundar esse assunto é preciso uma pesquisa de público estruturada qualitativa e quantitativamente, o que não foi possível dentro o escopo dessa pesquisa.

do que o acervo, quando ele existe.

Para iniciarmos a discussão sobre a comunicação expográfica no MMGV, apresentaremos brevemente um caso de cenografia em exposição que é bastante controverso e suscita ainda hoje alguns debates. De modo semelhante à espetacularização no MMGV, a *Mostra do Redescobrimento* (2000), uma exposição temporária de grande porte que ocupou alguns dos pavilhões do Parque Ibirapuera, em São Paulo, utilizou essa estratégia, apesar de não ser um museu e sem o uso de mídias eletrônicas. Como parte das comemorações dos 500 anos do Brasil, a exposição procurava mostrar a diversidade cultural brasileira como um apanhado geral de diferentes segmentos temporais ou por categorias raciais.

Os módulos foram pré-definidos e depois os especialistas foram chamados para elaboração do conteúdo¹⁷⁸. A expografia ficou a cargo de outros profissionais, dentre eles a cenógrafa Bia Lessa, responsável pelo módulo “Arte Barroca”, de modo semelhante ao que ocorreu no Memorial, porém com Gringo Cardia responsável pela cenografia de todas as salas do MMGV. Na imprensa surgiram críticas sobre a cenografia dos módulos, o apelo ao espetáculo e como desviam a atenção das obras expostas, na intenção de entusiasmar o público ou – como diz Gringo Cardia a respeito do MMGV – tornar o conteúdo palatável.

Entretenimento era a palavra de ordem na Mostra, assim como o é no Memorial, conforme está explícito no *Projeto Museográfico*¹⁷⁹. Outro ponto em comum entre a Mostra e o Memorial é que ambas as curadorias foram feitas com base em pesquisas acadêmicas, e ambas acabam reiterando o lugar-comum das interpretações sobre identidades: a brasileira e a mineira. Segundo Barros:

A Mostra do Redescobrimento foi, antes de uma megaexposição de arte, um ritual cívico público-privado que reelaborou mitos nacionais de acordo com a visão de mundo de uma elite representada, dos detentores do poder estatal à época, de parte da imprensa e da iniciativa privada¹⁸⁰.

É claro que as proporções e o alcance do MMGV são outros, mas a análise de Barros é pertinente à análise da exposição do Memorial ao percebermos que os temas de identidade são transmitidos para o público e assimilados por este a partir de um discurso espetacular que reitera concepções consagradas sobre referenciais da cultura brasileira, já legitimados:

Em uma exposição do tamanho da Mostra do Redescobrimento o único

¹⁷⁸ BARROS, Guilherme. Monografia final (Especialização em Museologia, Curadoria e Colecionismo) – CentroUniversitário Belas Artes, São Paulo, 2015. Disponível em: < <http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/13/o-novo-brasil-da-mostra-do-redescobrimento.pdf>.>

¹⁷⁹ Ver Anexos.

¹⁸⁰ BARROS, 2015, p. 17.

discurso capaz de ser absorvido facilmente é o macro, o do marketing e dos mitos. Não importa o que curadores realizaram como discurso e sentido, pois eles estavam ali para dar subsídio, referendar indiretamente com a sua expertise o discurso macro, e não o oposto. Não foi o marketing que criou um discurso como chamariz para a população ter contato com a arte, mas foi a arte que serviu de isca para referendar um discurso de marketing carregado de sentidos políticos e sociais¹⁸¹.

Essa leitura crítica de Guilherme Barros nos interessa pela possibilidade de analisar a exposição de longa-duração do MMGV como um discurso do governo do estado e da Vale para propagar e legitimar um imaginário que reforça um conceito sobre Minas Gerais (no sentido do termo *marketing*).

Desde que o MMGV foi inaugurado, muitas reportagens foram veiculadas sobre o novo equipamento cultural na cidade. Ele também aparece bastante em notas jornalísticas sobre agenda cultural com datas de eventos comemorativos, como Semana de Museus e Primavera dos Museus, debates sobre os usos do entorno e da praça, preocupação do Circuito e dos órgãos mantenedores em preservá-la, além de programação de férias¹⁸². Analisando esse material, o uso frequente dos termos “tecnologia”, “diversidade cultural”, “experiência” indicam a positividade, a projeção e o papel simbólico que o MMGV assume na cidade de Belo Horizonte.

Na reportagem intitulada *Memorial conta a história de Minas na Praça/Espaço*

¹⁸¹ BARROS, 2015, p. 17-18.

¹⁸² São exemplos dessa divulgação: PORTELA, Marcelo. Liberdade com cultura. *O Globo*, 11 mar. 2010. HERDY, Thiago. Mais um museu 'desburocratiza' BH. *O Globo*, 02 dez. 2010. MAIA, Eduardo. As delícias da culinária mineira, com pitadas de arte. *O Globo*, 13 dez. 2013. SIQUARA, Carlos Andrei. Outros olhares para o circuito. *O Tempo*, 24 ago. 2015. MASSOTE, Raquel. Aécio deixará o governo mineiro no fim do mês. *O Estado de S. Paulo*, 19 mar. 2010. Idem, op. cit., Agnelli diz que Vale negocia preços com cada cliente. SCHWARCZ, Lilia. Minas memorial. *O Estado de S. Paulo*, 03 mai 2011. VIZEU, Rodrigo. Belo Horizonte abre hoje museu sobre a mineiridade. *Folha de S. Paulo*, 01 dez. 2010. LORES, Raul Juste. Mecenato cria rede de museus em praça de BH. *Folha de S. Paulo*, 06 nov. 2011. WERNECK, Gustavo. Memorial Minas Gerais Vale é aberto para visitação. *Estado de Minas*, 01 nov. 2010. MEMORIAL será inaugurado na Praça da Liberdade. *Estado de Minas*, 29 nov. 2010. PACELLI, Shirley. Temporada de Natal muda rotina do cartão-postal de BH. *Estado de Minas*, 09 dez. 2010. Idem. Tecnologia dos museus dá asas à imaginação. *Estado de Minas*, 13 set. 2012. VIEIRA, Marta. Vale vai explorar as terras-raras e 2015. *Estado de Minas*, 21 abr. 2012. JACINTO, Vanessa. Projeto Primavera nos Museus dá vida aos canteiros da Praça da Liberdade. *Estado de Minas*, 24 set. 2012. FERREIRA, Pedro. Grupo adere a passeio ciclístico para conhecer o patrimônio mineiro. *Estado de Minas*, 30 set. 2012. PEREIRA, Elaine. Doze cidades de Minas participam da Hora do Planeta neste sábado, 31 mar. 2012. AYER, Flávia. Representantes de museus querem garantia de preservação da Praça da Liberdade. *Estado de Minas*, 02 ago. 2013. FURBINO, Zulmira. Além de Inhotim, BH tem belos museus que retratam a história dos ofícios, da mineração e do futebol. *Estado de Minas*, 08 jul. 2015. LOPES, Valquíria. Praça da Liberdade terá regras mais rígidas pra realização de eventos. *Estado de Minas*, 18 mai. 2015. Idem, op. cit. Prefeitura de BH incentivará uso do entorno da Praça da Liberdade. WERNECK, Gustavo. Profissionais da manutenção da Praça da Liberdade conhecem o Memorial Minas Gerais Vale. *Estado de Minas*, 21 mai. 2015. IMPRENSA OFICIAL DE MINAS GERAIS. Memorial conta a história de Minas na Praça/Espaço para Minas. 01 dez. 2010. Idem. Férias culturais. 04 jul. 2012. Idem. Gênios no Circuito/Audiovisual leva o público para dentro da música erudita. 05 set. 2012. Idem. Setembro cultural. 17 set. 2011. Idem. Casa da Economia Criativa é a nova atração do Circuito Praça da Liberdade. 18 jan. 2014. Idem. Vale conta a história de Minas no Circuito Cultural/Vale mostra Minas no Circuito Cultural. 20 mar. 2010. Idem. Governador lança livro-catálogo com a história de Minas Gerais. 21 abr. 2012. Idem. Circuito Cultural Praça da Liberdade passa por processo de expansão. 27 ago. 2013. Idem. Inaugurado novo espaço no maior complexo de cultura do país. 28 ago. 2013. Idem. Circuito Cultural tem atrações variadas. 29 jul. 2011. Idem. Estado quer incentivar visitas ao Circuito Praça da Liberdade. 30 jun. 2011. Idem. Turismo também é cultura. 31 dez. 2010.

para Minas, na ocasião da pré-inauguração do MMGV, o texto afirma que ali estaria reunida toda a cultura do estado desde o século XVIII (história, memória e costumes); um "espelho da diversidade mineira" em harmonia com a tecnologia; uma atração de nível internacional que traz o "reflexo da alma mineira"¹⁸³.

Nessa mesma reportagem Aécio Neves lembrou que isso só foi possível graças à parceria entre o governo de Minas Gerais e a iniciativa privada, uma vez que os prédios da Praça estariam "deteriorados", houve então um esforço em busca de parcerias, e o que era a "Praça de Poder agora é Praça do Povo"¹⁸⁴.

Na solenidade de abertura estava presente o então presidente da Vale S.A., Roger Agnelli, que afirmou ser o mais importante a participação das crianças, por meio da tecnologia, o que, para ele, prometia aproximar os mineiros de sua própria história, por isso a importância da interatividade. De fato, a maior parte do público visitante do Memorial é escolar, de jovens e crianças, e Agnelli afirmava a satisfação da Vale em viabilizar o projeto¹⁸⁵. Em outra reportagem, o presidente da empresa diz, que "a história de Minas está na história da Vale e a Vale está na história de Minas"¹⁸⁶, novamente, é sugestiva a vinculação do nome da empresa a esse equipamento cultural.

De fato, o uso de recursos tecnológicos tem sido cada vez maior nas exposições em todo o planeta, porém, poucas vezes exploram todo seu potencial dinamizador que, segundo a tese de Tatiana Gentil Machado, não devem se limitar à aplicação desses recursos, pois têm o potencial de promover a interatividade, que só acontece em uma relação dialógica. Para ela, a associação direta entre meios digitais e interatividade é equivocada; o museu deve não só fornecer informações, mas fornecer subsídios para que os visitantes as compreendam e as ressignifiquem, para que construam sua própria identidade.

A interatividade começou nos museus de ciências, mas vem sendo uma tática de projetos expográficos de diferentes tipos de museus, voltando-se para construção de narrativas, promoção da imersão, incentivo à participação e criação de momentos de impacto emocional, para alcançar novos objetivos, como promover vivências ou experiências.

O que se mostra mais importante de destacar nessas propostas expográficas é aquilo que está por trás das novas práticas adotadas pelos museus, ou seja: 1) a tendência para o desenvolvimento de exposições em torno de "ideias" – e não mais tendo os objetos como

¹⁸³ IMPRENSA OFICIAL DE MINAS GERAIS. *Memorial conta a história de Minas na Praça/Espaço para Minas*, 01 dez. 2010.

¹⁸⁴ IMPRENSA OFICIAL DE MINAS GERAIS. *Memorial conta a história de Minas na Praça/Espaço para Minas*, 01 dez. 2010.

¹⁸⁵ Ibidem.

¹⁸⁶ IMPRENSA OFICIAL DE MINAS GERAIS. *Vale conta a história de Minas no Circuito Cultural/Vale mostra Minas no Circuito Cultural*, 20 mar. 2010.

centro de interesse e ponto de partida –, e 2) a tendência para a criação de ambientes “experenciais” e “vivenciais”, com experiências e vivências sensoriais – polissensoriais, especialmente -, e não mais apenas visuais e/ou táteis. Nesses ambientes, sons, cheiros, luzes e temperaturas diferentes são explorados juntamente com os demais elementos de comunicação e de projeto, de modo a despertar sensações e a acionar emoções e memórias dos visitantes, envolvendo-os e/ou instigando-os, assim, a participar da exposição¹⁸⁷.

Cada vez mais os museus se tornam espaços midiáticos híbridos, valendo-se de recursos analógicos e digitais, que estimulam a sensorialidade, por meio dos espaços, dos sons, da iluminação, enfim, da ambientação. Todas as salas da exposição de longa-duração do MMGV possuem vídeos e/ou algum dispositivo digital que concentram a maior parte das informações sobre cada tema de cada sala. Tais dispositivos são acionados pelo toque, e em seguida trazem à vista alguma projeção com algum conteúdo já pronto que fica disponível por alguns segundos, ao qual o visitante assiste de forma passiva, como, por exemplo, a mesa da sala Modernismo, as paredes da sala Minas Rupestre ou as telas de LCD com links para conteúdos mais detalhados¹⁸⁸.

Embora seja um recurso de amplas possibilidades, Paul Virilio pontua algumas consequências do uso de mídias digitais nos museus:

A automação da percepção, ou seja, a delegação da análise da realidade para a máquina; o desrespeito ao tempo de exposição que permite (o olho humano) ver, editado pelo tempo-velocidade da visão da máquina; a necessidade de estimulação constante em função da inércia e da passividade; a eliminação dos intervalos e instauração do imediatismo e tempo intensivo, primazia da velocidade, perda de profundidade da sucessividade em detrimento do relevo da instantaneidade; a compressão do tempo pela ideia de presente contínuo; a primazia da realização das possibilidades dadas em detrimento da transformação com base nas realidades existentes¹⁸⁹.

Dependendo de como a informação é organizada, pouco se consegue fazer de conexões entre os temas. No MMGV, as salas são fisicamente independentes, pois, como já mencionado no início do primeiro capítulo, o museu foi instalado em um prédio tombado, onde funcionava a Secretaria da Fazenda, e foi adaptado para a nova função cultural. Com isso, deslocar-se dentro do MMGV já instaura uma fragmentação e, mesmo que não haja roteiro pré-estabelecido, as idas e vindas pelas salas e corredores não estabelecem circularidade de informações, não se complementam e tampouco há possibilidade de controle, interferência ou escolha sobre os conteúdos, pois já estão prontos, de modo que o visitante tem poucas opções de como significar o que está

¹⁸⁷ MACHADO, Tatiana Gentil. *Projeto expográfico interativo: da adoção do dispositivo à construção do campo da interatividade*. (Tese de doutorado). São Paulo: FAU-USP, 2015, p. 59.

¹⁸⁸ É possível ver alguns desses dispositivos no site da empresa Super Uber: <<http://www.superuber.com.br/memorial-de-minas-gerais-vale/>>. Acesso em 19 abr. 2017.

¹⁸⁹ VIRILIO, Paul. (1994, 1996, 1999) apud MACHADO, op. cit., p. 125.

diante dele.

Esses novos museus que se valem de tecnologias para colocar um grande volume de informação em suas exposições, ao mesmo tempo procuram torná-la palatável, acessível. Assim também ocorre no MMGV que não pretende esgotar os assuntos ou apresentá-los de formas herméticas, mas poderia instigar a curiosidade do visitante levando-o a perguntar-se por que, como e se aqueles temas representam a identidade mineira ou que outros poderiam estar ali também¹⁹⁰, como lembra Tatiana Machado:

O que se percebe é que as exposições são a “ponta do iceberg” da comunicação do conhecimento científico. Ou seja, por meio da exposição, pouco se aprende realmente em termo de absorção e fixação do conhecimento científico em sua profundidade. Entretanto, muito pode ser feito para despertar a curiosidade e o interesse pelo(s) assunto(s) apresentado(s) e para estimular a pesquisa mais aprofundada em torno deles¹⁹¹.

Machado entende a interatividade como algo processual: primeiro a curiosidade pela surpresa, depois a dúvida pela lacuna de informações e, por fim, a verificação-explicação, estimulando-se assim a busca por respostas. A frase do poeta francês Paul Claudel, citada por Edgar Morin em sua obra sobre cultura de massas, convém à ideia de interatividade aqui trabalhada, pois ela é uma forma de conhecimento: “o homem conhece o mundo, não pelo que ele subtrai, mas pelo que ele lhe acrescenta de si mesmo”¹⁹². Nas palavras da autora:

Um projeto interativo é aquele que se estrutura pela comunicação e pelo inter-relacionamento de suas partes, visando motivar o visitante a idas-e-vindas entre as mesmas e a estabelecer articulações entre elas. É um projeto que é elaborado a partir de uma abordagem multidimensional e que se estrutura também, eminentemente, pela relação de linguagens verbais e não-verbais. Por fim, é um projeto que cria um jogo equilibrado entre afirmações e insinuações, entre induções e sugestões, e entre o explícito e o implícito, o exposto e o escondido. Tem, assim, tanto a intenção de estimular o entrecruzamento de informações e experiências – instigando a percepção de deslocamentos e o estabelecimento de interconexões e reconexões –, quanto a de abrir possibilidades de complementações e interferências – dando espaço para as “falas” dos visitantes e para compartilhamentos entre as mesmas¹⁹³.

¹⁹⁰ A interatividade, apesar de ser um ponto forte em museus de ciências, adentrou também os museus de história que, mesmo não apresentando experimentos científicos para verificação dos visitantes durante a exposição, como ocorre nos de ciências, podem ser interativos instigando perguntas e inquietações não óbvias, que vão além do universo familiar já conhecido, pensando na formação histórica e sociocultural do estado de Minas Gerais de modo mais amplo.

¹⁹¹ MACHADO, 2015, p.159.

¹⁹² MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX (o espírito do tempo)*. Forense: Rio de Janeiro, 1967, p. 23.

¹⁹³ MACHADO, 2015, p. 236.

Machado continua, e ressalta o papel da interatividade como algo relacional, que permita o surgimento de novas perspectivas durante a exposição:

É preciso que se compreenda que a essência da interatividade está na natureza dialógica da comunicação – comunicação esta que não é pré-determinada pelos meios de comunicação, com suas respectivas tecnologias, mas, sim promovida por uma concepção relacional e aberta dos elementos do projeto expográfico, em suma, uma concepção que deixa lacunas a serem preenchidas. Sem essa compreensão, não haverá como ampliar o potencial das exposições para que elas se tornem espaços genuínos de interações, nos planos inter e intrapessoais, e se transformem em estruturas de oportunidades para a desconstrução e a reconstrução de significados e de identidades¹⁹⁴.

No caso dos museus de história, a interatividade pode estar em objetos históricos (ou réplicas) manipuláveis, mas também pode estar nas cenografias, na tentativa de reconstituição do passado. Como a História não pode ser visualizada e não pode ser apreendida sensorialmente, vale ressaltar a crítica de Ulpiano Bezerra de Meneses, de que não é obrigação do museu reconstituir o passado, “e se o fizer será por ideologia e mascaramento”¹⁹⁵.

Apesar de ser uma ferramenta pedagógica eficiente, a interatividade proposta nesses casos talvez melhor denominada como “interação”, precisa ser mediada, para que o museu não recaia numa “teatralização” extasiante, que impeça questionamentos diante daquilo que se vivencia no museu, no sentido do alerta de Ulpiano Meneses sobre os riscos de se utilizar cenografia em museus de modo espetacular¹⁹⁶.

Segundo Meneses, o principal problema da teatralização é que ela pode comprometer ou induzir a interpretação do visitante. A transformação da História em espetáculo é um problema porque indica um processo de banalização e “pseudo-familiarização” entre passado e presente, o que é, para o autor, “anti-pedagógico pois nos aprisiona no presente e, incapaz de nos fazer compreender a alteridade no que ela tem de específico, transforma esse presente no único termômetro capaz de tudo medir”¹⁹⁷.

O autor critica a reprodução de contextos que são pura aparência, pois não dão abertura às impressões profundas que vão além da sensorialidade, mascarando as articulações invisíveis, porém determinantes que levaram aquele dado a estar ali, na

¹⁹⁴ MACHADO, 2015, p.237.

¹⁹⁵ MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. In: *Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material*, São Paulo, nº 2, 1994, p. 38.

¹⁹⁶ Na mesma linha crítica de Ulpiano, autores como John Urry, Guy Debord, Daniel Boorstin, Barbara Kirshenblatt-Gimblett analisam experiências sensoriais, respaldadas por uma sociedade que valoriza o consumo do espetáculo.

¹⁹⁷ MENESES, op. cit., p. 35

exposição. Outro problema, nesse sentido, é o de a exposição se desobrigar a colocar à vista seus argumentos, seus critérios de montagem, expondo seu caráter contingente e não absoluto.

Ao museu não compete produzir e cultivar memórias, mas analisá-las, como objeto de conhecimento, pois elas são um componente fundamental da vida social¹⁹⁸. O fio condutor do argumento de Meneses é a importância da dimensão crítica da exposição, que implica proporcionar um ambiente em que o visitante seja autônomo e capaz de distinguir, filtrar, separar e escolher.

No MMGV, a autonomia do visitante existe no fato de ele poder elaborar seu próprio percurso de visita, de decidir ler ou não os folhetos, de clicar em temas nas telas de LCD para se aprofundar em algum assunto. Por outro lado, se sua curiosidade não for aguçada, se não houver algum “incômodo”, o visitante pode apenas admirar a exposição, não mobilizando seu senso crítico.

Nesse cenário atual das exposições museológicas, o caráter novidadeiro das tecnologias vem combater, ou pelo menos, contrabalançar um sério problema dos museus brasileiros, mencionado na questão dos investimentos: como atrair público. O estereótipo com relação aos museus precisa ser desconstruído e profissionais da área têm pensado maneiras de romper com esse senso comum. O curador do MMGV, Gringo Cardia, atento a essa problemática, afirma:

Acho que o museu não pode ser um lugar que não converse com o jovem, com o contemporâneo, então a gente fez assim, salas de exposição de arte pra jovens artistas, auditório pra ter sempre ciclos de seminários, palestras que tivessem a ver com cultura, com a universidade (...) e se o museu também tem exposições temporárias e *happenings* temporários que acontecem ocasionalmente, ele vira um centro cultural, quer dizer, isso torna o museu vivo¹⁹⁹.

Por exemplo, na reportagem intitulada *Tecnologia dos museus dá asas à imaginação*, o tema central é a “monotonia” dos museus. Afirma-se, porém, que no Memorial é diferente, pois há uma parceria entre História e tecnologia: “O espaço cultural é iconográfico: não mostra a obra, mas faz uma alusão com imagens, vídeos e áudio”²⁰⁰. Segundo o atual gestor do MMGV, Wagner Tameirão²⁰¹, uma estratégia encontrada por ele e sua equipe tem sido a programação temporária, de modo que o MMGV promove eventos culturais diversos, também de acordo com sua proposta de ser um espaço de convivência, recebendo pessoas interessadas apenas na exposição (algumas não, mas sabem que existe e podem ocasionalmente, voltar para visitá-la)

¹⁹⁸ MENESES, 1994, p. 40.

¹⁹⁹ CARDIA, Gringo. Entrevista concedida a Viviane Vitor Longo. Rio de Janeiro, 02 nov. 2016.

²⁰⁰ PACELLI, Shirley. Tecnologia dos museus dá asas à imaginação. *Estado de Minas*, 13 set. 2012.

²⁰¹ Wagner Tameirão é gestor do MMGV desde 2011.

como pessoas interessadas nos eventos ou em ambos.

Ele também comenta que, atualmente, mídias sociais e aplicativos para dispositivos móveis são algumas das formas para as quais os museus vêm atentando, a fim de estender e estreitar relações com o público visitante e o potencial visitante.

No Memorial a questão da tecnologia também mostra a musealização dos temas em exposição, ou seja, o que significa levar determinados assuntos (não mais só objetos e obras) para dentro de um museu, de modo digital, e como as pessoas lidam com isso. Mesmo não sendo materiais, esses conteúdos, a partir do momento que entram no museu, passam a ser documentos históricos²⁰².

Seguindo esse raciocínio, a musealização de temas no MMGV não é, como vimos, a musealização de objetos, mas de conceitos. Não se trata de uma apreciação estética, ou material – embora a experiência de visita à exposição passe por esses quesitos, mas, sobretudo de uma reafirmação de valores que enaltecem o sentido de identidade, no caso, a mineiridade.

Poderia-se dizer que o MMGV é um museu sem acervo, mas todo seu aparato tecnológico, todas as mídias digitais são suportes de informação que compõem um acervo. A mudança de suporte, por si só, tem um impacto enorme na forma como lidamos com a materialidade e a virtualidade. Wagner Tameirão afirmou, a esse respeito:

A partir do momento que você fala “não, não tenho acervo, mas tenho uma pesquisa interna aqui” [feita pelo setor Educativo] (...) isso é construção de acervo, construção de conteúdo, esse departamento de pesquisa, seja produzindo ou não, acho que seria o ideal, até pra cumprir essa lacuna de não ter acervo²⁰³.

Todos os entrevistados por esta pesquisa afirmaram que o ideal seria haver um setor de pesquisa, pois com o material levantado pela equipe da UFMG, que resultou na publicação do livro-catálogo, em que estão os *highlights*²⁰⁴ de Minas. Cardia afirma que havia um plano²⁰⁵ de construir no subsolo um Centro de Historiadores, para que novas discussões e novos temas para as salas pudessem ser desenvolvidos, como um núcleo acadêmico que desse continuidade para as pesquisas e propiciassem mudanças de conteúdos. Mas a ideia foi vetada pela Vale, devido à falta de recursos no final do projeto.

Para Ulpiano Bezerra de Meneses, os objetos (artefatos, nos termos do autor)

²⁰² Aqui, considera-se a reflexão elaborada por Ulpiano Meneses sobre objetos históricos, mas que também cabe ao nosso estudo

²⁰³ TAMEIRÃO, Wagner. Entrevista concedida a Viviane Vitor Longo. Belo Horizonte, 05 fev. 2016

²⁰⁴ Expressão utilizada por Gringo Cardia, que significa “destaques”.

²⁰⁵ Esse dado está presente também no Projeto Museográfico.

em museus são vetores de relações sociais, vetores de conhecimento histórico, e sua materialidade é repleta de informações que podem ser ressignificadas conforme o ângulo sob o qual sejam analisados²⁰⁶. Se essa multiplicidade de olhares pode acontecer em acervos físicos, nos acervos digitais isso aumenta exponencialmente, em virtude das diversas conexões, *hiperlinks* e redes de informação que se podem tecer sobre um único tema.

Segundo o curador Gringo Cardia, o MMGV é um museu de tecnologia com temas históricos, é um museu da experiência, em que:

O espaço físico, ele tem que ser um espaço imersivo, você tem que entrar nele com todos os sentidos. Não é só o físico, é música, é o cheiro, a teatralidade, você tem que envolver a pessoa, tirar ela... porque hoje em dia as pessoas têm tecnologia em casa, têm a melhor televisão do mundo na sua casa, mas qual a diferença disso e do museu? (...) A coisa coletiva é coisa diferente da sua casa, acho que essa experiência (...) de você estar num espaço físico diferente, que trabalha com seus sentidos, esse é o museu hoje em dia, ele quer (...) mostrar a história com emoção não quer mostrar uma história que é um relato jornalístico²⁰⁷.

Como afirma Meneses, um museu de história é aquele onde se deve converter objetos históricos em documentos históricos. Nesse sentido, um acervo digital pode também vir a ser um documento histórico, visto que possui produtor e contexto de surgimento, trânsito social e acúmulos de semânticas. A partir deles também é possível descobrir quem fala, de quem é o discurso sobre Minas Gerais, eliminando a hipótese de valor intrínseco nos temas selecionados, uma vez que todo valor histórico é atribuído, o patrimônio mineiro ali representado é construído em sua materialidade (fora do museu) e em sua virtualidade (dentro do museu, nos vídeos e projeções). Cabe à instituição e seus curadores promover a problematização de seu acervo, que ressalte todas essas chaves de entendimento e discussão dos objetos, de modo a que se tornem documentos de processos históricos.

As exposições midiáticas podem, muito facilmente, limitar-se ao espetáculo, ao entretenimento como objetivo em si, mas não se pode generalizar os efeitos causados pela aplicação desses recursos em museus que buscam atualizar-se, atrair público, atrair investimento ou qualquer outra motivação semelhante. Diante da já mencionada relação clientelista entre museu e público, como realizar nela o senso crítico, a produção de conhecimento com as mídias? Como mostra o estudo de Tatiana Machado, uma forma possível é a interatividade.

De um ponto de vista mais interno dos museus, analisando a relação museu-cliente, para Manuelina Duarte Cândido interessa o que se passa com o cliente

²⁰⁶ MENESES, 1994.

²⁰⁷ CARDIA, Gringo. Entrevista concedida a Viviane Vitor Longo. Rio de Janeiro, 02 nov. 2016.

(visitante) na compreensão e na experiência que ele vivencia, de modo mais qualitativo do que quantitativo. Ela retoma ideias de Mário Moutinho, sobre a concepção de museu como prestador de serviço e que, portanto, tem características próprias dessa categoria: inseparabilidade (a exposição é comprada e usada simultaneamente, avalia-se se a visita foi válida ou não), variabilidade (o museu se recusa a adaptar-se à necessidade de cada visitante), intangibilidade (a experiência da visita não é palpável) e perecibilidade (serviços não podem ser estocados, museus precisam oferecer novas exposições). A partir dessas características, Manuelina Cândido prossegue:

Diante disso, as inovações possíveis, segundo o autor [Mário Moutinho], dizem respeito a expandir o campo das ideias e minimizar a apresentação de objetos (intangibilidade), aprender que há um tempo limitado para se justificar e se fazer necessário (inseparabilidade), perceber que há um limite de validade que exige renovação (perecibilidade) e tornar-se sensível à necessidade de cada visitante (variabilidade)²⁰⁸.

A subjetividade do indivíduo encontra-se com as referências culturais musealizadas. Assim, o que o indivíduo “leva” do museu é incomensurável, mas como parte de um grupo, pode ser mapeado: “nos afastamos da noção do público dos museus como uma grande massa homogênea e passamos a pensar, no mínimo, em comunidades de interesses, ou as chamadas comunidades interpretativas”²⁰⁹.

A representação da mineiridade no MMGV tem uma recepção própria de cada visitante, às vezes com ressonância do discurso fornecido pela exposição, às vezes reelaborado de outras formas, especialmente se dali surgirem perguntas, dúvidas, lacunas. Dessa forma, o museu deixaria de cumprir o papel de arauto de verdades e se tornaria espaço de mediação de conhecimentos. As salas expositivas do MMGV, por si só, não problematizam os temas apresentados, por exemplo, a sala História de Belo Horizonte apenas menciona a demolição do Curral del Rei e a construção da capital, sem explorar outras consequências desse processo histórico de urbanização que tem efeitos até hoje. Perguntas possíveis como “por que os bairros de Belo Horizonte são como são?”, “como foi escolhido o novo terreno para a capital e por que não outros?”, “o que Ouro Preto se tornou após a mudança da sede da capital?”, poderiam ser feitas com estímulos da própria exposição e levariam a reflexões mais críticas.

Na introdução do livro-catálogo do Memorial, Gringo Cardia utiliza a expressão “universo onírico” o que suscita a questão se o museu é mediação entre o universo representado e o público, como se dá a sobreposição (ou complementação) de

²⁰⁸ CÂNDIDO, Manuelina M^a Duarte; AIDAR, Gabriela; MARTINS, Luciana Conrado. A experiência museal: discutindo a relação dos museus com seus visitantes na contemporaneidade. *Museologia & interdisciplinaridade*, vol. III, nº 6, mar/abr 2015, p. 311.

²⁰⁹ Ibid., p. 314. Tais comunidades são grupos que compartilham estratégias interpretativas, os mesmos sentidos. Conceito desenvolvido por Eilean Hooper-Greenhill, 1994: 49-50.

entretenimento e conhecimento. Em seu depoimento, Cardia é veemente: “tem que ter rigor histórico”, o que não impede, por exemplo, transformar a fotografia de um documento histórico em filme, recortando-o e dando-lhe movimento em uma cena narrativa da série de materiais audiovisuais, com músicas, o que estimula o visitante que assiste, mas que, sabemos, destrói inescapavelmente parte do potencial documental da imagem (somente ilustração).

Quanto ao volume de conteúdo, Cardia esclarece que é intencional, para que as pessoas não consigam ver tudo em um só dia, mas queiram voltar para conhecer mais e se tornem *habitués* do museu. Desse modo, à primeira vista, o excesso de estímulos visuais pode sugerir abordagens superficiais, desequilibrando-se a ponte entretenimento-conhecimento, porém, além dos conteúdos da exposição, cada sala tem um folheto (folder) com resumo e indicações bibliográficas para quem quiser se aprofundar nos temas; é importante frisar que isso também faz parte da experiência de visita à exposição.

Além disso, quando há dispositivos de múltipla escolha, uma vez selecionado, o conteúdo aparecerá sem opção de “retornar”, mesmo que sua duração seja curta. Com isso, Cardia propõe uma maneira de o visitante se ater ao conteúdo, mais do que a uma “brincadeira tecnológica”:

Então esse é o grande perigo desse circo tecnológico. Você tem que saber dosar isso de maneira que ajude as pessoas a terem paciência, porque hoje em dia o principal problema de aprendizado é que as pessoas não querem perder tempo. Toda uma cultura em que tempo é dinheiro, tudo é rápido, é velocidade e você não tem tempo de contemplar as coisas. Então o papel da gente é criar uma mágica e um espaço diferente que a pessoa tem que se envolver com aquilo, não adianta ela sair querendo zapear que não vai mudar, estar ali dentro daquele ambiente vai acontecer, vai aparecer o fantasma, os quadros vão falar entre si, você tem que esperar, entendeu? Na verdade, o trabalho de museografia é muito controlar esse estresse da sociedade de saber tudo com duas palavras²¹⁰.

Um teórico de exposições museológicas que também traz uma ferramenta de análise para este estudo é Jean Davallon. Para ele, a exposição é um tipo de linguagem²¹¹, um tipo de discurso, e está a serviço do que ela apresenta: ela não apenas mostra, mas indica como olhar. Dessa forma, a exposição passa a ser entendida ela própria como *mídia*, pois apresenta simultaneamente conteúdo e um vetor técnico que indica como apreender esse conteúdo.

Para Davallon, a construção da exposição ocorre de modo semelhante à construção de um texto: ambas pressupõem o movimento do receptor, portanto, a atividade de compreensão por parte do visitante se desenvolve em um contexto

²¹⁰ CARDIA, Gringo. Entrevista concedida a Viviane Vitor Longo. Rio de Janeiro, 02 nov. 2016.

²¹¹ Ideia presente também nos textos de Ulpiano Meneses.

comunicacional, no sentido de que o produtor da exposição coloca necessariamente as indicações de modo que o visitante possa chegar a essa compreensão²¹².

Davallon afirma que não é possível assimilar completamente a intenção do produtor. Mesmo que classifiquemos as exposições em tipos, nenhuma exposição é exclusivamente estética, social, semiótica, comercial, etc., e seus efeitos são múltiplos e variados, o que nos leva a pensar no significado do MMGV para além do seu projeto expográfico ou político. Como estratégia de comunicação, a exposição é uma construção do espaço público contemporâneo, que o autor considera um “fato social”, no qual a significação construída é sempre um resultado, não podendo ser entendida como um dado em si. Ao mobilizar aspectos cognitivos e afetivos, a exposição dispara um processo de atribuição de sentidos. No processo de recepção, duas ações são inevitáveis, a contemplação (condicionamento pela obra) e a interpretação (condicionamento pelo destinatário, ou seja, por suas experiências anteriores). Lisbeth Rebollo descreve esse pensamento de Davallon da seguinte maneira:

O visitante, tal como o peregrino, pode ser colocado em tensão com um universo real ou imaginário, dirigir-se a um lugar de forte significação social, experimentar uma participação sensível, imaginária ou cognitiva num mundo que até então lhe era estranho. Por isso, sustenta, é importante que o circuito cultural ofereça elementos que permitam fabricar uma “história”. E Davallon, heurísticamente, sugere a presença de quatro fases no processo da visita: A primeira fase é a da instauração do sujeito. A visita começa com um lento trabalho mental que rompe com o cotidiano para ingressar em um novo “espaço”, o mundo da exposição (ou o mundo da peregrinação). Um “querer fazer” a visita (ou a peregrinação) instaura o visitante no circuito; é como partir em viagem. A segunda fase é a da aquisição de um “poder-fazer” ou de um “saber-fazer”. As peripécias, as etapas da peregrinação ou da visita implicam a aquisição de potencialidades que permitem chegar ao ato principal, à ação essencial. A terceira fase indicada implica a realização da ‘ação essencial’. No caso da peregrinação, a ação essencial é o encontro com o “locus sagrado”. No caso da exposição, ou de outro circuito cultural, seria chegar a um tipo de “mundo utópico”, para o que se presume que a exposição contribui como mediadora. A quarta fase é a do reconhecimento de que a ação se realizou plenamente. Resta como problema a avaliação do que resulta da visita. É preciso, então, saber, qual é a história da visita e como o visitante a “consome”²¹³.

Essa possibilidade de consumo é, no MMGV, resultado das novas formas de comunicação nas exposições museológicas, decorrentes de uma sociedade que veio desenvolvendo novas formas de comunicação, sobretudo visual (televisão, internet), a cenografia serve também como forma de os museus se tornarem competitivos no quesito atração de público, frente a outros circuitos de lazer.

²¹² DAVALLON, Jean. *L'exposition à l'oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris: L'Harmattan, 1999.

²¹³ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre Cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2004, p.92-93.

O MMGV chama a atenção por ser um exemplo nesse novo cenário, na medida em que sua exposição de longa-duração tem cenografias e vídeos com forte apelo emocional, valendo-se da dramatização como recurso de atração. Uma observação pertinente que é importante ter como pressuposto é o fato de que toda exposição tem cenografia, jamais sendo neutra.

Essa construção imagética funciona muito bem, como aponta Lisbeth Rebollo a respeito de museus de arte, mas tem validade também para outros tipos de museu:

Já se observou que as exposições só ganham sentido a partir do momento em que os visitantes delas se aproximam e se realiza sua experiência de recepção. Os objetos expostos – no caso, obras de arte – agem como referenciais para a memória, referenciais carregados de emoções. Nesse momento, as obras adquirem um sentido simbólico e se produzem associações. A exposição age no campo do inconsciente coletivo e das emoções individuais. É por isso que a experiência de visita a uma exposição ou a um museu oculta um diálogo silencioso entre o sujeito e a obra de arte²¹⁴.

Sobre esse assunto, Gringo Cardia afirma:

Hoje em dia, você vai em um museu e você não pode ter uma coisa escrita na parede, ninguém lê, hoje em dia as pessoas querem aprender de uma maneira diferente, uma maneira interativa, uma maneira audiovisual, uma maneira que ela se envolva. E acho que a minha experiência de trabalhar em muitas áreas que são essas áreas do espetáculo, teatro, cenografia, você faz um espaço de imersão. Você entra meio numa viagem naquele espaço, a informação chega de uma maneira lúdica, e aí as pessoas sempre gostam muito porque elas são surpreendidas. Eu acho que isso é um dos grandes trunfos que a gente foi descobrindo nesses últimos dez, doze anos que eu venho fazendo museu, de que maneira a gente tem comunicação com as pessoas (...) Quando a coisa fica viva, mostra aquela história e, principalmente, você traz a pessoa pra participar daquela história, o que a pessoa hoje em dia tem a ver com aquela história ali, pra poder fazer um link. As pessoas querem se ver nas histórias, se ela se vê distante, ela não se envolve. Esse foi o princípio que eu comecei a fazer no museu²¹⁵.

De acordo com entrevista de Gringo Cardia a uma revista eletrônica de arquitetura, em pequeno texto, ele afirma que “o propósito de seu trabalho foi mesmo criar um **estranhamento**, um **choque** entre preservação e restauro, moderno e tecnológico”²¹⁶. Dessa maneira, na construção das cenografias, algumas salas do MMGV são envelopadas, outras estão com paredes, ornamentos, tetos originais aparentes, criando aí também um jogo entre passado e presente.

²¹⁴ GONÇALVES, 2004, p. 110.

²¹⁵ CARDIA, Gringo. Entrevista concedida a Viviane Vitor Longo. Rio de Janeiro, 02 nov. 2016. Outra denominação mencionada pelo curador é “museu sem legenda”.

²¹⁶ GRUNOW, Evelise. Gringo Cardia: Memorial Minas Gerais Vale, Belo Horizonte. 2011. Site ARCOweb.

A mediação na exposição é fundamental e quem faz isso no MMGV é o setor Educativo. Tendo em vista o baixo número de visitas a museus no país, Tameirão ressaltou, alinhado ao pensamento de Cardia, a importância de a exposição ter uma linguagem e um apelo abrangente, para que qualquer pessoa seja capaz de visitar e usufruir do espaço:

O Memorial não é feito, isso eu falo, pra pessoas super acadêmicas, teóricos, ou pessoas que buscam muita informação, que não é essa informação que a gente chama gratuita e que eles chamam informação gratuita. Agora, o papel de encantar, de criar essa empatia com o público, isso é inegável. E aí eu fico me perguntando, porque eu acho, vai demorar muito (...) pras pessoas entenderem que as pessoas não têm mais esse tempo, não têm mais essa disponibilidade pra aquele conteúdo que você vai entrar no museu e: “eu vou descobrir, eu vou decifrar”(…) Uma das temáticas é isso, o museu está tendo que se reinventar com a questão do tempo das pessoas, elas vão na exposição? Primeiro que elas estão preocupadas o tempo inteiro em “viralizar” aquilo ali, compartilhar. Então ela vê, a relação com a obra já não é mais a relação sua com a obra, é a relação do celular, do seu móvel com a obra, você não quer simplesmente fotografar (...) Acho assim, pra aquele público que tá muito doutrinado a frequentar, ele já tem essa capacidade dele mesmo tirar suas conclusões, não é o caso (...) do Brasil, que você tem 70% da população que nunca foi a um museu. Acho que a gente ainda precisa dessa mediação, claro que não é falar “isso é porta, isso é janela, isso é uma foto de um país na África que mostra a miséria...” (...) aí você deu, você deu a informação, aí “vamos passar pra próxima obra?”, acho que você tem que criar uma interlocução, a gente precisa que o visitante seja autônomo²¹⁷.

Com relação à abrangência de conteúdos, também considerada democratização ou acessibilidade dos mesmos, remetemo-nos à questão da cultura de massas, tomando como referência teórica Edgar Morin. Segundo ele, para que um conteúdo seja assimilável, ele deve ser homogêneo e ter um “denominador comum”, atenuando assim barreiras sociais, de modo que todos que vão à exposição a compreendam. Mas esse produto, a exposição, pode ser uma imposição ou pode refletir necessidades do público, os consumidores de conteúdo²¹⁸.

Esse conteúdo deve ser abrangente o bastante para retroalimentar anseios dos visitantes, como a busca pelo entretenimento, conhecimento ou experiências. Toda exposição a princípio oferece um repertório limitado, mas suas interpretações podem variar conforme as escolhas que se abrem para os visitantes. No MMGV, poucas escolhas podem ser feitas, poucas lacunas são abertas, o discurso sobre a mineiridade é denso, conforma uma unidade, bem definida pela exposição, e não parece que algo que esteja “fora” da exposição possa ser também considerado parte desse conjunto que

²¹⁷ TAMEIRÃO, Wagner. Entrevista concedida a Viviane Vitor Longo. Belo Horizonte, 05 fev. 2016

²¹⁸ “A produção cria o consumidor... a produção produz não só um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto”, in: MARX, Karl apud MORIN, 1967, p. 47.

é a Minas Gerais ali representada.

Para Morin, a reprodução supervaloriza o original, a multiplicação de tecnologias nos meios de comunicação proporciona a reificação de temas, atribuindo-lhes valores míticos: “O mundo imaginário não é mais apenas consumido sob formas de ritos, de cultos, de mitos religiosos, das festas sagradas nas quais os espíritos encarnam, mas também sob forma de espetáculos, de relações estéticas”²¹⁹.

Krzysztof Pomian, em seu texto clássico²²⁰, afirma que uma coleção é “qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público”. O objeto ou obra passam a ser “semióforos”, ou seja, mediadores entre os mundos visível (real ou presente) e invisível (imaginário ou passado).

O paradoxo é que se estão fora do circuito econômico, a sua proteção as torna preciosas. Se tomarmos os conteúdos digitais do MMGV como coleção, no sentido que Pomian nos apresenta, eles estão mediando o mundo contemporâneo do visitante e o mundo da identidade mineira representada, imaginada. Se toda exposição de história é uma representação, não é possível ser uma demonstração fiel, o que não diminui sua importância e legitimidade, pois os efeitos de sua força simbólica estão no campo da realidade, do presente, quais sejam: a crença no que se vê/vivencia no museu, a identificação social e o senso de pertencimento.

Exposições não são verdades absolutas, mas o que as faz parecer? O museu ser reconhecido como espaço detentor de saberes e autoridade no assunto que propõe é uma resposta possível, vejamos agora como ela se constrói como lugar de memória e de poder, e as consequências disso.

Exposição espetacular, memórias seletivas

Como visto no item anterior, as mídias interativas e da linguagem própria do espetáculo, são recursos cada vez mais frequentes nos museus. Mais do que a experiência do visitante, há um foco na notoriedade dos lugares de memória, cresce o interesse em construir e em visitar museus, como se pode notar pelo caráter turístico que vem se formando nos últimos 30 anos.

Guy Debord é um dos principais críticos do que ele denomina “sociedade do

²¹⁹ MORIN, 1967, p. 83.

²²⁰ POMIAN, Krzysztof. Coleção. *Enciclopedia Einaudi: Memória – História*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, p. 53.

espetáculo”, ele afirma que: “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”²²¹. Nessa sociedade, em que se afirmam as aparências, e em que o sentido privilegiado é a visão:

O tempo do consumo das imagens, meio de ligação de todas as mercadorias, é o campo inseparável em que se exercem plenamente os instrumentos do espetáculo, e o objetivo que estes apresentam globalmente, como lugar e como figura central de todos os consumos particulares: sabe-se que os ganhos de tempo constantemente procurados pela sociedade moderna – seja nos transportes rápidos, seja no uso da sopa em pó – traduzem-se de modo positivo para a população dos Estados Unidos no fato de ela poder assistir à televisão, em média, de três a seis horas por dia. A imagem social do consumo do tempo, por seu lado, é exclusivamente dominada pelos momentos de lazer e de férias, momentos representados à *distância* e desejáveis por definição, como toda mercadoria espetacular. Essa mercadoria é explicitamente oferecida como o momento da vida real, cujo retorno cíclico deve ser aguardado. Mas, mesmo nesses momentos concedidos à vida, ainda é o espetáculo que se mostra e se reproduz, atingindo um grau mais intenso. O que foi representado como a vida real revela-se apenas como a vida mais *realmente espetacular*²²².

De acordo com as reportagens, a finalidade do MMGV, bem como do Circuito Liberdade é o entretenimento, aprendizado lúdico e turismo. O MMGV é uma instituição de lazer e educação não formal que apresenta um discurso histórico para legitimar um imaginário já consagrado da mineiridade, e é esse tema que se tornou atrativo turístico, evidenciado na exposição de longa-duração.

Em pesquisa quantitativa realizada pelo Instituto Vox Populi, em 2014, cujo público-alvo foi a população residente de Belo Horizonte, o ponto turístico mais conhecido da cidade é o Conjunto Arquitetônico da Pampulha, com 44% das menções, enquanto a Praça da Liberdade foi lembrada por 10% dos entrevistados. As visitas à Praça são motivadas pelos seguintes motivos mais expressivos: primeiramente por “lazer pessoal e passeio”, seguidas por “ver a decoração de Natal”, depois “ver eventos musicais, de teatro ou dança” e “descansar e sentar nos bancos”, sendo que “visitar os espaços culturais” é um dos menores motivos.

Do total dos entrevistados, 55% conheciam o então Circuito Cultural Praça da Liberdade. Pontuam três aspectos positivos que são “cultura, conhecimento e educação”, “lazer, diversão e entretenimento” e “turismo”. A respeito da experiência com os equipamentos culturais da Praça da Liberdade, 8% afirmam conhecer e ter visitado o MMGV, 45,1% afirmam conhecer, mas não visitaram e 46,5% afirmam não conhecê-lo. Uma das opiniões a respeito da divulgação do Circuito – identificado como o maior problema – é de que é necessária:

²²¹ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo – comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 14.

²²² Ibid., p. 105-106.

Uma campanha para a população mesmo, mostrando que eles podem usar, que eles podem assistir, que eles fazem parte disso, entendeu? Acho que ainda é uma coisa muito pouco visitada, que são museus para a elite, me dá essa sensação. Por mais que a gente saiba que eles fazem trabalhos com escolas, também às vezes é uma intenção dos museus, mas não é uma coisa que tem esse aspecto de integração com a cidade²²³.

A ambivalência entre tradição e modernidade aparece como orientação geral na exposição, partindo dos três eixos, sintetizados na seguinte fala de Gringo Cardia:

A Minas Imemorial, da história do Brasil, a Minas Polifônica, aquela que tem várias culturas diferentes (Minas é quase um país), e a terceira que é a Minas Visionária - por mais que seja uma coisa arraigada de tradição, ali teve muita coisa de modernismo que aconteceu em Minas. (...) Quando o Juscelino virou presidente, ele chamou esse mesmo arquiteto [Oscar Niemeyer] pra fazer a capital do país, então é muito interessante que, em Minas, que se fala que é um lugar da tradição, na verdade, tem essa abertura pro modernismo, coisas diferentes, e a gente resolveu mostrar Minas desses três aspectos: (...) história, diversidade cultural e arte²²⁴.

Gringo Cardia e Eleonora Santa Rosa relataram que a escolha dele como curador tem muito a ver com a intenção de projetar a imagem de Minas moderna – algo que, como vimos no capítulo 2, vem sendo construído desde os anos 1940. O anseio de romper com o passado tradicional enseja um espaço para o novo, o moderno, mas que não ignore os ícones da formação dessa tradição, sobretudo estética, como o barroco, a mistura das três etnias, o republicanismo, a arquitetura modernista, todas pautadas pela inventividade própria do “ser mineiro”. Esses ícones não são as únicas “peças” em exposição, como descrito no primeiro capítulo, mas são linhas de força que sustentam a narrativa da mineiridade, reelaborada *na e para a* atualidade.

Segundo Santa Rosa²²⁵, Gringo Cardia ter sido escolhido como curador também tem a ver com o fato de ele não ser mineiro (portanto sua visão sobre Minas Gerais tenderia a ser como a de um “estrangeiro”) e ser um profissional capaz de dar uma dimensão monumental e contemporânea à narrativa da exposição de longa-duração, afinal, é um cenógrafo, um artista visual.

Cardia conta que, primeiramente foi feito um *briefing* geral, em seguida, começou uma pesquisa com cinco historiadores mineiros, visitando diversas cidades em Minas Gerais, e ele teve que escolher trinta elementos (trinta salas) que pudessem representar essa diversidade cultural mineira, cuja seleção foi aprovada pelo governo e então começaram a trabalhar na construção do museu de fato:

Resolvi homenagear cinco mineiros que são, vamos dizer assim,

²²³ INSTITUTO VOX POPULI, 2014.

²²⁴ CARDIA, Gringo. Entrevista concedida a Viviane Vitor Longo. Rio de Janeiro, 02 nov. 2016.

²²⁵ SANTA ROSA, Eleonora. Entrevista concedida a Viviane Vitor Longo. Belo Horizonte, 25 nov. 2016 (29'00”).

figuras do mundo, são consagrados mundialmente. E aí assim, a ideia desse memorial era pro mineiro ter orgulho da sua cultura, de entrar lá e falar “nossa, Minas é tudo isso, que legal”. Isso a gente precisa demais no Brasil, que é a autoestima, a gente precisa demais. O Rio de Janeiro não tem um museu desses, São Paulo não tem um museu desses. (...) Então a História ajuda muito a gente a ver as lutas todas que já aconteceram, e que hoje a gente tá onde a gente tá por causa dessas pessoas que já fizeram isso. E a minha vontade é de mostrar isso, e essas pessoas que são pessoas do mundo inteiro. Eu escolhi o Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Sebastião Salgado, que é também uma pessoa do mundo, ninguém nem sabe que ele é mineiro, a Lygia Clark (...), Darcy Ribeiro na sala O Povo Mineiro, e Milton com a coisa do barroco²²⁶.

A escolha, portanto, dos elementos que representam a mineiridade revisitada deve condizer com a intenção do governo que a realiza. Segundo Santa Rosa, o público-alvo do MMGV é a população local e os turistas, não por acaso a inserção de pontos turísticos na exposição de longa-duração foi feita a pedido de Aécio Neves.

Com a inauguração do Circuito Liberdade, abriam-se também as portas para o turismo e o artifício da patrimonialização dos seus bens culturais como bens de consumo lançam Minas Gerais a uma projeção local, regional, nacional e até internacional. Nota-se um gesto regional, mas com vontade cosmopolita. O MMGV, como parte do Circuito não poderia deixar de estar alinhado com essa lógica, portanto, sua exposição de longa-duração deveria fazer jus a essa demanda política.

Transformar as referências culturais de Minas Gerais em assunto de museu (já que não se trata especificamente de objetos) significa operar nelas uma mudança de relação entre sujeito e patrimônio cultural, em função do espaço em que essa interação acontece. As referências mudam estando dentro de um museu ou fora dele, com isso, se todas as referências já existem no mundo “de fora”, por que reuni-los dentro de um museu e o que resulta dessa operação?

Alguns dos elementos de que falamos são considerados patrimônio cultural mineiro, registrados e tombados ou não: as cidades históricas, o artesanato regional, as personalidades nascidas em Minas Gerais, o modernismo mineiro, a Inconfidência Mineira e a formação étnica do povo mineiro. Presume-se que esse conjunto seja considerado pela equipe curadora os mais representativos do estado e a pergunta central que se impõe é por que estes e não outros?

Uma pista de como responder a essa pergunta está na averiguação de quais temas já são considerados patrimônio oficialmente e, para tanto, os dados quantitativos dos órgãos de preservação patrimonial são fundamentais. Segundo dados do Sistema

Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC), no total nacional, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia são os estados que mais concentram bens tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Na região Sudeste foram tombados 517 bens até o ano de 2010, dos quais 204 estão em Minas Gerais²²⁷. A maioria desses bens refere-se às construções religiosas católicas, fazendas, casas em estilo barroco, indicando assim a preservação da memória dessa tradição e do período que foi seu auge, o século XVIII.

Em Belo Horizonte há seis bens tombados pelo IPHAN: Casa da Fazenda do Leitão (atual Museu Histórico Abílio Barreto); Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha; o lavatório da Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem; o Presépio de Pípiripau; o Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Pampulha e o Acervo do Museu de Artes e Ofícios (MAO)²²⁸. Essa pequena lista sugere que tais bens se enquadram nos temas típicos do IPHAN: arquitetura barroca, arquitetura modernista e tradição católica, também presentes no MMGV, com exceção dos objetos relacionados ao universo do trabalho cotidiano que compõem o acervo do MAO. Essa lista diminuta também se explica pelo fato de Belo Horizonte ser uma cidade nova, projetada para ser uma cidade moderna, construída para ser a nova capital, transferida de Ouro Preto.

Por sua vez, o IEPHA²²⁹ possui 30 bens tombados na capital mineira de natureza mais diversificada, em que há, sobretudo, edifícios públicos, praças e conjuntos paisagísticos. Desses bens reconhecidos, aparece na exposição de longa-duração do MMGV apenas o conjunto arquitetônico da Pampulha, na sala expositiva Modernismo Mineiro.

Foi também o Conjunto Arquitetônico da Pampulha o único bem patrimonial da lista mencionada que entrou para a categoria Patrimônio da Humanidade, reconhecido pela UNESCO em 2016. Esse fato é sintomático de uma campanha que busca alçar a cidade de Belo Horizonte a um reconhecimento mundial. Os museus também têm sido centros de atração turística, o que colabora para impulsionar cidades a essa posição²³⁰.

²²⁷ CULTURA EM NÚMEROS: anuário de estatísticas culturais, 2ª Ed. Brasília: MinC, 2010, p.78-80. Disponível em: < <http://culturadigital.br/ecocultminc/files/2010/06/Cultura-em-N%C3%BAmeros-web.pdf> >.

²²⁸ BENS TOMBADOS E PROCESSOS DE TOMBAMENTO EM ANDAMENTO, 2016, disponível em : < <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista%20Bens%20Tombados%20Dez%202015.pdf> > Acesso em 31 ago. 2016.

²²⁹ GUIA DOS BENS TOMBADOS. IEPHA/MG. 2ª Ed. Belo Horizonte: IEPHA, 2014. Disponível em: < <http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/publicacoes/guia-dos-bens-tombados/Publication/4-Guia-dos-Bens-Tombados-Volume-1> > Acesso em 31 ago. 2016.

²³⁰ Especialmente com os projetos arquitetônicos arrojados. Informação extraída de aula ministrada pela Profª Drª Clarissa Gagliardi, no 1º semestre de 2016, em disciplina do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo.

Muitos dos temas do MMGV recorrentes no imaginário social sobre a história e a cultura mineira, aproximam-no do universo do turismo – que já explora tais temas colocando-os como destinos (cidades históricas) e/ou elementos (como culinária, obras de arte barroca) a serem conhecidos.

Com base em pesquisas da Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte (BELOTUR), Clarissa Veloso mostra que no ano de 2015, pela primeira vez, o turismo de lazer foi o principal motivo de visita à cidade²³¹. Com isso, a cidade assume um novo nicho de investimentos e sua preocupação com essa imagem de cidade turística.

Não se pode dissociar o valor patrimonial de um lugar do valor econômico que ele gera, fenômeno esse que David Harvey investiga a partir da relação entre a globalização e as culturas locais, mostrando que os bens culturais se tornaram mercadoria, ou melhor, *commodities*, no sentido de serem produzidos e comercializados em massa, de modo homogêneo. Ao mesmo tempo, Harvey mostra, o capital monopolista procura diferenciar e singularizar seus produtos. Com tal marca distintiva eles adquirem maior valor, porque são únicos. Isso se dá inclusive na produção cultural que se torna manifesta nos ambientes urbanos, é o que Harvey denomina “empreendedorismo urbano”:

Padrão de conduta na governança urbana que combina poderes estatais (local, metropolitano, regional, nacional ou supranacional), diversas formas organizacionais da sociedade civil (câmaras de comércio, sindicatos, igrejas, instituições educacionais e de pesquisa, grupos comunitários, ONGs, etc.) e interesses privados (empresariais e individuais), formando coalizões para fomentar ou administrar o desenvolvimento urbano/regional de um tipo ou outro²³².

Pensando nos temas abordados na exposição de longa-duração do Memorial, seriam eles representativos do que há de único e singular em Minas Gerais? Admitamos que sim e que o MMGV e sua exposição de longa-duração estejam inseridos nesse cenário contemporâneo descrito por Harvey: “As alegações de singularidade se apoiam muitas vezes em narrativas históricas, interpretações e sentidos das memórias coletivas, significados das práticas culturais etc.: sempre há um forte elemento social e discursivo operante na construção de tais alegações”²³³.

Nota-se na dimensão temática do Memorial que “história”, “memória”,

²³¹ VELOSO, Clarissa dos Santos. *Cultura, políticas culturais e museus público-privados: o caso do MM Gerda – Museu das Minas e do Metal e do Memorial Minas Gerais Vale*. (Dissertação de mestrado). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/PUC-MG, Belo Horizonte, 2016. p. 31.

²³² HARVEY, David. A arte da renda: globalização e transformação da cultura em commodities. In: *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005, p. 230.

²³³ Ibid., p. 233

“patrimônio” e “identidade” são temas distintivos e ao mesmo tempo agregadores daqueles que pertencem a essa “comunidade de sentido”, vejamos:

Pertencimento, ou sentimento de pertencimento é a crença subjetiva numa origem comum que une distintos indivíduos [...] Quando a característica dessa comunidade é sentida subjetivamente como comum, que pode ser a ascendência comum, surge o sentimento de “pertinência”, de pertencimento, ou seja, há uma comunidade de sentido²³⁴.

O estado de Minas Gerais contou com um fluxo de turistas de cerca de 24 milhões de visitantes em 2014 (66,8% provenientes do próprio estado), dos quais 19 milhões estiveram no interior do estado – onde há um grande volume de bens patrimoniais – e 5 milhões de visitantes em Belo Horizonte²³⁵. Apesar de o número de visitantes na capital ser quatro vezes menor que o do interior, vale lembrar que, segundo dados do próprio Memorial, suas taxas de visitação crescem a cada ano: tivemos acesso apenas aos dados publicados em 2013 e 2014, que são, respectivamente, 96.452 e 113.622 visitantes espontâneos²³⁶, sem que haja distinção entre turistas e população local.

A “visão” da Secretaria de Estado de Turismo de Minas Gerais (SETUR) expressa a ideia de singularidade do patrimônio da seguinte maneira: “O Estado de Minas Gerais como um destino turístico *singular, referência internacional* em hospitalidade, inovação e sustentabilidade”²³⁷. Note-se que os termos utilizados não são fortuitos, “hospitalidade” remete a uma característica da mineiridade, “inovação” é um pressuposto da equipe curadora do MMGV e “sustentabilidade” é argumento da Vale S.A. para suas ações de investimento em cultura.

Em 2013 foi feita uma parceria entre o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) e o Ministério do Turismo (MTur) que resultou em uma publicação intitulada: *Museus e Turismo: estratégias de cooperação*²³⁸. Nesse material, os museus são considerados

²³⁴ AMARAL, Ana Lúcia. *Dicionário de Direitos Humanos*. Disponível em: <<http://escola.mpu.mp.br/dicionario/tiki-index.php?page=Pertencimento>>. Verbete: “pertencimento”.

²³⁵ Dados disponíveis em: <http://www.minasgerais.com.br/observatorioturismomg/?page_id=301>, acesso em 27 de junho de 2016. Vale lembrar que em 2014 o Brasil sediou a Copa do Mundo de Futebol, apesar disso escolhemos esse ano por ser o mais recente com dados consolidados

²³⁶ MEMORIAL MINAS GERAIS VALE: o espaço vivo da cultura mineira / textos de Christiane Tassis, tradução de Sérgio Penna. Belo Horizonte: Rona Editora, 2014. MEMORIAL MINAS GERAIS VALE: memória viva das culturas de Minas Gerais – catálogo de ações, atividades e programações realizadas em 2014 / textos de Eduardo de Jesus, tradução de Sérgio Penna. Belo Horizonte: AD10 Comunicação, s/d

²³⁷ Disponível em: <<http://www.turismo.mg.gov.br/institucional/missao-negocio>>. Acesso em: 27 jun. 2016, grifos nossos.

²³⁸ INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Museus e Turismo: estratégias de cooperação*.

pontos de convergência de turistas, além de potenciais catalisadores da economia local. O foco da integração desses campos é produzir *experiências* turísticas.

Na atualidade, o conhecimento e a informação são importantes produtos econômicos, em que serviços e experiências se tornaram objetos de desejo. Nesse contexto, os museus tornam-se lugares de intersecção entre lazer e educação. Os objetos de museus passam a servir como meios e não mais como fins, o interesse em vê-los não recai mais sobre o fetiche material, mas sobre a experiência proporcionada ao vê-los, mediante a obtenção de satisfação afetiva ou intelectual.

Em reportagem intitulada *Além de Inhotim, BH tem belos museus que retratam a história dos ofícios, da mineração e do futebol*²³⁹ o fator “experiência” aparece como atributo e atrativo do museu, não distinguindo os tempos históricos de passado e presente:

Instalado no antigo prédio da Secretaria de Estado da Fazenda, na Praça da Liberdade, o Memorial Minas Gerais Vale mostra a história geral do estado, reunindo desde a riqueza cultural a partir do século 18 até os dias atuais, por meio de cenários reais e virtuais que se misturam para *enriquecer a experiência do visitante*. O Memorial é um lugar de trânsito e cruzamento entre a potência da história e as pulsações contemporâneas da arte e da cultura, um lugar onde *o presente e o passado estão em contato direto, em permanente renovação*. Ali o visitante tem total liberdade para fazer o seu próprio roteiro. Nas 31 salas que compõem o local, a tecnologia é usada em conjunto com objetos e cenários tradicionais para criar um espaço rico e futurista²⁴⁰.

Chama a atenção o fato de que, ao utilizar recursos tecnológicos na comunicação museológica, o Memorial e sua exposição de longa-duração visam proporcionar justamente a *experiência* de conhecer lugares, episódios históricos e personagens que protagonizaram a diversidade cultural mineira no passado e no presente. Mesmo que esse conhecer se resuma a assistir a um vídeo sobre o assunto, não é possível *vivenciar* a diversidade mineira (lembrando que esse é o tema central do Memorial) dentro daquele, e de nenhum outro, espaço museal. Quanto a isso, as soluções expográficas encontradas pela equipe curadora são muito comuns em museus de história e de ciências naturais: a reconstituição de ambientes, a teatralização e o apelo emocional.

Um fenômeno recorrente nas apropriações do patrimônio histórico é a História ser apresentada de modo fetichizado. Em sítios históricos, remete-se ao passado, mas jamais se poderá reconstituí-lo tal qual ele era. Porém, como estratégia de atratividade

Brasília, DF, 2014.

²³⁹ FURBINO, Zulmira. Além de Inhotim, BH tem belos museus que retratam a história dos ofícios, da mineração e do futebol. *Estado de Minas*, 08 jul.2015.

²⁴⁰ Ibid., grifo nosso.

de público, muitos lugares teatralizam o passado a fim de atender a uma demanda de consumo, promovendo experiências extraordinárias.

Por outro lado, a busca pela autenticidade da vida naquele lugar só existe na vida cotidiana, portanto, não apreensível em uma visita turística. Dessa maneira, não é incomum encontrarmos uma “disneyficação” do passado, como Harvey também apontou no artigo supracitado. Para o turismo é interessante, pois proporciona um momento único, um “eterno presente”. Por isso, se a intenção da comunicação museológica é superficial, ela traz o êxtase da comunicação, o deleite, o maravilhamento, que podem ser alienantes. Apesar das pesquisas acadêmicas e da crítica historiográfica, o turismo embasa seus produtos na História oficial.

Não existem, portanto, efeitos espontâneos a partir do fluxo de visitantes, eles são induzidos por investidores privados e/ou através de planejamento estatal. Nesse sentido, o uso turístico não deve se sobrepor ao uso cotidiano, e os museus, uma vez como catalisadores de novos processos urbanos, devem estar atentos à suscetibilidade em que podem incorrer se não tiverem uma gestão adequada, com planejamento e avaliação condizentes com sua missão.

De acordo com a publicação *Museus e Turismo*, o museu é também uma forma de aprofundamento do contato fugaz entre turista e população local, funciona como mediador entre a cultura dos visitantes e a cultura local:

Como polo de atração turística, o museu é capaz de construir e divulgar uma imagem nacional e internacional, e, em algumas vezes, tornar-se “marca”, como é o caso do Guggenheim e do Louvre, que abriram outras unidades fora de seus países de origem. Em âmbito local, atuando como agentes de desenvolvimento, eles promovem a revitalização dos espaços urbanos, dinamização da economia local, além de gerar emprego e renda direta e indiretamente. [...] [devem] atender aos sonhos dos turistas²⁴¹.

Nesse sentido, cabe indagar como são criados esses desejos, essa busca pela “experiência”. É justamente essa mesma terminologia que define o Memorial Minas Gerais Vale²⁴², e sua exposição procura envolver os visitantes de maneira inovadora e memorável. Partindo do pressuposto que o MMGV se trata de um espaço de memória, perguntamos a Eleonora Santa Rosa o que é importante lembrar, apesar de extensa,

²⁴¹ INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2014, p. 66

²⁴² Em diferentes publicações sobre o Memorial, como o **site oficial**: <<http://www.memorialvale.com.br/sobre-memorial/apresentacao-sobre-memorial/>>. Acesso em 27 jun. 2016; ou o **livro-catálogo**: STARLING, Heloisa; CARDIA, Gringo; ALMEIDA, Sandra Goulart; MARTINS, Bruno Viveiros (org.). Minas Gerais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011; e o **projeto expográfico**: “Curadoria, projeto museográfico, design e vídeos”, documento completo presente em um dos anexos do Projeto 12 8122, referente ao Plano Anual de 2013, cujo processo no PRONAC encontra-se sob o número 140002.656720/12-16.

vale a pena citá-la:

Isso é uma grande discussão... o que é importante lembrar e o que é importante esquecer e como se articula isso... os fatos... essa é uma pergunta muito boa, muito boa. No início, pra mim, quando eu pensei isso, veio de realmente chamar a atenção de uma leitura sobre a história de Minas Gerais pouco usual, em espaços públicos e em espaços acadêmicos. A academia, muitas vezes, por um estrito pensamento conservador, só vale o fato, aquilo que é comprovado factualmente, então que você é refém de uma leitura da história factual, com pouca... com muita refração, aquilo que depois vai se firmar mais como a história das mentalidades, história da cultura, de uma maneira mais ampla, é o que me interessa mais. Então pra mim era um espaço privilegiado de promover leituras e conexões voltadas à história da mentalidade, à questão cultural de formação, da civilização – não no sentido, como eu disse, estrito, plástico, tectônico, ou isso ou aquilo outro – mas muito mais amplo. E fazer cruzamentos hora inusuais, hora que mesmo já feitos, sob outras perspectivas, a leitura possibilitasse muito mais abrir do que fechar, muito mais provocativo. E é claro – e aí é muito difícil pra mim falar porque é uma hora que eu me afasto dessa sequência – mas eu sabia que o que ele [Gringo Cardia] estava convidando, seriam provocativos [sic] o suficiente em suas áreas para promover essa pluralidade de abordagens e de assuntos. E mais: as escolhas feitas no início do que seria abordado por esse Memorial, e que fatos importantes da história de Minas tradicionalmente ficariam pra fora, em nome de uma visão encomiástica, celebratória, dos eventos, das efemérides. Eu não queria lidar, embora haja livros importantíssimos das efemérides mineiras, das notas cronológicas daqui ou de acolá ou do anuário dos municípios - embora tenha até coisas muito legais, curiosas se você souber lidar de uma outra forma - eu estava justamente correndo da perspectiva anuário, da perspectiva efeméride, da perspectiva cronologia pura e simplesmente. A História, ela pulsava, ela rasgava, de uma maneira muito mais interessante, essa leitura linear que era tradicionalmente promovida, não só leitura linear como os personagens também, como encadeamento histórico também, como sequência também, expurgando, expulsando tanto o que era muito mais “sujas ou ruidosas”, fundamentais pra entender quem que a gente é, e por pegadas outras não muito tradicionais. Então pra mim, embora o tempo todo um exercício de escolha e de exclusão, era o espaço não só de inovação de leitura, mas uma renovação de um tipo de percepção comum em espaços tradicionais, e também demonstrada na História. E mais, eu não queria que fosse também refém da academia, por isso chamamos artistas, por isso poetas, por isso ensaístas, por isso também professores, mas até quem eu chamei da universidade era gente um pouco atípica, mais aberta, com a cabeça mais aberta. Eu não queria que fosse um Memorial dos fatos da história de Minas Gerais. O que faz a gente ter olhares muito interessantes na nossa história é justamente a visada, o olhar com outro olho, entender a mentalidade, as outras conexões, os resíduos, entender o conjunto e promover uma leitura desse conjunto. Conseguir sair da lupa estrita e entrar numa percepção de panorama completamente diferente. Isso eu aprendi com Afonso Ávila, num certo sentido sou muito grata a ele, e se eu puder falar que alguém me inspirou nisso, eu diria que foi ele²⁴³.

Na publicação mencionada do Ibram/MTur há uma ênfase a respeito da busca,

243

2016.

SANTA ROSA, Eleonora. Entrevista concedida a Viviane Vitor Longo. Belo Horizonte, 25 nov.

por parte dos turistas, e da promoção, por parte das instituições culturais, de experiências que sejam únicas e inesquecíveis. Há também outra publicação, esta de 2010, intitulada *Tour da Experiência: cartilha completa*, que traz o conceito e a metodologia para se trabalhar com esse tipo de turismo²⁴⁴. Nesse sentido, o Memorial se alinha perfeitamente aos objetivos das instituições nacionais.

Podemos concluir que os espaços tradicionais ainda são importantes, especialmente pelo valor de memória de que são investidos e que, na contemporaneidade, adquirem valor econômico. Desse modo, há um novo sentido dado à cultura; essa nova realidade passa pelo equilíbrio entre as práticas de preservação do patrimônio e o turismo, bem como entre os interesses locais e os globais.

Françoise Choay apontou em seu livro clássico²⁴⁵, para as mutações funcionais pelas quais o patrimônio cultural e os monumentos passaram, em escala global, a partir da década de 1960. Se a emergência da proteção patrimonial no século XIX se estabeleceu como um procedimento eminentemente político e identitário, em que o patrimônio era evocado como testemunho e comprovação das trajetórias nacionais, a partir do surgimento do turismo de massa, essa função foi associada pela apropriação do patrimônio como uma mercadoria, pelas lógicas econômicas. Os velhos sinais de identidade – como aqueles que definem a mineiridade – foram redimensionados funcionalmente, por práticas de consumo cultural que precisam das dimensões identitárias para a definição do produto a ser comercializado. Nesse sentido, essas dimensões ganham um reforço na experiência contemporânea, não mais como expressão política ou nacionalista, mas como estratégia de negociação de diferenças, já estabelecidas no imaginário internacional, para o mercado turístico.

O fator turístico é ponto importante das políticas públicas para cultura em Minas Gerais, conforme o Plano Estadual de Cultura (PEC), implantado desde 2015, que estabelece os objetivos e as estratégias de preservação do patrimônio cultural mineiro. Além da qualificação de profissionais, destinação de verba para ações de restauração de bens materiais, reconhecimento de bens imateriais, há uma ação prevista no PEC que envolve o turismo: “estimular parcerias entre as Secretarias de Turismo, de Cultura, de Educação, o SEBRAE/MG e outros, para a capacitação dos municípios na promoção

²⁴⁴ BRASIL. Ministério do Turismo. *Tour da experiência: cartilha completa*. Ministério do Turismo/SEBRAE Nacional/Instituto Marca Brasil, 2010. O termo “Economia da experiência” designa o componente emocional como fundamental para os hábitos de consumo, ampliando a oferta do turismo como negócio. Alguns autores que abordam o tema são: Rolf Jensen em seu livro *A sociedade dos sonhos*; James Gilmore e Joseph Pine, no livro *Economia da Experiência*.

²⁴⁵ CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade/Unesp, 2006.

do turismo cultural sustentável, tendo como meta 90% (noventa por cento) das parcerias firmadas”²⁴⁶. Nota-se que o patrimônio material e imaterial mineiro está bem estabelecido e reconhecido, enquanto o patrimônio imaterial mineiro ainda está em processo de reconhecimento.

Segundo dados do governo de Minas Gerais, em 2014, dos visitantes estrangeiros que chegaram via aeroportos a maioria foi proveniente dos EUA, seguido pela Argentina²⁴⁷. 2014 foi um ano em que o Brasil sediou a Copa do Mundo FIFA, o que contribuiu para a projeção internacional do país e das capitais que sediaram os jogos. Belo Horizonte parece esboçar assim um interesse em se projetar como cidade internacional, a partir da exploração de seus recursos culturais, seja com o Circuito Liberdade, com a arquitetura modernista da Cidade Administrativa ou da Pampulha. De todo modo, são itens isolados na cidade e, com a agregação de valor para área em que existe um bem patrimonial uma das consequências negativas, conforme nos aponta Otília Arantes, é a fragmentação da cidade: quando ocorrem ações pontuais e não integradas, aprofundam-se as desigualdades²⁴⁸.

Narrativa expográfica como narrativa historiográfica

Museus são lugares de produção de conhecimento, de saber historiográfico e de discurso de poderes legitimados. A reflexão sucinta e objetiva de Manoel Luis Salgado Guimarães contribui para uma interpretação do MMGV como museu de história, com temas históricos e com uma narrativa historiográfica:

A historiografia (...) pressupõe como condição primeira reconhecer a historicidade do próprio ato de escrita da História, reconhecendo-o como inscrito em determinados tempo e lugar. Em seguida, é necessário reconhecer esta escrita como resultado de disputas entre memórias, de forma a compreendê-la como parte das lutas travadas nas sociedades para dar significado ao mundo. Uma escrita que se impõe tende a silenciar sobre o percurso que a levou à vitória, aparecendo, ao final, como decorrência natural; perde-se, dessa forma, sua ancoragem no mundo como parte do drama social humano, quando escolhas são efetuadas, que definem o passado que se deseja, ou que se necessita, como forma de inventar o futuro²⁴⁹.

Museus são também lugares de memória e de poder, durante muito tempo criados e mantidos pelo Estado, a exemplo dos museus nacionais. Qualquer tipo de

²⁴⁶ PROJETO DE LEI: PLANO ESTADUAL DE CULTURA, 2015, p. 14. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/images/documentos/PROJETO%20DE%20LEI%20-%20Plano%20Estadual%20da%20Cultura.pdf>>. Acesso em: 15 mai. 2017.

²⁴⁷ Dados disponíveis em: <http://www.minasgerais.com.br/observatorioturismomg/?page_id=298>. Acesso em: 27 jun. 2016.

²⁴⁸ ARANTES, Otília. Cultura da cidade: animação sem frase. In: *Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica*. São Paulo: Edusp, 2001.

²⁴⁹ GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Memória, história e historiografia. In: Tostes, Vera et al. (org). *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003, p. 92-93.

museu é “uma arena privilegiada para apresentar imagens de si e do outro”²⁵⁰, cumprindo um papel de *legitimador* de um imaginário, mas ao mesmo tempo, o museu pode ser o *produtor* de um imaginário.

Em alguns estados brasileiros, museus regionais têm surgido ou têm intensificado seus discursos identitários, para citar alguns, como o Museu da Gente Sergipana, o Museu Cais do Sertão, e o Museu do Acre, este último analisado por Agda Pinto, que revela uma importante diferença nas terminologias que definem a identidade regional acreana:

O termo que define a identidade acreana foi criado pelo Governo da Floresta em contraste com o termo acreanismo, relacionado ao movimento da elite local, que em diferentes momentos históricos acionou um discurso identitário para reivindicar junto ao governo federal a criação do estado do Acre. A acreanidade é uma re-significação da identidade acreana e está ancorada na trajetória de índios e seringueiros no Acre, sem, no entanto, negar os signos identitários do acreanismo²⁵¹.

Há uma crítica de Isac Guimarães Junior para os museus do Acre, que é pertinente também ao MMGV, pois assinala um importante aspecto de museus de história, que é a imagem positivada da História, que não leva em conta os conflitos e nuances do próprio processo histórico, sobretudo diante da relação entre mercado e discursos identitários em museus:

Não é difícil qualificar as configurações identitárias resultantes desse manejo dos símbolos e da memória local como um processo de construção de uma identidade fortemente legitimadora – para usar a expressão de [Manuel] Castells -, na medida em que mobiliza o imaginário social e até ressentimentos coletivos para fins de legitimação de um projeto político-econômico supostamente sustentável, porém amplamente referenciado na lógica de apropriação do mercado. Inversamente à constituição de resistências e proteções contra as ameaças externas geradas pela dinâmica do processo modernizador, conforme se poderia supor dos fundamentos ideológicos desse discurso ao propor o fortalecimento de matrizes culturais locais, a reconstrução narrativa da acreanidade pelo discurso da florestania se prestará mais a legitimar, interna e externamente, um intenso processo de sujeição do local às necessidades do capital, porém com uma fachada de proteção ambiental e valorização cultural das populações nativas²⁵².

Identidade e história em exposições “não podem ser objetivos de um museu, mas objetos seus de tratamento crítico – até mesmo para fundamentar uma ação educacional legítima e socialmente fecunda”²⁵³. O MMGV tem uma exposição retórica,

²⁵⁰ MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Apud GONÇALVES, Lisbeth Rebollo, 2004, p. 74.

²⁵¹ MORAIS, Maria de Jesus. 2008, apud PINTO, Agda Araújo Sardinha. *O discurso identitário nos museus de Rio Branco, Acre: uma análise de narrativas expositivas*. (Dissertação de mestrado). São Paulo: PPGMUS-USP, 2014, p. 3.

²⁵² GUIMARÃES JR. Isac, 2008, apud PINTO, Agda Araújo Sardinha, op. cit., p. 4

²⁵³ MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. 2000, p. 94

ou seja, ela por si só atrai pelos recursos expográficos, mas seu discurso não leva a uma postura questionadora, pois está celebrando, homenageando a identidade mineira, em que tudo está dado, não há perguntas, mas afirmações²⁵⁴.

A mediação cultural é fundamental, pois ela põe questões, amplia o repertório da exposição e dialoga com o visitante, levando em conta o seu conhecimento prévio, promovendo maior interação com a exposição, estabelecendo ligações com o mundo externo ao museu.

O grande mote do MMGV é a identidade mineira e está imerso em uma sociedade de consumo, com mesclas e disputas por representações culturais. Nestor Garcia Canclini auxilia na compreensão desse cenário, com o conceito de “hibridação cultural”, em que não é mais possível falar em uma cultura pura, unívoca, como marca da própria modernidade.

Endossando essa linha, para Stuart Hall²⁵⁵, atualmente ocorre um processo de fragmentação, em que as identidades culturais se transformam, não são fixas. Ele questiona a homogeneidade das chamadas culturas nacionais, e assinala os deslocamentos decorrentes da globalização. Ele conclui que apesar de haver uma estrutura de poder cultural, a identidade nacional não anula nem subordina as diferenças culturais e, mais do que isso, aumentam as “culturas híbridas”, termo emprestado de Canclini.

Dessa forma, em escala regional, a identidade mineira em exposição no Memorial não pode ser vista como um bloco único, homogêneo, mas algo cambiante, pois é na vida cotidiana que acontece a diversidade cultural em seus conflitos e riquezas, produzidos em todos os cantos de Minas Gerais.

Nessa contemporaneidade e diversidade cultural em que estão mergulhados os museus, há um caso emblemático para se pensar sobre as representações e abordagens sobre a vida cotidiana em museus, na própria capital mineira, que é o Museu de Artes e Ofícios (MAO). Possui uma localização e visibilidade privilegiadas: está na Estação Central da cidade e, não bastasse o lugar que ocupa, a coleção que o museu abriga é igualmente grandiosa: um conjunto de peças relativas ao mundo do trabalho. Porém, há um descompasso entre o tema do museu e a vida cotidiana da cidade que, é bem sabido, passou por um processo brutal de modernização na virada do século XIX para o XX, eliminando o que lembrasse o universo rural que a precedera.

²⁵⁴ Essa afirmativa não poderia ser diferente, visto que há um fator político fortemente arraigado desde a concepção do Memorial, como viemos mostrando. Pela dificuldade de acesso à documentação, não foi possível afirmar com precisão as discussões que precederam as decisões, portanto, os interesses em expor ou omitir informações na exposição não poderiam, aqui, passar de inferências.

²⁵⁵ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*.

Dessa maneira, os pesquisadores Luiz Henrique Assis Garcia e Rita Lages Rodrigues fazem uma leitura crítica de que na exposição do MAO parece haver apenas a “fetichização” de uma tradição, não revelando os conflitos que a permearam e ainda a permeiam. Novamente a falta de problematização do discurso sobre o passado, já assinalada no MMGV. Nesse sentido a discussão é potencialmente expandida porque se trata, no fundo, de memória e esquecimento²⁵⁶, algo inescapável também da análise a ser feita do MMGV.

O fenômeno recente de criação e instalação de novos museus em diferentes contextos revela uma preocupação massiva em preservar memórias. Andreas Huyssen²⁵⁷ identifica na globalização um papel catalisador desse fenômeno, explicando a busca por tradições. A partir disso, a força que a memória patrimonial assume é enorme, pois, segundo Huyssen, mesmo que o lugar político das práticas de memória ainda seja de âmbito nacional, existem temas que são apropriados e ressignificados como universais, supranacionais, como é o caso do Holocausto.

Mais do que isso, o autor afirma que as estratégias encontradas para evitar o medo do esquecimento são rememorações públicas e privadas. Os recursos utilizados para essas recordações são variados e conforme as condições de investimento em tecnologia e mídias de cada instituição, especialmente as museológicas.

Se interpretarmos o Memorial como monumento, no sentido do termo utilizado por Françoise Choay, o sentido memorialístico desponta como principal. Nas palavras da autora, com esse fenômeno de temor do esquecimento, “o patrimônio teria assim perdido sua função construtiva, substituída por uma função defensiva, que garantiria a recuperação de uma identidade ameaçada”²⁵⁸.

Sobre a ideia de denominar o MMGV, um equipamento cultural do moderno CCPL como “memorial” não foi uma decisão unânime, conforme relatou Gringo Cardia:

Na verdade memorial é porque eles queriam dar uma imponência, Minas Gerais tem uma coisa de imponência e tudo... eu não gosto da palavra memorial, mais parece pra mim cemitério. Nunca gostei, mas tive que acatar. Eu na verdade, não gosto nem de museu muito... eu gosto de museus que são siglas (...), acho que memorial fica uma coisa muito só de memória, e a memória tem que ser viva, a memória não, a história, ela tem que ser agora, então fica uma coisa antiga. É igual essas bibliotecas que você vai e não pode tocar no livro. Qual o sentido

²⁵⁶ GARCIA, Luiz Henrique Assis; RODRIGUES, Rita Lages. Historicidade e política de patrimônio: algumas reflexões envolvendo dois museus em edifícios tombados em Belo Horizonte. *Anais I Sebramus*. Belo Horizonte, 2014, p. 382-392.

²⁵⁷ HUYSEN, Andreas. Passados presentes: política, mídia e amnésia. In: *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

²⁵⁸ CHOAY, 2006, p. 241.

da biblioteca, entendeu?²⁵⁹

O termo “memorial” refere-se a um “monumento comemorativo, obra concernente a fatos ou indivíduos memoráveis, daquilo que é digno de ser lembrado, um relato de memórias”²⁶⁰. Partindo dessa definição, cabe-nos questionar se o MMGV se encaixa nessa classificação, pois também é chamado de museu. Não se pode aqui falar em memória como um produto de um ou outro indivíduo isoladamente, pois trata-se de uma narrativa coletiva tanto na sua construção, devido ao número de pessoas envolvidas na sua concepção, quanto na sua finalidade de produzir sentidos que atinjam um grande número de pessoas.

Para esta reflexão sobre memória, em breve artigo²⁶¹, Pierre Nora, o historiador que cunhou a expressão “lugares de memória”²⁶² identifica algumas razões que explicam as manifestações do fenômeno da memória nos últimos trinta anos. Ele indica duas explicações: primeiro, a “aceleração da História”, em que haveria uma percepção de que a mudança é o que há de mais permanente na História, com isso, a inversão pela *recordação* teria destruído a linearidade entre passado, presente e futuro. Daí decorre a incerteza sobre o futuro e a obsessão com a ideia de perda, o que nos leva à obrigação de recordar. Para acessar o passado, aquilo que não existe mais, aquilo que contém nossa identidade, seria preciso fazer uma operação de *reconstrução* (documental, arquivística e monumental).

A segunda explicação de Nora para os recentes fenômenos da memória é a “democratização da História”, ou seja, vem ocorrendo um movimento global de emancipação dos povos, de memórias das minorias, de descolonização, devido à consciência histórica das sociedades tradicionais ocidentais que reconhecem a singularidade de grupos, mas também é ideológica, devido ao fim dos regimes totalitários do século XX, validando-se a ideia de memória coletiva.

Emergem assim as identidades auto afirmativas, que buscam autenticação no reforço da veracidade da memória. Isso concede à memória certa primazia na definição de identidades que podem ser, no limite, excludentes. Para Nora, a memória está ligada à ideologia dominante, que é mutável conforme os grupos que estão no poder, e ela só existe depois da perda, do luto.

²⁵⁹ CARDIA, Gringo. Entrevista concedida a Viviane Vitor Longo. Rio de Janeiro, 02 nov. 2016

²⁶⁰ “Memorial”. *Dicionário Eletrônico Houaiss*. Editora Objetiva, 2009.

²⁶¹ NORA, Pierre. Memória: da liberdade à tirania. In: *Revista Musas*, nº 4, 2009, p. 6-10.

²⁶² Os lugares da memória são construções históricas que têm valor testemunhal de um passado, que procuram não deixar-se esquecer, que se valem da permanência como forma de sobrevivência de uma ideologia, guardam e revelam em si o propósito de grupos que os ergueram, e que um dia atribuíram-lhes determinados valores. Cf. NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.

Constrói-se assim uma inteligibilidade, uma produção de sentidos para os eventos passados que possa ser compartilhada com os homens do presente²⁶³. Porém, vale lembrar a diferença entre o trabalho do historiador e a memória, pois atendem a demandas distintas. Vejamos, segundo Nora: “Enquanto a memória inscreve-se num presente eterno, a história apresenta-se como a ‘reconstituição sempre problemática daquilo que já não é mais’; uma ‘representação do passado’”²⁶⁴. Com isso, o autor faz uma provocação: estaria a História sujeita à uma tirania da memória?

Pensando na exposição de longa-duração do MMGV ousaríamos dizer que sim, partindo do pressuposto que a memória serve como afirmadora da identidade mineira. A resposta afirmativa à pergunta de Nora seria no sentido de que o Memorial expõe ideias mais ou menos bem resolvidas que encontram ressonância no imaginário sobre Minas Gerais, não trazendo à tona os conflitos próprios da História que compõe o estado. O que se vê é uma narrativa apaziguada sobre Minas Gerais, celebrando certas características do estado em detrimento de outras, cujas escolhas e exclusões não são explicitadas. A ideia de mineiridade, atualizada por demandas contemporâneas, presta-se a essa prática discursiva homogeneizadora e, muito claramente, também a uma apropriação mercadológica, que torna a exposição, a praça e a cidade um objeto de interesse não apenas dos munícipes e mineiros, mas de forasteiros vindos por meio da sedução turística.

A mineiridade, por sua plasticidade, no contexto do MMGV, não é mais ponto de fundamentação de discursos políticos, mas tornou-se ativo cultural, bem de consumo. Essa realidade convém especialmente à nova configuração trazida pelas PPPs, criando um novo pacto de poder entre os agentes, o que acaba restringindo aquilo que será exposto. Tal situação é flagrante ao notar-se algumas discrepâncias entre as pesquisas encomendadas de consultores e a expografia.

²⁶³ NORA, 2009, p. 82.

²⁶⁴ NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História 10*. São Paulo: PUC-SP, 1993, p. 9.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ponto de partida desta pesquisa foi uma visita. Dali se desdobraram questionamentos, dúvidas, curiosidades e, a partir de agora uma análise que pode vir a ser pertinente aos gestores do Memorial Minas Gerais Vale, mas também ao seu público e a outros pesquisadores. O interesse em compreender a origem, os motivos e a força dessa instituição como lugar de memória é apenas um caminho possível para pesquisar e apresentar um ponto de vista sobre o Memorial.

Os agentes envolvidos na elaboração da exposição de longa-duração tiveram que trocar informações, ideias e estratégias para realização do projeto, mesmo que muitas vezes de forma indireta e por etapas, com diferentes colaboradores. Podemos separá-los em três grupos de agentes: os consultores (intelectuais, curadores, pesquisadores), o governo do estado de Minas Gerais (Secretaria de Cultura, governador) e a Vale S.A. (mantenedora).

Os três construíram uma narrativa coesa. Após a ideia propulsora e os levantamentos das pesquisas, foram definidas as preferências pelos temas que poderiam abranger a diversidade da cultura e história mineiras. De modo mais acurado, buscou-se a posituação de suas características já impressas no imaginário social, a mineiridade.

Esse “afunilamento” daquela vastidão de dados e leituras sobre Minas Gerais resultou na exposição e, por isso, ela foi o foco central desta pesquisa. Toda a exposição, desde seu projeto, sua disposição espacial e as linguagens expográficas, tudo é pensado para atingir fins específicos. Essa exposição nos propõe algo e nos convida a perceber (sentindo, ouvindo, lendo, assistindo, caminhando) valores e ícones do estado mineiro. Isso foi e é feito conforme interesses estabelecidos pelos três grupos de agentes.

O barroco e o modernismo mineiro são os dois marcos temporais de destaque na narrativa expográfica, ou seja, da segunda metade do século XVIII há um salto para a primeira metade do século XX, retomando-se temas como a miscigenação racial, a exploração aurífera, a simplicidade interiorana e rural, a Inconfidência Mineira, a literatura, a arquitetura, elementos intimamente relacionados, na historiografia, com a construção da nacionalidade brasileira.

Os temas não contemplados nos períodos supracitados assumem papéis acessórios, se comparados à narrativa central “barroco-moderno”, tais como

ecoturismo, arqueologia, Vale do Jequitinhonha. A forma como se apresenta a mineiridade é bastante original do ponto de vista do uso das mídias tecnológicas, mas a narrativa parece algo já conhecido, como uma reafirmação dos mesmos temas já celebrados que teriam o poder de sintetizar o que é Minas Gerais.

Não é possível apartar a narrativa ficcional da narrativa historiográfica (essa pretensamente mais “verdadeira”), sobretudo quando se trata de uma narrativa expográfica amplamente voltada para a experiência imersiva do visitante, como é o caso do Memorial. Ambas são válidas, mas cumprem papéis distintos que podem, por meio de um trabalho de curadoria e mediação, deslindar as sutilezas de uma e de outra sem que se sobreponham ou se anulem.

Nesse sentido, frente à realidade digital e interativa em que muitos museus têm apostado suas fichas, a estratégia de impactar o visitante para atraí-lo não precisa ser abandonada, mas deve ser feita com moderação. Sobre isso, Stephen Greenblatt elabora duas chaves conceituais para apreensão dos museus no momento da visita: a ressonância (*resonance*) e a admiração (*wonder*). A forma como se dispõe a informação influencia diretamente na forma como esta é recebida, conforme o autor afirma no trecho a seguir, dependendo do foco que se dá na exposição, isso indica necessidades do presente: “The knowledge that derives from this kind of looking may not be very useful in the attempt to understand another culture, but it is vitally important in the attempt to understand our own”²⁶⁵.

Greenblatt propõe exposições que causem sim um impacto inicial, mas que em seguida incitem os visitantes a reflexões sobre o contexto, sobre as informações históricas relativas aos artefatos e demais itens da exposição, conjugando essas duas chaves de compreensão (ressonância e admiração).

A comunhão entre o mito da mineiridade, o investimento financeiro e a dimensão simbólica associada à Vale S.A., bem como a ideologia encetada pelo governo do estado de Minas Gerais resultou em um espaço contemporâneo de grande impacto. Ali estão dispostos recursos tecnológicos riquíssimos e uma narrativa repleta de temas espacial e temporalmente bem delimitados no território mineiro, construída para demarcar elementos distintivos que caracterizam a exclusividade e a vanguarda da cultura mineira que, no limite e sob uma óptica tradicional do estado, são temas dos

²⁶⁵ GREENBLATT, Stephen. Resonance and wonder. In: *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*. KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. Smithsonian Institute, 1991, p. 53. “O conhecimento que deriva desse tipo de olhar pode não ser muito útil na tentativa de entender outra cultura, mas é vitalmente importante na tentativa de entender a nossa própria”. Tradução nossa.

quais os mineiros devem se orgulhar.

Parte dessa força distintiva provém da justaposição entre a mineiridade e a brasilidade. Para os modernistas associados ao Estado na década de 1930, selecionar o patrimônio efetivamente nacional, brasileiro, era tarefa mais do que ordinária, mas ideológica. Buscar o autêntico nacional implicava romper de maneira sutil com as referências provenientes da Europa. Os bens ditos nacionais, muitos deles também mineiros, tinham referências europeias, mas em terras brasileiras haviam sido ressignificadas, “deglutidas”, para usar um termo modernista.

O orgulho a ser vivido por qualquer grupo identitário passa por positivar aquilo que se julga que lhe é próprio. Nesse processo de identificação, é inevitável a exclusão, ou seja, *ser isto* significa *não ser aquilo*. Por outro lado, a atitude afirmativa pode, em tempos de fluidez de informações e modos de vida, enfim, de globalização, diluir as fronteiras entre o *ser isto* e o *não aquilo*, a partir do momento que se flexibiliza e reconhece sua mutabilidade, ou seja, o próprio processo histórico.

Para que isso aconteça, é preciso uma tomada de decisão que suspenda os marcos fixos e reposicione elementos menos evidentes, mas também componentes da história daquele lugar e daquele povo. Vale dizer que não se trata apenas da “história dos vencidos” – como se a História pudesse ser medida ou analisada com dois pesos e duas medidas – mas da história cotidiana, das filigranas de pessoas e suas relações sociais ou patrimoniais com os bens materiais e imateriais que as circundam e auxiliam na sua autodefinição.

Por muito tempo, os museus nacionais de ambição identitária eram feitos como marcos de distinção, como monumentos e documentos de uma história que deveria ser preservada e, para tanto, a forma mais afirmativa era, por vezes, impositiva. O passado cumpria assim a função indispensável de legitimar um discurso, conferindo aos museus o caráter de lugar de exercício de poder.

No caso do Memorial, além de ele em si ser um lugar de poder, simplesmente pela sua natureza museológica, monumental e documental, é também porque traz a marca da empresa Vale S.A. Além disso, a escolha dos temas da exposição de longa-duração demonstra uma preocupação em dar visibilidade ao Memorial, conjugando-se assim ao turismo – opção, como vimos, não secundária. Apesar das diversas, constantes e ricas atividades temporárias, é na exposição de longa-duração que estão reunidos os ícones da mineiridade, reacendendo a valorização já prevista pelos agentes iniciais e tornando-os, simultaneamente, reafirmação da tradição identitária e produto

renovado para o mercado turístico de bens patrimoniais. Entre o discurso, lugar de fala dos curadores, e a recepção de público, está a exposição. Essa relação única é capaz de construir e estimular a produção de conhecimento, a partir das informações fornecidas pelas salas expositivas e do repertório dos visitantes, daí a importância da interatividade que permita esse intercâmbio.

A renovação dos museus não é constante, mas também não tão lenta a ponto de parecerem imutáveis. Um núcleo de pesquisa, aliado a pesquisas de público, à avaliação museológica, são algumas das possibilidades internas que subsidiam mudanças na expografia. Além disso, a inserção de elementos próprios da História, os conflitos, as dificuldades, as relações sociais, de domínio, de compadrio, da vida comum e ordinária, contemplando outras regiões e aspectos da vida – não necessariamente mineira, mas *em* Minas Gerais (também ela repleta de migrantes) –, podem abrir espaço para novas representações e, conseqüentemente, novas e efetivamente inovadoras experiências de visita.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, História e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Lapa/Rocco, 1996.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *A indústria cultural – o iluminismo como mistificação das massas*. In: *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ANICO, Marta. A pós-modernização da cultura: patrimônio e museus na contemporaneidade. *Horizontes antropológicos*. Ano 11, n. 23, Porto Alegre, 2005, p. 71-86.
- ARANTES, Otília. Cultura da cidade: animação sem frase. In: *Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica*. São Paulo: Edusp, 2001.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da mineiridade*. São Paulo: Brasiliense, 1ª ed., 1990.
- BARROS, Guilherme. *O novo Brasil da Mostra do Redescobrimento*. Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, 2015.
- BOMENY, Helena. *Guardiões da razão: modernistas mineiros*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Tempo Brasileiro, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Difel: Lisboa, Editora Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 1989. Coleção Memória e sociedade.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Museologia e museus: os inevitáveis caminhos entrelaçados. *Cadernos de Sociomuseologia*. Lisboa: ULHT, nº 25, 2006.
- _____. Museus e Pedagogia Museológica: os caminhos da administração dos indicadores da memória. In: Saul Eduardo Seiguer Milder. (Org.). *As Várias Faces do Patrimônio*. Santa Maria: Pallotti, 2006, p. 119-140.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa, Gênese Andrade. São Paulo: Edusp, 2013.
- CÂNDIDO, Manuelina Mª Duarte; AIDAR, Gabriela; MARTINS, Luciana Conrado. A experiência museal: discutindo a relação dos museus com seus visitantes na contemporaneidade. *Museologia & interdisciplinaridade*, vol. III, nº 6, mar/abr 2015.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARVALHO, Mônica. Cidade Global: anotações críticas sobre um conceito. *São Paulo em perspectiva*, vol. 14, nº 4, São Paulo, 2000.
- CHOAY, Françoise. *A Alegoria do patrimônio*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade/Unesp, 2006.
- DAVALLON, Jean. *L'exposition à l'oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris: L'Harmattan, 1999.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo – comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIAS, Fernando Correia. *Mineiridade*. Belo Horizonte: Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, 1986, (Cadernos de Minas, 2).

DIAS, Edmundo. A nova sede governamental de Minas Gerais e o Espaço Cultural Praça da Liberdade, em Belo Horizonte. Discurso e inconsistências. *Minha Cidade*, São Paulo, ano 11, nº 130.03, Vitruvius, 2011. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/11.130/3865>>.

ESPAÇO CULTURAL DA LIBERDADE: Praça da Liberdade: Belo Horizonte, capital do século, 12-12-1897, 12-12-1997. – Brasília: Senado Federal, Gabinete do Senador Francelino Pereira, 1998.

FERNANDES, Ludmila; MEDEIROS, Valério. As praças cívicas pós-independência do Brasil: a leitura da monumentalidade pela configuração. *Arquitextos*, São Paulo, ano 15, nº 172.00, Vitruvius, 2014. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.172/5299>>.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. Introdução. In: VASCONCELLOS, Sylvio de. *Mineiridade: ensaio de caracterização*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968.

FURBINO, Zulmira. Além de Inhotim, BH tem belos museus que retratam a história dos ofícios, da mineração e do futebol. *Estado de Minas*, 08 jul. 2015.

GARCIA, Luiz Henrique Assis; RODRIGUES, Rita Lages. Historicidade e política de patrimônio: algumas reflexões envolvendo dois museus em edifícios tombados em Belo Horizonte. *Anais I Sebramus*. Belo Horizonte, 2014, p. 382-392.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre Cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2004.

GREENBLATT, Stephen. Resonance and wonder. In: *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*. KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. Smithsonian Institute, 1991

GRUNOW, Evelise. Cenografia teatral torna acessível trabalho de pesquisa. *Revista Projeto Design*, n. 374, 2011. Disponível em: <<https://arcoweb.com.br/projetodesign/design/gringo-cardia-memorial-minas-10-06-2011>>.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro, 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

HARVEY, David. A arte da renda: globalização e transformação da cultura em commodities. In: *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.

HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Trad. Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

IMPRENSA OFICIAL DE MINAS GERAIS. *Memorial conta a história de Minas na Praça/Espaço para Minas*, 01 dez. 2010.

_____. *Vale conta a história de Minas no Circuito Cultural/Vale mostra Minas no Circuito Cultural*, 20 mar. 2010.

_____. *Estado quer incentivar visitas ao Circuito Praça da Liberdade*, 30 jun. 2011.

JONES, Robert. Museum next. In: MENDES, Luis Marcelo. (org.). *Reprograme: comunicação, branding e cultura numa nova era de museus*. Rio de Janeiro, 2012

JULIÃO, Letícia. *Enredos museais e intrigas da nacionalidade: museus e identidade nacional no Brasil*. (Tese de doutorado). Belo Horizonte: UFMG/FAFICH/Departamento de História, 2008.

LATIF, Mirian de Barros. *As Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1960.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LIMA, Alceu Amoroso. *A voz de Minas - ensaio de sociologia regional brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1945.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LOPES, Myriam Bahia. Liberdade, testemunho e valor. A praça da Liberdade em Belo Horizonte. *Minha Cidade*, São Paulo, ano 7, nº 076.01, Vitruvius, 2006. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/07.076/1936>>.

LORES, Raul Juste. Mecenato cria rede de museus em praça de BH. *Folha de S. Paulo*, 06 nov. 2011.

MACHADO, Tatiana Gentil. *Projeto expográfico interativo: da adoção do dispositivo à construção do campo da interatividade*. (Tese de doutorado). São Paulo: FAU-USP, 2015.

MENDES, Luis Marcelo. De ilhas a plataformas. In: MENDES, Luis Marcelo. (org.). *Reprograme: comunicação, branding e cultura numa nova era de museus*. Rio de Janeiro, 2012

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material*, São Paulo, n. 2, 1994, p. 9-42.

_____. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). *Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material*, São Paulo, n. 1, 1993, p. 207-222.

_____. A cidade como bem cultural: áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance na preservação do patrimônio cultural urbano. *Patrimônio: atualizando o debate*. São Paulo: 9aSR/IPHAN, 2006, p. 33-76.

_____. A história cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, nº 34, 1992, p. 9-24.

MIRANDA, Wander Melo. A poesia do reesvaziado: imagens de nação no memorialismo

brasileiro. *Cadernos da Escola do Legislativo*. Belo Horizonte, 2(4), 1995, p. 95-113.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX (o espírito do tempo)*. Forense: Rio de Janeiro, 1967.

MOTTA, Lia. A SPHAN em Ouro Preto - uma história de conceitos e critérios. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, v. 22, p. 108-122, 1987; SALGUEIRO, Heliana Angotti. Ouro Preto: dos gestos de transformação do "colonial" aos de construção de um "antigo moderno". *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, vol. 4, n.1, 125-163, 1996. VIEIRA, Liliane de Castro. Ouro Preto e o século XIX: o mito da decadência. *Revista CPC*, São Paulo, n. 22, jul-dez. 2016.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.

_____. Memória: da liberdade à tirania. *Revista Musas*, nº 4, 2009, p.6-10.

_____. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História 10*. São Paulo: PUC-SP, 1993, p. 7-29.

OLIVEIRA, Benedito Tadeu de. Patrimônio e desenvolvimento em Belo Horizonte: palácios da Praça da Liberdade em risco. *Arquitextos*, São Paulo, ano 7, nº 080.07, Vitruvius, 2007. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.080/282>.

OLIVEIRA, Lucia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela de Castro. *Estado Novo - ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1982.

PACELLI, Shirley. Tecnologia dos museus dá asas à imaginação. *Estado de Minas*, 13 set. 2012.

PINTO, Agda Araújo Sardinha. *O discurso identitário nos museus de Rio Branco, Acre: uma análise de narrativas expositivas*. (Dissertação de mestrado). São Paulo: PPGMUS-USP, 2014.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. *Enciclopédia Einaudi: Memória – História*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, p. 51-86.

POULOT, Dominique. "Museu, nação, acervo". In: Tostes, Vera et al. (org.). *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003.

_____. *Museu e museologia*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

SCHWARCZ, Lília. Minas memorial. *O Estado de S. Paulo*, 03 mai. 2011.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

STARLING, Heloisa; ALMEIDA, Sandra Regina Goulart; VIVEIROS, Bruno. (org.). *Minas Gerais*. 1ª edição, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

STOLARSKI, André. Museum next. In: MENDES, Luis Marcelo. (org.). *Reprograme: comunicação, branding e cultura numa nova era de museus*. Rio de Janeiro, 2012, p. 52-61.

VARZEA, Mariana. Todos estão convidados (Apresentação). In: MENDES, Luis Marcelo. (org.). *Reprograme: comunicação, branding e cultura numa nova era de*

museus. Rio de Janeiro, 2012

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Mineiridade: ensaio de caracterização*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968.

VELOSO, Clarissa dos Santos. *Cultura, políticas culturais e museus público-privados: o caso do MM Gerdau – Museu das Minas e do Metal e do Memorial Minas Gerais Vale*. (Dissertação de mestrado). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/PUC-MG, Belo Horizonte, 2016. VIZEU, Rodrigo. Belo Horizonte abre hoje museu sobre a mineiridade. In: *Folha de S. Paulo*, 01 dez. 2010.

WILLIAMS, Daryle. *Culture wars in Brazil: the first Vargas Regime, 1930-1945*. Durham & London: Duke University Press, 2001.

Fontes primárias

CARDIA, Gringo. *Curadoria, projeto museográfico, design e vídeos*, s/d.

CULTURA EM NÚMEROS: anuário de estatísticas culturais, 2ª Ed. Brasília: MinC, 2010.

ESPAÇO CULTURAL LIBERDADE: Praça da Liberdade: Belo Horizonte, capital do século, 12-12-1897, 12-12-1997. Brasília: Senado Federal, Gabinete do Senador Francelino Pereira, 1998.

GOVERNO DO ESTADO DE MINAS GERAIS; SEBRAE-MG; EXPOMUS – Exposições, Museus e Projetos Culturais. *Circuito Cultural Praça da Liberdade - Planejamento Estratégico*, 2012.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Museus e Turismo: estratégias de cooperação*. Brasília, DF, 2014.

INSTITUTO VOX POPULI, 2014.

MEMORIAL MINAS GERAIS VALE: memória viva das culturas de Minas Gerais – catálogo de ações, atividades e programações realizadas em 2014 / textos de Eduardo de Jesus, tradução de Sérgio Penna. Belo Horizonte: AD10 Comunicação, s/d.

MEMORIAL MINAS GERAIS VALE: o espaço vivo da cultura mineira / textos de Christiane Tassis, tradução de Sérgio Penna. Belo Horizonte: Rona Editora, 2014.

TERMO DE PARCERIA celebrado entre o Governo do Estado de Minas Gerais e o Instituto Cultural Sérgio Magnani, 2012.

Textos de consultorias Projeto República-UFMG

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Povos imigrantes em Minas Gerais, 2 p. BASTOS, Rodrigo. O barroco sagrado e profano, 24 p.

BORGES, Maria Eliza Linhares. Álbum de famílias mineiras, 2009, 21 p.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. A cultura de Belo Horizonte: a fundação e o sentido da nova capital. 7 p.

_____. O sertão e o ser humano em Guimarães Rosa, 4 p.

_____. Os artesãos do Jequitinhonha, 16 p.

BRASILEIRO, Vanessa Borges; CAMBRAIA, Junia Mortimer. *O modernismo em Minas Gerais*, 15 p.

DANGELO, André Guilherme Dornelles; CAMBRAIA, Junia Mortimer; BRASILEIRO, Vanessa Borges. O imaginário da fazenda mineira, 2009, 16 p.

DORNELLES, Maria Amélia. Artesanato mineiro: uma história de Minas. 7 p. GOMES, Nilma Lino. Negros, Minas e Liberdade, 3 p.

GOMES, René Lommez. A extração do ouro e diamantes, nas Minas do século XVIII. 2009, 5 p.

_____. O espetáculo mineiro. 2009, 14 p.

MARTINS, Leda Maria. As celebrações populares em Minas Gerais, 9 p. ORNELAS, Joaci. O caminho da viola caipira, 2 p.

PAIVA, Eduardo França. O povo mineiro: definições, histórias, representações. 11 p.

PIMENTEL, Thais Velloso Cougo. Imigração em Minas Gerais, 4 p.

PROUS, André. Arte rupestre de Minas Gerais. 2 p.

_____. Notas sobre a “arte rupestre” e a arqueologia de Minas Gerais, 2009, 16 p.

SAADI, Allaoua. Belezas naturais, 2009, 7 p.

SOUZA, Eneida Maria de. *O modernismo no Brasil*, 18 p.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. A estrada de Minas. 12 p.

_____. Fantasmas de Belo Horizonte. 13 p.

_____. Inconfidência Mineira - Proposta de conteúdo para percurso museográfico. 28 p.

_____. Sertão, 3 p.

Processos PRONAC

- Projeto 12 5014, referente ao processo 140001.292420/12-51 (Programação Temporária, 2012).
- Projeto 12 6628 referente ao processo 140001.751520/12-41 (Programação Temporária, 2012).
- Projeto 12 8122, referente ao processo 140002.656720/12-16 (Plano Anual, 2013).
- Projeto 13 9229 referente ao processo 140002.462320/13-51 (Plano Anual, 2014).
- Projeto 14 10790 referente ao processo 140007.087720/14-21 (Plano Anual, 2015).

- Projeto 15 8206 referente ao processo 140006.203820/15-11 (Plano Anual, 2016).

Sítios eletrônicos

<<http://circuitoculturalliberdade.com.br>>

<http://www.iepha.mg.gov.br/bens-protegidos/index.php?option=com_controlebens&view=informacao&bemid=447>

<<http://www.memorialvale.com.br/sobre-memorial/apresentacao-sobre-memorial/>>

<<http://en.unesco.org/creative-cities/home>>

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista_de_bens_tombados_2016.pdf>

<<http://www.archdaily.com.br/br/01-25155/memorial-minas-gerais-estudio-arquitetura-mais-tetro-arquitetura>>

<<http://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/bis/oscip-organizacao-da-sociedade-civil-de-interesse-publico.554a15bfd0b17410VgnVCM1000003b74010aRCRD>>

<<http://www.cnmp.gov.br/direitoscoletivos/index.php/4-o-que-e-o-termo-de-ajustamento-de-conduta>>

<http://www.receita.fazenda.gov.br/pessoajuridica/cnpj/cnpjreva/cnpjreva_solicitacao.asp>

<<https://arcoweb.com.br/projetodesign/design/gringo-cardia-memorial-minas-10-06-2011>>

ANEXOS

Transcrições dos fragmentos no painel do Terceiro pavimento do MMGV:

- “Condensar Minas Gerais numa antologia não será o mesmo que prender o mar na garrafa? Ou fazer passar a Serra da Mantiqueira pelo fundo de uma agulha?” (Carlos Drummond de Andrade)

- “1. Já o poeta alertara para a possibilidade da empreitada ainda que não a tenha recusado, e senhor de melhores meios para fazê-lo. Tenta-se aqui, também, uma introdução à fisionomia moral dos mineiros. Os riscos inerentes são sabidos: o perigo de perpetração do panegírico; a ameaça de acabar em elogio em boca própria; o risco de fixar, como se de geologia se tratasse, o que é do território do cambiante, do desejo, do ambivalente, do inumerável.

Sabe-se disso, são conhecidos os riscos envolvidos, e isso não tem impedido que gerações se debrucem sobre o tema, que, sendo, talvez, um retrato na parede, ainda pode doer.” (sem autoria)

- “A história de Minas Gerais tem reproduzido, em grandes linhas, certos impasses e características básicas da história brasileira. Se há diversos e significativos motivos para se acreditar em nossa capacidade criativa e vocação para liberdade, quando são lembrados nomes como Antônio Francisco Lisboa, Joaquim José da Silva Xavier, Teófilo Otoni, Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, entre outros, de outro lado, há, também, ponderáveis razões para lembrar-se o quanto, aqui, foram, e são, fortes o conservadorismo e o apego à concentração da renda e da riqueza, a permanência da exclusão social.” (sem autoria)

- “Histórias escondidas”

- “O Brasil é um imenso litoral. O litoral é o mundo, é o progresso, é a novidade, é a importação contínua de idéias, de raças, de valores diferentes, de tudo o que a circulação do mundo nos permite ser. Minas é a montanha. É a estabilidade. É a duração. É a permanência. A ação da montanha sobre o litoral não é apenas conservar o que só nas montanhas ou, quando muito nos campos, se preserva. É também corrigir o que o dinamismo cosmopolita carrega continuamente às nossas plagas.” (Alceu Amoroso Lima, *Voz de Minas*)

- “Regionais Nacionais Internacionais”

- “Minas Visionária se projeta para o futuro vanguardas modernismos contemporaneidades”

- “Minas Brasil Mundo”

- “O espaço do pensamento”
- “Expor para todos investigarem”
- “O passado e o presente para um novo conceito do amanhã”
- “História em busca de verdade, de sentido, de significação”
- “Minas Polifônica as várias culturas as várias linguagens os vários tempos os vários níveis de realidade diálogo das diversidades”

- “Trago em mim, vivas como um ferrete – e doendo – as paisagens de minha província. Sua paisagem física e sua paisagem subjetiva. Todas essas baldas essenciais do mineiro que não perdi, vivendo fora de Minas mais da metade de minha vida. E cem anos que eu viva, não as perderei.

Nossa habilidade no adiamento, nossa inteligência na procrastinação e nosso gênio na combinação. Nosso amor à conversa, nosso ‘tédio à controvérsia, nossa aversão à chalaça, nosso gesto pelo humour, nossa anteposição à intimidade e nossa decorosa predileção pela cerimônia.

Nossa desconfiança, nossa timidez, o jeito arisco, o ar esquivo, um pouco de ronha, muita soberba mas... ‘a cabeça baixa’.

Nossas qualidades todas, nossos defeitos também.

E nossa linguagem. Esse nosso sotaque que tirou as arestas das consoantes, que amorteceu as vogais, que suprimiu sílabas iniciais, para prolongar as intermédias em sustentidos e esticar as finais na sibilância descrente dos esses – esse nosso sotaque que é módulo a condicionar e reger o pensamento, a dar cunho letrado e volta elegante até à frase dos nossos homens mais simples. Conservei tudo isto porque não há ausência capaz de destruir o que temos do nascimento e dessa força irresistível do atavismo.

Nada pode apagar esse lastro incorruptível, esse sulco misterioso e profundo – marca indelével como a imposição de um sacramento.” (Pedro Nava, *Marca indelével*)

- “Ver Ouvir Sentir”
- “Mundo Brasil Minas diálogo das histórias das experiências”
- “Minas Imemorial a riqueza do passado o legado histórico”
- “Memória rica e vital criada pela experiência vivida”
- “Falar de Minas, não se perca de vista, é, sobretudo, falar do Brasil, que Minas é sua mais perfeita síntese: Estou convencido de que ninguém compreenderá Brasil, na

complexa densidade de suas raízes, e portanto estará em condições de empenhar com sábia lucidez a tarefa ciclópica de sua transformação, senão conhecer toda a intimidade da civilização do ouro e dos diamantes: a sua estrutura econômica, a sua ordem política, a sua dimensão espiritual.” (Franklin Oliveira, *A Morte da Memória Nacional*)

- “No anfiteatro de montanhas os profetas do Aleijadinho monumentalizam a paisagem. As cúpulas brancas dos Passos e os cocares revirados das palmeiras são degraus da arte de meu país onde ninguém mais subiu. Bíblia de pedra sabão banhada no ouro das minas.” (Oswald de Andrade, “Ocaso”)

- “Um museu que permite as histórias serem contadas”

- “A importância da cultura experiência e imersão”

- “Investigação criativa envolvendo todos”

- “Nova experiência engajada nos horizontes cívicos”

- “Um espaço em eterna construção. Um fórum ativo encoraja as pessoas a discutir ideias”

- “3 Minas Gerais nascida com a descoberta do ouro, no final do século 17, foi, nos séculos 18, 19 até 1940, a região mais populosa do Brasil. Diversificada, a sua economia jamais foi apenas mineratória, abrigando, desde o século 18, atividades manufatureiras, comerciais, agropecuárias. Minas Gerais constituiu, no século 18, uma estrutura urbana, uma rede hierarquizada de núcleos urbanos, que não teve paralelo na América portuguesa por sua diversidade e complexidade.”

- “4 Minas Gerais no século XIX teve papel tão importante na consolidação do império quanto teve papel decisivo na construção republicana. Nos dois processos houve mineiros que estiveram ao lado da ordem conservadora, mas houve quem estivesse ao lado das lutas sociais, da autonomia e da ampliação dos direitos para as maiorias. Se houve campeões do conservadorismo, houve gente, de valor inestimável, que sintetizou o melhor da vocação mineira para a liberdade e a solidariedade.”

- “5 É essa estrutura urbana que implica, em parte, a existência de uma relativamente rica vida cultural em Minas Gerais. Vida cultural que permitiu o surgimento de escritores, pintores, músicos, escultores, entre os melhores nascidos em todo o reino português, e mesmo alguns, como Antônio Francisco Lisboa, que transcenderam o quadro da América portuguesa pela qualidade e originalidade do que fizeram.”

- “6 É um pouco dessa história, do povo que a tem construído, que está aqui. Buscou-se retratar a história de Minas, o perfil sócio-político-cultural de sua gente a partir da...

que têm dito os mineiros e os que nos têm visitado. Não há qualquer possibilidade de isenção ou imparcialidade neste exercício, que ele convoca, sobretudo, a sondagem de que, sendo sincero e repelindo o cabotinismo, não pode interditar o desejo.”

- “Histórias de vida”
- “Experiências únicas”

EOFILO OTTONI
JOÃO PINHEIRO
ALVARO APOCALYPSE
SYLVIO DE VASCONCELLOS
TIRADENTES
HICO XAVIER ZUZU ANGEL
OMÁS ANTÔNIO GONZAGA
SRAEL PINHEIRO
UANETE
CARLOS
DRUMMOND
DE ANDRADE
MARÍLIA DE DIRCEU
ULISSES
GTO
FILÊ SANTANA
FRANCISCO IGLESIAS
ATAULFO ALVES
CESARIO ALVIM
ALVARENGA
PEIXOTO
MURILO MENDES
BERNARDO DE VASCONCELLOS
ALPHONSUS
DE GUIMARÃES
BERNARDO GUIMARÃES
ANÍBAL MACHADO
PELE
MODERNISMO
CLAUDIO MANUEL DA COSTA
FERNANDO SABINO
INCONFIDENTES
EMILIO MOURA
HENRIQUETA LISBOA
LYGIA CLARK
GUIMARAES
HUMBERTO MAURO
TANCREDO
NEVES
DARCY RIBEIRO
JOSE APARECIDO DE OLIVEIRA
ORLANDO DE CARVALHO
ARTHUR VERSIANI
PAULO PINHEIRO
CHAGAS
MILTON CAMPOS
LUCAS LOPES
OTTO LARA
RESENDE
PEDRO NAVA
PEDRO ALEIXO
RODRIGO DE MELLO FRANCO
MARIA MARTINS
HÉLIO PELEGRINO
EZEQUIEL DIAS
EDUARDO FRIEIRO
GUSTAVO CAPANEMA
ARTHUR BERNANDES
SANTOS
DUMONT ARY BARROSO
JUSCELINO
KUBITSCHKE
ALEIJADINHO

PRAÇA DA

Liberdade

CIRCUITO CULTURAL
CONHECIMENTO E ARTE

MEMORIAL MINAS GERAIS VALE

patrocínio

VALE

GOVERNO
DE MINAS

Construindo um novo tempo

CULTURA

CURADORIA, PROJETO MUSEOGRÁFICO, DESIGN E VÍDEOS

Criação Gringo Cardia

O MUSEU COMO ENTRETENIMENTO

O homem só brinca quando é um homem no sentido completo da palavra e ele só é completamente humano quando brinca.

(Friedrich Schiller — Filósofo, poeta e dramaturgo alemão, séc. XVIII)

O surgimento do museu de experiência e de exposições imersivas é consequência da competição com outros aspectos da indústria do lazer no ambiente urbano. Os museus têm que empregar muito mais esforços para conseguir a atenção e o tempo das pessoas. Atualmente estão disponíveis tantas atrações, baseadas em ficção, que é cada vez mais difícil para eles competirem pelo interesse do público.

A experiência de museu precisa celebrar as novas tendências de investigação criativa interdisciplinar para manter a nova audiência envolvida. Ao mesmo tempo, esta nova experiência não deve ficar confinada dentro das paredes da instituição, mas deve estar articulada a dimensões cívicas, regionais, nacionais e internacionais. O design de experiência deve estabelecer estruturas para transformação: formas, materiais e não-materiais que celebrem os padrões mutáveis da comunicação contemporânea.

Segundo Ralph Appelbaum, um dos designers de museu mais reconhecidos do mundo, “os museus devem ser fóruns ativos que encorajam pessoas a discutir idéias. Como designers, nosso trabalho é encontrar a voz do museu e seus principais destaques, mas o nosso trabalho é, principalmente, criar maravilhas”.

CURADORIA E MUSEOGRAFIA

A GRANDEZA DA CULTURA MINEIRA / Um museu em construção permanente

O partido visual foi pensado a partir do confronto dos conceitos da Minas Imemorial clássica, da Minas polifônica multicultural e das Minas Visionárias dos modernismos, das rupturas e do futuro.

O ambiente conservado e restaurado tem que se apresentar como um ambiente de futuro e de identidade do mundo contemporâneo.

Assim as salas da primeira fase de construção do edifício, que sofreram maior restauração, são preservadas quase sem cenografia, para mostrar os ricos ornamentos do século XIX. As salas da segunda fase de construção, na parte posterior do edifício, quase todas sem ornamentos, serão envelopadas internamente com uma arquitetura cenográfica moderna ou teatral para contar a história do tema da sala ou compor um espaço de estar e de lazer contemporâneo.

O pátio interior central aberto foi recuperado, recebendo um jardim e um novo palco. Nos anos passados vários ambientes foram construídos irregularmente, distorcendo a concepção original do edifício.

Em torno deste pátio no andar térreo, foi inserida uma grande área de socialização, trazendo o conceito de que o Memorial é uma extensão gratuita da Praça da Liberdade, equipada com tecnologia e estrutura.

A partir deste centro se irradiam os acessos a exposições museográficas, às exposições temporárias e atrações dos auditórios do Museu que se encontram nos andares superiores.

As salas frontais do andar térreo são as mais ornamentadas, e comportam instalações visuais para homenagear quatro artistas mineiros de repercussão mundial — Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Lygia Clark e Sebastião Salgado.

PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO CONCEITO

O projeto de curadoria e museografia foi baseado sobre pesquisas, viagens e encontros do curador com um grupo de historiadores e intelectuais convidados pela Secretaria de Cultura do Estado, durante 3 meses em 2008.

Carlos Antonio Leite Brandão, João Antônio de Paula, Heloisa Murguel Starling, Renato Venâncio e Renato César J. Souza (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico / IEPHA).

A partir daí construiu-se um esqueleto estrutural da essência conteudística deste memorial.

CURRÍCULO GRINGO CARDIA

Arquiteto, cenógrafo, designer, artista gráfico, diretor de arte e diretor de videocliques, teatro, ópera e desfiles de moda. Nasceu no Rio Grande do Sul e atualmente vive e trabalha entre o Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Londres e Montreal.

Em cenografia de teatro já trabalhou em mais de cem peças, com os mais reconhecidos diretores brasileiros, e projetou mais de 150 shows de música para os maiores artistas brasileiros e internacionais.

Como designer gráfico fez mais de uma centena de capas para álbuns de renomados artistas, como Tom Jobim, Marisa Monte, Gilberto Gil, Carlinhos Brown, Chico Buarque, Daniela Mercury, Roberto Carlos, Maria Bethânia, dentre outros.

Dirigiu mais de setenta videocliques e foi premiado com o MTV Awards, em 1990, em Los Angeles, por Melhor Videoclipe de Música Brasileira. No Brasil já ganhou mais de duas dezenas de prêmios como designer.

Parceiro de criação de Deborah Colker em todos os seus trabalhos desde o começo de sua companhia de dança, em 1994. Premiados em Londres com o prestigiado Lawrence Olivier Awards. Em 2009 criou, com Deborah, a cenografia e direção de arte do novo espetáculo internacional do Cirque Du Soleil – “OVO”, que deverá fazer uma tournée mundial durante 15 anos.

Desenhou com Bia Lessa o Pavilhão Brasileiro na Expo 2000 em Hannover na Alemanha. Foi o designer e curador da Exposição Amazônia Brasil em turnê internacional desde 2004, com passagens por Paris, Nova York, Tóquio, Munique e Lausanne.

Em dezembro de 2008, desenhou o cenário e os figurinos para o musical Amazônia, um show de natal – uma história sobre o herói brasileiro da floresta Chico Mendes – para o renomado Young Vic Theatre, em Londres. Desenvolveu inúmeros outros projetos de sucesso no exterior, nos mais variados campos da criação.

CURRÍCULO GRINGO CARDIA

Dirigiu e cenografou vários desfiles para os eventos fashion weeks de São Paulo e Rio de Janeiro, assim como diversas cerimônias de premiações de moda, música, teatro, TV e esportes. Como arquiteto, projetou o design do centro cultural “Ol Futuro” e do “Museu das Telecomunicações”, no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte.

Atualmente faz a curadoria, a museografia e os vídeos do “Memorial Minas Gerais – Vale”, situado em um palacete do século XIX na Praça da Liberdade, em Belo Horizonte. O museu será um grande centro cultural com exposições permanentes sobre a cultura e a história de Minas Gerais, dividido em mais de 30 salas cenografadas com tecnologia.

Trabalha há 10 anos com produções visuais junto a grupo de favelas e áreas menos privilegiadas do Brasil. Entre esses grupos estão o Afroreggae, a CUFA – Central Única de Favelas e o HUTÚZ – Prêmio de Hip Hop do Brasil. Como resultado dessas atividades, projetou a exposição Estética da Periferia em turnê desde 2005 por grandes museus de arte urbana no Brasil. Dirigiu o grupo Afroreggae no Barbican Center em Londres e na Alemanha nas turnês de 2006, 2007 e 2008.

Em 2000, Gringo e a atriz Marisa Orth criaram a Organização Não-Governamental, sem fins lucrativos, chamada Spectaculu – Escola de Arte e Tecnologia. O principal objetivo desta organização é introduzir para estudantes de baixa renda do Rio de Janeiro as técnicas de artes visuais e dos espetáculos, e capacitá-los para atuar em várias profissões técnicas no mercado de trabalho do show business.

Nestes nove anos a Spectaculu conseguiu mais de 2.000 vagas de trabalho em estágios nas mais diversas companhias e produtoras, como TV Globo, Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Xuxa Produções, Produtoras de cinema, vídeo, fotografia, cenografia, produções teatrais, eventos, entre muitas outras.

Maiores informações no site www.spectaculu.org.br

Tem uma produtora com sua irmã Gringa Cardia chamada Mesosfera Design, localizada no Rio de Janeiro.

www.mesosfera.com.br / www.gringocardia.com.br

Memorial Minas Gerais – Vale, 2010

Secretaria de Finanças, 1897

EIXOS CONCEITUAIS DO MEMORIAL

Temas-macro

Organização transversal

MINAS IMEMORIAL

A história e a memória do século XVII ao XXI

MINAS POLIFÔNICA

As múltiplas dimensões culturais e artísticas
de um estado de muitas caras

MINAS VISIONÁRIA

Os conceitos de tradição, entusiasmo e utopia na cultura e no pensamento mineiro

TEMAS DAS SALAS DO MEMORIAL

1o pavimento

Sala 03 Guimarães Rosa

Sala 04 Carlos Drummond de Andrade

Sala 05 Sala da Fotografia / Sebastião Salgado

Atrium central

Sala 06 Espaço de Convivência

Sala 07 Midiateca

Sala 08 Café Temático

Sala 10 Cyber Lounge

Sala 11 Projeto Educativo

Sala 12 Sala da Arte Conceitual / Lygia Clark

2o pavimento

Sala 13 1a Ocupação / História do Prédio

Sala 14 Restauro

Sala 15 Estúdio / Escola de Trilhas

Sala 16 Panteão da Política Mineira

Sala 17 Caverna Rupestre

Sala 18 O Povo Mineiro

Sala 19 Barroco Sagrado Profano

Sala 20 Caminhos e Descaminhos

Sala 21 A Fazenda Mineira

Sala 22 Casa de Ópera

Sala 23 Vilas Mineiras / Séculos XVIII e XIX

3o pavimento

Sala 24 Espaço Vale Futuro

Sala 25 Celebrações

Sala 26 Vale do Jequitinhonha

Sala 27 Auditório

Sala 28 Galeria de Arte Novos Artistas

Sala 29 Galeria de Vídeo Arte

Corredor das Artes

Sala 30 Modernismo Mineiro

Sala 31 Espetáculo Mineiro

1º PAVIMENTO

Conceito espaços

- Salas de atividades culturais e entretenimento
- Salas exposição
- Serviços

2º PAVIMENTO

Conceito espaços

- Salas de atividades culturais e entretenimento
- Salas exposição

3º PAVIMENTO

Conceito espaços

- Salas de atividades culturais e entretenimento
- Salas exposição

SUBSOLO

Conceito espaços

■ Serviços

MEMORIAL MINAS GERAIS VALE

O Memorial Minas Gerais – Vale, instalado no antigo prédio da Secretaria da Fazenda, é caracterizado como museu de experiência e instiga o visitante a descobrir a história e os costumes mineiros, do século XVIII ao momento atual, de uma forma diferente e interativa. Personagens ilustres, vilas barrocas, grandes autores, cidadãos comuns, moda, comida típica e até o futebol estão representados nas 31 salas que compõem o equipamento. Em todas elas, a tecnologia é utilizada em conjunto com objetos e cenários tradicionais para criar um espaço rico e futurista, que ressalte as experiências propostas pelo espaço.

O Memorial é dividido em três fases: a Minas Visionária, a Minas Imemorial e a Minas Polifônica.

No eixo “Minas Imemorial”, o visitante faz uma viagem entre os séculos XVIII e XXI com cenários que mostram o mundo das fazendas mineiras, as lavras, os quilombos, os sítios arqueológicos.

No “Minas Visionária” traz os conceitos de tradição, entusiasmo e utopia na cultura e no pensamento mineiro.

Já o eixo “Minas Polifônica” é um grande ambiente interativo reunindo conhecimento e arte, no qual o visitante pode conhecer um pouco mais da história da miscigenação na cultura mineira, além do barroco, do modernismo e das festas populares.

Em um grande mapa de Minas, é possível conhecer os 853 municípios e, ainda, deixar gravado o nome e a foto do visitante no Memorial.

Implantado em parceria com a mineradora Vale, tem projeto museográfico do designer Gringo Córdia. O projeto de restauração do prédio é do arquiteto Flávio Grillo e o projeto arquitetônico dividido entre os arquitetos Humberto Hermeto, Carlos Maia, Débora Mendes, Eduardo França e Igor Macedo premiados em concurso nacional realizado pelo Governo do Estado.

1º Pavimento

Bem-vindo ao Memorial Minas Gerais – Vale.

O primeiro pavimento é uma síntese da obra: transformar patrimônio cultural e histórico em experiências e emoções para o visitante.

No primeiro pavimento, as mais variadas mídias se reúnem para mostrar a vida e a obra de artistas, símbolos de Minas Gerais. O visitante passeia pelos sertões de Guimarães Rosa, reflete sobre os temas que inspiraram Drummond, admira a “não arte” de Lygia Clark e compreende o trabalho que transcende a estética de Sebastião Salgado.

Café Temático, *Cyber Lounge*, Mídioteca e sala para projetos educativos fazem do primeiro pavimento um lugar de convivência, de pesquisa e de lazer.

Guimarães Rosa

A vida, a obra, as inspirações e depoimentos de um dos mais importantes escritores brasileiros de todos os tempos. O sertão imaginário, inconsciente e cheio de cultura milenar. As Minas que representam a história e a chegada da Coroa Portuguesa e o desenvolvimento.

Carlos Drummond de Andrade

Manequins confeccionados por Ronaldo Fraga trazem trechos dos poemas narrados por Drummond.

Fragmentos de seus versos são esculpidos em blocos de livros que representam sua obra e sua terra natal, Itabira.

Sebastião Salgado

Nascido na cidade de Conceição do Capim, Vale do Rio Doce, Sebastião Salgado é um dos mais importantes fotógrafos do mundo. Com vários livros importantes publicados, o artista registra com a sua câmera –

sempre em preto e branco – aspectos da vida humana com rara sensibilidade, emoção e uma profunda responsabilidade ética e social.

Lygia Clark

Lygia Clark foi uma artista inquieta e inconformada que sempre buscou libertar a obra de seus limites, da sua posição fixa na parede. Nascida em uma tradicional família de Belo Horizonte, e educada em colégio de freiras, Lygia Clark é uma inovadora. Transformou profundamente o mundo da arte ao propor o envolvimento e a participação direta do público. Seu trabalho é para ser visto, sentido e tocado.

2º Pavimento

No segundo pavimento, as heranças históricas conduzem o visitante a uma viagem pelos elementos que constituem a identidade mineira: a história do próprio prédio - local onde foi lançada a pedra fundamental da cidade de Belo Horizonte -, as cidades mineiras, a vida dos mineiros no passado, as expressões artísticas, a formação do povo mineiro, suas famílias e os homens públicos que conduziram Minas Gerais como unidade da federação.

História de Belo Horizonte

Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, é um dos maiores centros urbanos do País, com cerca de 2,5 milhões de habitantes. Fundada em 1897, Belo Horizonte ergueu-se sobre os escombros de seu passado, soterrando as velhas casas e ruas do antigo Curral del Rey. Dizem que alguns fantasmas desses primeiros habitantes expulsos, ainda hoje, assombram a capital, enquanto Belo Horizonte cumpre a sua missão de sintonizar Minas Gerais com o mundo contemporâneo, industrializado e urbano.

A Família Mineira

Todas as cidades e lugares são construídos pelas pessoas e suas famílias. Elas são responsáveis pela história, pela memória e pela cultura dessas cidades. As famílias mineiras fizeram de Minas Gerais o que ela é hoje: um Estado próspero e grandioso, onde vivem milhões de brasileiros.

Panteão da Política Mineira

Desde a Inconfidência Mineira, nos anos de 1780, quando os brasileiros lutaram pela liberdade, a política é uma característica marcante do Estado. Durante o Império, ao lado do Rio de Janeiro e de São Paulo, Minas Gerais formou o núcleo do poder no País. Fiel à suas raízes, Minas ainda hoje exerce uma forte influência no cenário político nacional.

Minas Rupestre

Sítios arqueológicos são locais onde se encontram preservados vestígios da atividade de civilizações nativas que, ao longo de milênios, manifestaram sua originalidade por meio dos seus costumes, da sua arte e dos seus enfeites.

Como a maior parte de sua cultura imaterial é inalcançável para nós, podemos abordar algumas de suas crenças e ritos por meio de seus restos arqueológicos, como, por exemplo, estruturas funerárias ou desenhos preservados em suportes duráveis.

São essas pinturas e gravuras que muitos desses povos deixaram nas paredes de pedra dos abrigos, que se costuma chamar de “arte rupestre”. Mesmo durante o período histórico mais recente, quilombolas, caçadores e, hoje, turistas, têm deixado registros escritos nas paredes de pedra.

Em Minas Gerais, a ocupação do território remonta a mais de 12 mil anos. Há centenas de sítios arqueológicos no Estado e, próximo a Confins, foi descoberto o esqueleto de Luzia, o mais antigo do continente americano.

O Povo Mineiro

Nesta sala, você conhecerá a história de Minas Gerais contada a partir dos povos que a formaram: indígenas, africanos, europeus e imigrantes de todas as partes do mundo.

Barroco Sagrado Profano

O Barroco Mineiro é uma das maiores expressões artísticas brasileiras do século XVIII. Vídeos apresentam a arte, o pensamento, a filosofia, a paixão e a fé no coração dos homens, principais manifestações do Barroco Mineiro.

Caminhos e Descaminhos

São muitos os caminhos que atravessam Minas Gerais. No passado, esses caminhos conduziam os viajantes às riquezas do Estado, após enfrentar a áspera paisagem, a instabilidade da natureza, a inevitável solidão entre montanhas e o giro dos sertões.

No presente, Minas oferece ao homem moderno caminhos ainda por trilhar. Eles religam os visitantes à rica e diversa natureza, à fauna e à flora de beleza sem limites. Um meio ambiente exuberante que deve ser, ao mesmo tempo, conhecido e preservado por todos.

A Fazenda Mineira

Em Minas Gerais, a história das fazendas começou com a ocupação do território, na época do ouro. Quando a atividade mineradora se esgotou, a agropecuária se tornou a principal atividade econômica. Já no final do século XVIII, as fazendas mineiras produziam o indispensável para a alimentação e para o vestuário, tornando-se sustentáveis. No século XIX, as plantações de café e a nascente indústria de laticínios tomaram conta das fazendas e ajudaram a recuperar a economia mineira que estava em crise. A fazenda é um dos símbolos marcantes de Minas Gerais e inspirou o cinema de vanguarda do mestre Humberto Mauro, que traduziu e sintetizou em seus filmes o espírito da terra e dos mineiros.

Casa da Ópera

As festas cívicas e religiosas de Minas, ao unirem música, teatro e dança, se transformaram em um espetáculo total, que há mais de dois séculos preenche as cidades com sons, cores, luxo e encantamento. Criados pela Coroa Portuguesa como meio de controlar os espetáculos, esses teatros logo foram tomados pelo impulso inovador dos mineiros. As artes cênicas ganharam morada fixa e plateia constante nas várias casas de ópera inauguradas na Capitania, ao final do século XVIII. Em palcos como o da Casa da Ópera de Vila Rica nasceram práticas artísticas inéditas e ideias inovadoras. Ali, atrizes assumiram os papéis femininos, no lugar de homens travestidos. Os mestiços foram maioria nas orquestras e elencos. Novos ideais eram ventilados por

meio de peças criadas por intelectuais libertários, como os futuros inconfidentes. Com o tempo, a festa e o espetáculo deixaram marcas profundas nos mineiros, povoando sua cultura com criatividade, magia e sonho.

Vilas Mineiras – Séculos XVIII e XIX

Grande parte das vilas e arraiais mineiros floresceram em função das riquezas minerais da terra. Cercados e protegidos pelas montanhas, eram nesses espaços urbanos que melhor se manifestavam os principais aspectos da cultura e do modo de vida dos mineiros, como a presença ostensiva da religiosidade; a expressividade da arte barroca e rococó; a diversidade do povo; o requinte das festas e espetáculos; a miséria cotidiana e as contradições e conflitos de uma sociedade desigual. Nesta sala, descrevemos um dia nas vilas mineiras desse período.

3º Pavimento

A história de Minas Gerais e a história da mineração no Brasil são absolutamente ligadas. O terceiro pavimento do Memorial Minas Gerais – Vale torna os pontos em que elas se tocam em espaços de visitaço, interaço e aprendizado.

No pavimento esto a Sala Vale, salas em homenagem s manifestaes populares e folclricas, ao Modernismo Mineiro e riqueza do Vale do Jequitinhonha, alm de espaos para espetculos, cinema, performances e exposies de novos talentos de Minas.

So as manifestaes contemporneas e o orgulho da Vale em fazer parte da histria do Estado, tornando-se parte das memrias de Minas Gerais.

Sala Vale

Inspirada nas cores da Vale e da Praa da Liberdade, tambm patrocinada pela empresa, a sala mostra de forma inovadora aspectos ligados tecnologia, modernidade, interaço e descobertas que fazem parte do cotidiano da empresa. O espao permite ao visitante inserir-se no acervo vivo do memorial, deixando ali permanentemente expostos depoimentos gravados em udio e vdeo e fotos tiradas no local, agregados a poemas de sua preferncia.

Celebraes

Do artesanato ao bordado, da viola caipira ao batuque dos tambores, dos rituais sagrados s festividades profanas, das artes visuais s danas, da gastronomia aos hbitos cotidianos, as manifestaes culturais em Minas Gerais so marcadas pela diversidade, pelo colorido e pela vitalidade. Resultante dos fluxos e dos encontros de povos africanos, europeus e indgenas nestas terras, as expresses culturais do povo mineiro se distribuem por todas as pocas e todo o territrio do Estado. Marcada por forte religiosidade, as artes em Minas Gerais – da cermica do Jequitinhonha Casa de Cacos de Contagem – so exemplos de beleza, fra interior e celebrao da diversidade, riqueza e ancestralidade do povo mineiro.

Vale do Jequitinhonha

O Vale do Jequitinhonha está localizado ao norte de Minas Gerais. É composto por pouco mais de 80 municípios, com cerca de um milhão de habitantes. Culturalmente, a região é uma das mais ricas e diversas do País. Do contraste entre o árido e a abundância de suas reservas naturais e da simplicidade de seu povo, emerge uma potencialidade artística genuína e libertadora. Reconhecemos a arte do Jequitinhonha na tradição e no sentimento de resistência refletidos em seu artesanato. É uma fonte inesgotável de aprendizagem e observação de saberes que são capazes de recriar realidades.

Modernismo Mineiro

Nas primeiras décadas do século XX, o Modernismo causou profundo impacto estético e cultural no mundo inteiro. No Brasil, foi um movimento decisivo, apontando mudança de rumo nas artes, revigorando o pensamento. Propôs combinar o local e o universal, valorizando a cultura brasileira.

Minas Gerais desempenhou um papel importante nesse contexto. Em 1924, um grupo de artistas modernistas viajou para o Estado e a incursão no Barroco Mineiro deu a eles o gosto modernista do novo e, ainda, o sabor local de uma arte brasileira. Essa viagem contribuiu para a consolidação de uma arte moderna brasileira, na qual se efetivou o diálogo entre a tradição e o novo.

PROPOSTA MUSEOGRÁFICA

O projeto de Curadoria e Museografia do Memorial Minas Gerais – Vale, assinado por Gringo Cardia, tem como essência ser muito mais que um resgate do passado, mas um museu em construção permanente.

Três conceitos centrais sustentam o Projeto:

Minas Imemorial Clássica

A história e a memória do século XVII ao XXI.

Minas Polifônica Multicultural

As múltiplas dimensões culturais e artísticas de um Estado de muitas faces.

Minas Visionária

Os conceitos da tradição, entusiasmo e utopia na cultura e no pensamento mineiro.

Juntos, eles unem em um só ambiente as noções de passado, de futuro e de identidade do mundo contemporâneo.

O Memorial Minas Gerais – Vale transforma a experiência de museu em uma celebração interdisciplinar, para manter a audiência envolvida. Uma experiência que não fica restrita às paredes da instituição, mas que fala com a vida, com os sentidos e com as emoções.

O Memorial Minas Gerais Vale é um museu com diversas salas com acervos permanentes. Para a execução da museografia foi feita uma ampla pesquisa acadêmica, desenvolvida pela Universidade Federal de Minas Gerais, elaborada por intelectuais e pesquisadores de diferentes esferas do conhecimento. Com o resultado dessa pesquisa, foram desenvolvidos conteúdos: iconográfico com diferentes cenografias, vídeos, informações multimídias para expor conteúdos de extrema relevância e de uma forma de fácil assimilação.

“Espaço-síntese da história, da cultura, da arte e da memória de Minas Gerais, inédito no estado e com a função de ser um verdadeiro portal para os visitantes do Circuito Cultural Praça da Liberdade, numa perspectiva dialógica e contextual com os demais equipamentos planejados para este que será um dos maiores complexos integrados de cultura aberto ao público no país.”* Foi a partir desta orientação que o Memorial Minas Gerais foi pensado: para ser um espaço temporal, atemporal e, acima de tudo, inclusivo, convergente e disseminador das memórias mineiras mais abissais.

O Memorial Minas Gerais mostra a cada visitante a consistência da riqueza cultural e política de Minas Gerais e o conjunto deste trabalho apresenta um Estado com uma memória impressionante, uma pluralidade cultural única e uma conexão constante com a modernidade com o futuro e com o mundo.

Sob este aspecto, os museógrafos partiram de um conceito que tem o prédio como uma extensão da rua, parecendo antecipar a natureza de suas exposições contemporâneas e históricas e fazendo o visitante se apropriar de seu conteúdo. Assim, as muitas Minas passam a ser de cada um.

O prédio, então, passa a ser trabalhado como ponto de encontro social, de informação e de uso de novas tecnologias, onde as pessoas podem se apropriar do edifício, através dos seus espaços de lazer focados na sedução dos visitantes ao conhecimento, por meio da tecnologia e das atrações culturais e interativas que compõem o design do espaço.

O design sensorial apresentado no projeto museográfico promove uma engajada viagem de descoberta, que combina rigor intelectual ao potencial da experiência sensorial do visitante e novas estratégias para uma experiência de comunicação e aprendizagem.

A partir daí, o Memorial usa como referências o passado e mesmo o presente para um novo conceito do amanhã. Experimentar passa a ser a idéia-força que move o visitante em uma abordagem antiinstitucional que enfatiza o aspecto lúdico da aprendizagem e da descoberta – um convite a crianças de todas as idades e formações diferentes que, numa declaração de confiança ao que está exposto, podem aproximar-se de todos os aspectos focados de uma forma positiva.

Para criar uma linha narrativa e um conteúdo potencialmente emotivo, o design contemporâneo das exposições tem o objetivo claro, mais uma vez, de engajar o visitante, contando histórias, tecendo memórias. Dessa forma, as exposições absorvem cada visitante pela totalidade do design e trazem a comunicação para o nível do drama.

Importante ressaltar que, aqui, o design da exposição se aproxima do design teatral de um lado e cinematográfico de outro, fazendo com que linguagens cênicas e tecnológicas auxiliem na função de envolver o visitante entre o mundo real e o de ficção, o mundo construído e o imaginário, inventando, assim, conexões ressonantes entre o tema principal da experiência da exibição e o mundo atual.

A pesquisa e produção deste conceito ficarão a cargo de mais de 30 consultores temáticos, professores, pesquisadores, artistas, técnicos e especialistas, dando ao espaço uma abordagem interdisciplinar, transversal e diversa, como devem ser espaços que retratam a riqueza e a diversidade de uma cultura como a mineira.

Ao localizar o Memorial Minas Gerais no antigo prédio da Secretaria de Estado da Fazenda, originalmente denominada Secretaria das Finanças – projetado por integrantes da Comissão Construtora da Nova Capital (1893-1897) – procura-se garantir a preservação desse imóvel, assim como seu uso público para fins culturais. Confundindo-se com a própria criação da Nova Capital, Belo Horizonte, o prédio da Secretaria das Finanças representou o nascimento de Minas Gerais para a contemporaneidade. Seguindo essa tradição, a presente proposta destina-o a ser um espaço cultural de excelência, lugar de reflexão do legado das gerações que nos antecederam e de projeções dos possíveis futuros de Minas Gerais.

*Gringo Cardia: arquiteto, autor do Projeto Museográfico do Memorial Minas Gerais Vale.

AS ARTES VISUAIS EM MINAS GERAIS NO SÉCULO XX

Liberdade
CÍRCULO CULTURAL
CONHECIMENTO E ARTE

Marília Andrés Ribeiro - UFMG

Mapeamos a situação das artes visuais em Minas Gerais levando em conta o trabalho dos artistas que atuam e atuaram na região a partir da segunda metade do século 20. Fizemos um recorte focalizando três momentos distintos e inter-relacionados: o modernismo nos anos 1940/50, as neovanguardas nos anos 1960/70 e a contemporaneidade dos anos 1980 até o final do século. Nesse recorte inserimos também a arte popular. Iniciamos a pesquisa com 42 artistas. O critério de seleção foi a atuação profissional de cada um e a produção de um trabalho inovador dentro do contexto artístico especificado no recorte. Contemplamos os artistas mineiros e também os brasileiros e estrangeiros que tiveram uma atuação significativa em Minas, a exemplo de Alberto da Veiga Guignard e Franz Weissmann. Contemplamos também os artistas mineiros que tiveram e ainda têm uma atuação importante fora de Minas, a exemplo de Farnese de Andrade, Raymundo Collares, Rosângela Rennó, Ana Maria Tavares e Iole de Freitas. Entendemos, ainda, que essa escolha foi apenas o início do trabalho de divulgação da arte e dos artistas visuais para a inauguração do Memorial de Minas.

Foi durante o governo de Juscelino Kubitschek na prefeitura de Belo Horizonte, na década de 1940, que se consolidou a modernidade em Minas, por meio do projeto de modernização da cidade. Este incluía a abertura de amplas avenidas e de novos bairros, a urbanização da Pampulha, bem como visava incentivar a produção da arte moderna na cidade, com a fundação do Instituto de Belas Artes, dirigido por Alberto da Veiga Guignard, cujo ensino se pautava pela disciplina e liberdade de criação. Essa escola de arte, conhecida

como Escola Guignard, tornou-se o polo de educação e divulgação da arte moderna em Minas.

Durante a implantação da escola, em 1944, foi organizada uma polêmica exposição de arte moderna e um ciclo de debates. A escola teve papel decisivo na implantação da arte moderna em Belo Horizonte, mas, ao lado desta, havia artistas independentes que atuaram em outros contextos e também contribuíram para a construção da pintura moderna em Minas.

As manifestações das neovanguardas articularam-se em Belo Horizonte a partir do debate que se estabeleceu entre os intelectuais, críticos e artistas na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, realizada na reitoria da UFMG em 1963. A semana, coordenada pelo poeta Affonso Ávila, reuniu figuras expressivas da intelectualidade brasileira. Durante os debates, foram discutidas questões referentes à concepção revolucionária da arte, à atuação das vanguardas artísticas, ao engajamento político dos intelectuais e artistas e às novas formas de comunicação intersemiótica.

Os artistas visuais começaram a participar dos eventos de vanguarda a partir de 1964, após o golpe militar, liderados pela crítica militante de Frederico Moraes, Olívio Tavares de Araújo e Márcio Sampaio. Iniciaram um processo de questionamento da arte estabelecida e propuseram alternativas artísticas voltadas para o experimentalismo e a nova figuração. O debate em torno das novas propostas foi impulsionado pelos salões de arte – que constituíram um espaço aberto para a discussão de questões artísticas e um incentivo para a promoção de jovens artistas. Na época da ditadura, era importante

a existência desses espaços alternativos de resistência ao regime militar, abertos à inovação e à experimentação artística. Nesse sentido, salientamos o aspecto progressista do programa de extensão universitária da UFMG, com a realização dos Festivais de Inverno, que ocorreram inicialmente em Ouro Preto e visavam dinamizar a cultura artística no interior de Minas.

Em Belo Horizonte, além dos espaços culturais localizados na Reitoria da UFMG e no Museu de Arte da Pampulha, o Palácio das Artes se tornou um local propício para a discussão artística, a partir dos anos 1970, momento de realização de eventos radicais, como a manifestação *Do corpo à terra*, coordenada por Frederico Moraes. Convidado por Mari Stella Tristão para fazer a curadoria da Semana de Vanguarda, durante as comemorações de inauguração do Palácio das Artes, Frederico coordenou a exposição *Objeto e participação*, simultaneamente ao evento *Do corpo à terra*. A mostra ocupou os espaços do Palácio das Artes, e a manifestação ocorreu em vários locais da cidade: no Parque Municipal, nas ruas do centro da cidade e na Serra do Curral. Nesse evento, os artistas trabalharam com propostas conceituais ambientais, ecológicas, comportamentais e políticas. Alguns artistas realizaram rituais simbólicos que protestavam contra o sacrifício humano das vítimas do terror e manifestavam o repúdio à ação do Estado contra os militantes políticos, torturados e mortos nas prisões brasileiras. A manifestação tornou-se um marco radical na arte brasileira, consolidou o intercâmbio entre artistas mineiros e cariocas, fortaleceu as propostas das novas vanguardas e deu visibilidade ao projeto crítico e curatorial de Frederico Moraes.

Márcio Sampaio, curador do Museu de Arte da Pampulha, organizou o 1º Salão Nacional de Arte Contemporânea, em 1969, em que foi discutida a abolição das categorias tradicionais de arte em prol de propostas conceituais e experimentais, voltadas para a ampliação do campo artístico. Foi durante esse salão que se concretizou o trabalho coletivo *Territórios*, realizado por Luciano Gusmão, Lotus Lobo e Dilton Araújo, uma proposta de apropriação do território do Museu utilizando-se do espaço interior e exterior, através de interferências com diversos materiais. O trabalho marca a ocupação de um território de liberdade criativa no ambiente repressivo instaurado pela ditadura militar e, ao mesmo tempo, se torna o marco inaugural das propostas contemporâneas no Museu da Pampulha.

A partir dos anos 1980, apontamos uma nova configuração no circuito artístico de Minas, voltada para a reflexão sobre o diálogo entre as linguagens artísticas, os processos de construção das obras, a situação do homem no contexto urbano, a recriação de práticas tradicionais, visando à proliferação de imagens, ideias e atitudes. O momento é de articulação da arte contemporânea, que substitui a noção de vanguarda pela de experiência e amplia o conceito de arte considerando a interação das diversas linguagens artísticas com o público. No final dos anos 1980, surgem os vídeos artísticos liderados por Eder Santos e Paulo Laborne, anunciando a emergência da videoarte em Minas. Criam-se as instalações em lugares específicos usando os mais diversificados meios e processos, articulam-se ateliês coletivos, e surgem novos polos de atuação artística em Minas.

Os artistas contemporâneos que estamos destacando discutem questões relacionadas à mestiçagem, ao hibridismo, às contaminações, à intermedialidade e à expansão do campo artístico. Essas questões estão presentes na ressignificação da cultura popular de Jorge dos Anjos, Marcos Benjamim, Fernando Lucchesi, Ivã Volpi, Jayme Reis e Rivane Neuenschwander; nos desdobramentos da pintura de Ana Horta e Fernando Pacheco; na ampliação do desenho de Isaura Pena, da escultura de José Bento e da cerâmica de Erli Fantini; na contaminação da fotografia de Rosângela Renno; nas videoinstalações de Eder Santos e Cao Guimarães; no diálogo com a arquitetura de Iole de Freitas e Ana Maria Tavares; e na apropriação do corpo através das performances de Marco Paulo Rolla. Para representar a arte popular em Minas no século 20, destacamos a obra de três artistas – Raimundo Machado, Geraldo Teles de Oliveira e Maurino de Araújo – que se inserem de forma singular no universo da cultura popular. Eles se assemelham pela infância humilde, marcada pela migração, são autodidatas e resgatam a tradição popular, tornando-se únicos em seus processos criativos.

Para saber mais

RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (Org.). *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Editora C/Arte; Fundação João Pinheiro, 1977.

www.comarte.com

RESTAURAÇÃO

Liberdade
CÍRCULO CULTURAL
CONHECIMENTO E ARTE

Bethânia Reis Veloso - UFMG

"Há, sobretudo em todas as épocas, o tipo ideal de homem daquela época. O homem medieval, o homem renascentista, o homem barroco, o homem classicista, o homem romântico e esses homens seriam mudos e, por consequência esquecidos, se certos entre eles não tivessem o dom individual da expressão artística, realizando-se em obras que ficam." Otto Maria Carpeaux

- Conservar para não restaurar.
- Eu amo, eu preservo.
- Preservar o patrimônio indica desenvolvimento.
- Restauração é um trabalho de várias pessoas que fará sobreviver ao tempo o envelhecimento de uma obra criada pelo homem.
- Restaurar significa deixar para o futuro o nosso passado mantendo o presente.
- Conservar nosso patrimônio é compreender nossa história para crescermos melhor.
- Não existe vida sem história. Restaurar nosso patrimônio é mantê-la viva.
- Educar sobre o valor e a importância do nosso patrimônio é dever de cidadania.

A terminologia de conservação do patrimônio cultural tangível foi apresentada e aprovada na 15ª Conferência International Council of Museums – Committee for Conservation ICOM-CC em 2008 e deve ser aplicada

e usada para melhor compreensão entre os profissionais do patrimônio e com o público em geral. Os termos se distinguem uns dos outros em função dos diferentes objetivos de medidas e de ações que se englobam. São os seguintes:

Conservação

Todas aquelas medidas ou ações que tenham como objetivo a salvaguarda do patrimônio cultural tangível, assegurando sua acessibilidade a gerações presentes e futuras. A conservação compreende a Conservação Preventiva, a Conservação Curativa e a Restauração. Todas essas medidas e ações devem respeitar o significado e as propriedades físicas do bem cultural.

Conservação Preventiva

Todas aquelas medidas e ações que tenham como objetivo evitar ou minimizar futuras deteriorações ou perdas. É realizada no contexto ou na área em torno do bem ou mais frequentemente no grupo dos bens sem ter em conta sua idade ou condição. Essas medidas e ações são indiretas – não interferem nos materiais e nas estruturas dos bens. Não modificam a aparência. Alguns exemplos de conservação preventiva incluem medidas e ações necessárias para o registro, arquivamento, manipulação, embalagem, transporte, controle das condições ambientais (luz, umidade, contaminação atmosférica e insetos), planificação de emergência, educação de pessoal, sensibilização do público, normas jurídicas legais.

Conservação Curativa

Todas aquelas ações aplicadas de maneira direta sobre um bem ou a um grupo de bens culturais que tenham como objetivo paralisar os processos de deterioração presentes ou reforçar sua estrutura. Essas ações somente se realizam quando os bens se encontram no estado de fragilidade ou se estão deteriorando a um ritmo acelerado, podendo perder-se em tempo relativamente breve. Tais ações às vezes modificam o aspecto do bem.

Restauração

Todas aquelas ações aplicadas de maneira direta a um bem individual e estável, que têm como objetivo facilitar sua apreciação, compreensão e uso. Essas ações somente se realizam quando o bem perdeu uma parte de seu significado ou função através de uma alteração ou uma deterioração. Baseiam-se no respeito do material original. Na maioria dos casos, essas ações mudam a aparência do bem.

As medidas de conservação e suas ações podem ter mais de uma finalidade. Por exemplo, a remoção de verniz pode ser tanto a restauração como a conservação curativa. A aplicação de camada de proteção pode ser tanto de restauração e conservação preventiva. O enterro de mosaicos pode ser tanto de conservação preventiva ou curativa. A conservação-restauração é complexa e exige a colaboração de profissionais altamente qualificados entre diversas profissões. Todo projeto de ações diretas sobre patrimônio cultural exige a participação de um conservador-restaurador.

Para saber mais

American Institute of Conservation of Historic and Artistic Works – AIC
www.conservation-us.org/
Arquivo Nacional
www.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm
Associação Brasileira de Conservadores-Restauradores de Bens Culturais
www.abracor.com.br
Associação Brasileira de Encadernação e Restauro – ABER
www.aber.org.br/
Banco de Dados sobre Patrimônio Cultural
www.usp.br/cpc/v1/html/wf04_banco.htm
Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis – Cecor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais
www.cecor.eba.ufmg.br
Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos – CPBA
<http://143.106.151.46/cpba/>

O MODERNISMO NO MUNDO

Letícia Malard - UFMG

O Modernismo é um conjunto diversificado e contraditório de movimentos estéticos e/ou culturais, nascido nas últimas décadas do século 19 e que se prolongou até meados do século 20. Para o especialista Peter Gay, foi um movimento em que as pessoas se propunham a construir coisas – tais como casas, romances e músicas – diferentes daquilo que era ensinado na escola ou na universidade. Isso era o projeto de um novo mundo, centralizado no fascínio pela máquina, emblema insuperável da modernização, da sociedade industrial, de um admirável mundo novo a serviço do progresso.

Esse novo mundo não incluía necessariamente avanços ou progressos do ponto de vista político. Houve modernistas conservadores e apolíticos, simpatizantes do fascismo, defensores das ditaduras. Outros eram comprometidos com a democracia liberal e ainda outros aderiram à democracia socialista. Na Rússia revolucionária, conviviam formalistas e militantes comunistas. Na Itália, democratas e mussolinianos davam-se as mãos. Na Alemanha houve adeptos do nazismo. Na Espanha e em Portugal encontravam-se artistas e escritores que apoiavam os governos antidemocráticos.

A riqueza do Modernismo reside tanto no grande número de correntes e teorizações que gerou quanto no imenso acervo de obras – manifestações artísticas e textos teóricos – produzidas em todas as artes e em muitos países. Vejamos algumas das correntes: O Futurismo, nascido na Itália em 1909 com Marinetti, teve vinte manifestos aplicáveis a praticamente todas as artes, apesar de o movimento ter acontecido inicialmente apenas no âmbito da Literatura, para a qual se pregavam, entre outras medidas esdrúxulas, a abolição da sintaxe, a extinção do adjetivo para que

o substantivo conservasse seu colorido essencial, e a substituição da pontuação por signos matemáticos. Marinetti propôs também um teatro sintético, quer dizer, rapidíssimo, peças que durariam cerca de dez minutos. Porém as inovações mais fecundas do Futurismo se deram nas artes plásticas: o manifesto dos pintores de 1910 afirma que não há linhas nem imagens fixas, os objetos se deformam com vibrações precipitadas no espaço, criando-se a necessidade de trazer o observador para o centro da obra.

O Expressionismo originou-se na Alemanha em 1905, dominando a arte daquele país até os anos 1930. Apresenta, como nenhum outro, o princípio coerente da deformação artística, que se justifica pela correspondência à expressão de uma realidade espiritual. O eu do artista exerce sobre a realidade uma violência, reelabora-a e constrói outra realidade à qual imprime seus estados emocionais. Sua maior realização na Arquitetura foi a Bauhaus, cujo espírito marcou, como nenhuma outra escola, vários setores das Artes, pela formação do gosto e pela educação da sensibilidade plástica, funcionando como uma academia da nova visão artística. Importante observar que vários arquitetos a ela vinculados eram também *designers*, fazendo a qualidade dessa forma de manifestação artística se emparelhar com a da Arquitetura.

O Cubismo tem seu nome originado no Salão de Outono de 1908, em Paris, onde Braque expõe uma tela – *Casas de L'Estaque* –, em que o vilarejo francês aparece com casas cujos telhados se fundem com árvores numa perspectiva plana, dando a sensação de cubos. Matisse, jurado do Salão, qualificou-a como “caprichos cúbicos”, e nessa linha foram considerados os primeiros trabalhos de Picasso.

O Dadaísmo surgiu na Suíça em 1915, com Tzara, que escolheu o nome da corrente abrindo aleatoriamente um dicionário. Caiu na página de nomes iniciados por "dada". A escolha do nome do movimento se relacionava com seu objetivo, ou seja, a importância do acaso na criação artística, o irracional e o absurdo que deveriam estar representados na Arte derivada da desilusão com a guerra de 14-18. Assim, se os cubistas acreditavam na Arte, os dadaístas a ridicularizavam.

O Surrealismo – acreditamos que o mais rico e consistente dos movimentos da Arte Moderna como um todo – nasceu na França, de um ramo do Dadaísmo completamente esgotado em 1924, quando um poeta do grupo de Tzara, André Breton, publica o "Manifesto do Surrealismo". O núcleo da proposta é a execração absoluta do real como matéria e base da Arte, contra o reinado da lógica e o racionalismo que só permitem captar os fatos relacionados com nossa experiência. Elogia Freud num contexto de aproximação entre realidade e sonho para se criar uma realidade absoluta – uma suprarrealidade.

O experimentalismo constitui, sem dúvida, a essência do Modernismo. Sua fragmentação em diversas correntes – situação jamais encontrada em épocas artístico-literárias anteriores – aponta para uma tentativa quase paranoica de encontrar novas configurações artísticas ou literárias capazes de romper com a tradição, com os princípios canônicos não mais aceitos, com as convenções passadistas. Configurações que sepultem para sempre o passado ultrapassado, para que possa nascer um presente em que os objetos estéticos e literários estejam imbuídos de novos conceitos, novíssimas formas e suprenovas representações do mundo. Sua efemeridade se atesta em cada movimento, inúmeros e de curta duração; em cada manifesto, cujas teorizações caducavam num piscar de olhos; na união e na dispersão de grupos, cujos membros não mantinham fidelidade duradoura a essa ou àquela plataforma renovadora; na temática de grande parte de seus objetos estéticos; na pouca durabilidade de suas revistas que, quando alcançavam cinco números, já podiam ser vistas como macróbias. Concluindo, uma seleção de artistas e respectivas obras representativas do Modernismo:

Nas Artes Plásticas | Juan Miró: *Cão latindo para a lua e Carnaval de arlequim*; Marc Chagall: *Eu e a aldeia, Janela da paz – ONU, O passeio*; Marcel Duchamp: *Fonte, A noiva e Nu descendo a escada*; Max Ernst: *A grande roda ortocromática que faz amor sob medida e O gigante acéfalo*; Pablo Picasso: *Guernica e Natureza-morta*; Paul Klee: *O peixe dourado e Pequeno porto*; René Magritte: *O duplo segredo, As férias de Hegel e A condição humana*; Salvador Dalí: *Girafa em chamas e A tentação de Santo Antônio*.

No Cinema | Charles Chaplin: *O garoto e Tempos modernos*; David Griffith: *O nascimento de uma nação e Intolerância*; Fritz Lang: *A morte cansada ou As três luzes e Os espíões*; Luis Buñuel: *Um cão andaluz e A idade do ouro*; Orson Welles: *Cidadão Kane*; Roberto Rossellini: *Dafne e Roma, cidade aberta*; Sergei Eisenstein: *O encouraçado Potemkin e Outubro*.

Na Dança | Vaclav Nijinsky: *A sesta de um fauno e A sacração da primavera*.

Na Música | Claude Debussy: *Suíte bergamasque, Prelúdios e Prelúdio à sesta de um fauno*; Gustav Mahler: *Quarta sinfonia e Oitava sinfonia*; Igor Stravinsky (Ibalés): *Pássaro de fogo e A sacração da primavera*.

No Teatro | Antonin Artaud: *Os Cenci e Jato de sangue ou A bola de vidro*; Bertold Brecht: *Tambores na noite e Um homem é um homem*.

Na Arquitetura | Frank Lloyd Wright: *Museu Solomon & Guggenheim – Nova York*; Le Corbusier: *Villa Savoye – Poissy-sur-Seine, França*; Lúcio Costa: *Ministério da Educação e Saúde Pública – Rio de Janeiro (RJ), Brasil* (atual Palácio Gustavo Capanema) e *Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Nova York, EUA*; Oscar Niemeyer: *Igreja de São Francisco de Assis – Belo Horizonte (MG), Brasil e Sede da ONU – Nova York, EUA*.

Na Literatura | Aldous Huxley: *Admirável mundo novo e O macaco e a essência*; Ernest Hemingway: *O sol também se levanta e Por quem os sinos doam*; Ezra Pound: *Cantos*; Fernando Pessoa: *O guardador de rebanhos*; Franz Kafka: *Metamorfose e O processo*; James Joyce: *Ulisses e Finnegan's Wake*; Jorge Luis Borges: *Ficções e O Aleph*; Marcel Proust: *Em busca do tempo perdido*; Simone de Beauvoir: *A convidada*; T. S. Eliot: *Quatro quartetos*; Thomas Mann: *A montanha mágica e Doutor Fausto*; Virginia Woolf: *Rumo ao farol*; Vladimir Maiakovski: *A nuvem de calças e Ode à Revolução*.

Para saber mais

GAY, Peter. Modernismo. Trad. Denise Boltman.

São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

www.centrepompidou.fr

O MODERNISMO EM

MINAS

GERAIS

MEMORIAL MINAS GERAIS - VALE
SALA MODERNISMO

Liberdade
CIRCUITO CULTURAL
CONHECIMENTO E ARTE

Vanessa Borges Brasileiro | Júnia Mortimer Cambrala - UFMG

No contexto da Arquitetura, pode-se afirmar que a modernidade, um tanto de sonho moderno de se construir uma "nova capital", já havia sido lançado pelos inconfindentes mineiros. Mas somente após a proclamação da República é que saiu da prancheta racionalista para o real. A Cidade de Minas, como era denominada Belo Horizonte na época de sua fundação, viria a ser implantada: a cidade era a representação de uma vontade de ser moderno, significando progresso. A antiga Vila Rica, anterior denominação de Ouro Preto, não apresentava mais condições físicas, e imaginárias, para abrigar o sonho republicano de ser moderno. Tal anseio pelo novo, no caso da construção da nova capital mineira, veio traduzido em uma cidade projetada por Aarão Reis, com um traçado urbano ortogonal sobreposto por uma malha de grandes avenidas em diagonal. Na Arquitetura, o novo se traduziu em negação das formas coloniais e na adoção da estética do ecletismo – que compunha a cenografia de encantamento que pretendia complementar o racionalismo urbano.

Destruido o arraial do Curral del Rei, remanescendo apenas a Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem (em 1911 também demolida para construção de outra matriz), a nova capital mineira vai sendo aos poucos implantada: abriam-se os eixos monumentais, marcavam-se as edificações institucionais, áreas verdes eram elaboradas, como a do Parque Municipal, e construíam-se as casas dos funcionários públicos. Enquanto isso, a população local era convidada a se retirar. A fundação de Belo Horizonte abrigava, além de um aparente corte entre passado e futuro, a contradição inegável de um simulacro estético, referenciado num passado de além-mar, criando uma identidade nacional simulada.

Em 1924, uma excursão de grandes intelectuais brasileiros – Mário e Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswald (Nonê) de Andrade Filho, Olívia Guedes Penteado, Gofredo Teixeira da Silva Telles e René Thiollier, a chamada caravana paulista de 1924 –, foi organizada para mostrar o Brasil ao poeta suíço Blaise Cendrars. Recepcionados pelos jovens Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava e Emílio de Moura, os artistas brasileiros ficaram mais impressionados com a viagem do que o visitante estrangeiro: a incursão sobre o barroco mineiro deu aos paulistas o gosto modernista do novo e ainda o sabor local de uma arte brasileira.

Aspirações de modernidade surgiram também, em 1927 na pequena Cataguases. Fora das importantes rotas, a cidade abrigou o Movimento Verde, idealizado por um grupo de nove jovens literatos liderados por Francisco Inácio Peixoto. Mais tarde, Cataguases teria outro momento de projeção pelas obras de design, artes plásticas, arquitetura e paisagismo ali desenvolvidas. Peixoto patrocinou a integração entre as ideias de Oscar Niemeyer, Roberto Burle Marx, Joaquim Tenreiro, Jan Zach e José Pedrosa, os quais desenvolveram, como numa obra de arte total, edifícios onde forma arquitetônica, mobiliário, jardins, telas e esculturas compunham em sintonia um instigante ambiente modernista. Logo em seguida, seriam vistas repercussões nas obras dos arquitetos Aldary Toledo, Carlos Leão, Edgar do Valle, Flávio de Aquino, Francisco Bolonha, e dos artistas plásticos Anísio Medeiros, Bruno Giorgi, Candido Portinari, Djanira, Heitor dos Prazeres, Paulo Werneck. Cataguases abrigou, ainda, as experiências cinematográficas de Humberto Mauro, inaugurador de uma estética e de uma reflexão sobre a tradição condizente com a tendência modernista de reinterpretação do passado.

No fluxo das tendências modernizadoras, a partir de 1930 e 1940, os projetos econômicos para Belo Horizonte projetariam para o futuro a ideia da cidade como polo industrial. A industrialização viria traduzida especialmente em três tendências urbanísticas: o crescimento descontrolado da cidade; a instalação de distritos industriais; a remodelização da área central por meio da verticalização. O sonho de modernidade, que esse fenômeno trouxe consigo, fez ressurgir o anseio pelo novo, tão marcante na vida da capital mineira desde sua fundação. Parecia que a cidade, do modo como estava, já se mostrava velha e imprópria aos novos desejos de modernidade que viam aportar por meio dos projetos de largas avenidas, viadutos, novos bairros e distritos. Essencialmente metamórfica, Belo Horizonte rendia-se, pois, de novo à sua face dionisíaca, transformando rapidamente sua imagem.

Contudo, faltava ainda um programa capaz de articular tão diversas manifestações. Entra em cena Juscelino Kubitschek de Oliveira. Sua meta de governo era a implementação de um projeto desenvolvimentista e modernizador. Encontramos na Pampulha o exemplo-síntese dessa investida. Junto ao projeto urbanístico baseado no conceito de cidade-jardim, elaborado anos antes por Lincoln Continentino, emergiram formas curvas e audaciosas nos edifícios do Cassino, da Casa do Baile, do late Clube, da Igreja de São Francisco, do Hotel (não construído) e, mais tarde, de sua própria residência, todos sinais da definitiva prova de que Belo Horizonte habitava o quadro da modernidade. O impacto da construção do complexo da Pampulha foi imediato. A euforia provocada pelas novas possibilidades estéticas nos jovens arquitetos mineiros estimulou o engajamento a um programa que avançava para além da forma. A nova geração, formada pela Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, ansiava por expressar tais valores, em recusa explícita ao conservadorismo eclético. Dela participaram Sylvio de Vasconcellos, Eduardo Mendes Guimarães Júnior, Raphael Hardy Filho e Shakespeare Gomes.

A presença de Oscar Niemeyer não se limitou à Pampulha. Antes, sua obra permeia diversos outros cenários significativos da capital e de cidades interioranas – as setecentistas Ouro Preto e Diamantina, a dinâmica Juiz de Fora, a longínqua Cataguases. Sua obra pode ser considerada uma síntese dos princípios modernistas em

favor de uma adaptação às circunstâncias brasileiras: em lugar de uma recusa explícita ao passado, a seleção de repertórios formais considerados "genuinamente brasileiros"; a não substituição da fatura artesanal pela máquina, mas a integração de materiais e equipamentos industrialmente produzidos e disponibilizados em revisões tipológicas da cultura vernacular; e, por fim, a incorporação de elementos artísticos como sinal da atitude vanguardista. *Oscar Niemeyer*

Seis anos após a primeira exposição modernista, acontecida no Bar Brasil em 1936, o prefeito Kubitschek convida Alberto da Veiga Guignard e J. Guimarães Menegale para, como curadores, selecionarem os mais representativos artistas plásticos brasileiros para uma nova exposição. Mais do que as formas livres da Pampulha, as telas e gravuras expostas encontram reação imediata no conservador senso comum mineiro.

O objetivo de JK consistia em promover, por meio das artes, a modernização e se completa com a fundação de uma escola de arte, em 1944, capitaneada por Guignard. A escolha do artista para liderar a transformação das artes plásticas em Minas Gerais, que culminaria em expressões das mais diversas, motiva-se pelo "liberalismo didático" adotado pelo mestre. Mais do que fundar uma escola, Guignard possibilitou o florescimento de uma geração profícuca de artistas plásticos, fundados na pesquisa de uma expressão plástica própria: Amílcar de Castro, Lygia Clark, Petrônio Bax, Franz Weissmann.

Para saber mais

ANDRADE, Luciana Teixeira de. *A Belo Horizonte dos modernistas: representações ambivalentes da cidade moderna*. Belo Horizonte: PUCMINAS; C/Arte, 2004.

MALARD, Maria Lúcia et al. *Arquitetura modernista em Minas Gerais*. Belo Horizonte: FAPEMIG, 2005.

www.arq.ufmg.br/modernismo_mg/index1.html

O MODERNISMO NO BRASIL

LIBERDADE
CÍRCULO CULTURAL
CONHECIMENTO E ARTE

Eneida Maria de Souza - UFMG

SAM A Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo em 1922, está prestes a completar 90 anos, e seus protagonistas são hoje centenários. Mas o conceito de moderno continua sujeito a interpretações, revisões e equívocos. No ato festivo das comemorações, é comum a realização de balanços que ressaltem o valor do movimento e suas qualidades, no lugar de rever as falhas e vazios do projeto. O que importa é a constante releitura que se processa do Modernismo e de seus representantes, o que possibilita a atualização dos textos, a reconfiguração de posições assumidas ou a transparência de imagens até então obscuras.

O ano de 1922 marcou o início de grandes mudanças no quadro cultural e político do Brasil. Criou-se o Partido Comunista e realizou-se a eleição de Artur Bernardes para a Presidência da República. Entre outros acontecimentos, destacam-se o surgimento de levantes militares na Vila Militar e no Forte de Copacabana, no Rio de Janeiro, e as comemorações do centenário da Independência. O modernismo brasileiro dava seu primeiro grito nos salões do Teatro Municipal de São Paulo, motivado pelas rupturas revolucionárias da vanguarda europeia, voltadas para a fragmentação, a velocidade construtiva e a industrialização urbana. Mário e Oswald de Andrade, figuras de ponta do movimento, proclamavam a morte ao burguês, à retórica parnasiana dos salões, com o aceno de uma época de revolução artística. Mário de Andrade publica *Pauliceia desvairada*, em que são registrados os parâmetros de uma poética modernista e Oswald de Andrade, *Alma*, primeiro volume da trilogia *Os condenados*. As manifestações anteriores no domínio artístico contaram com a exposição de Anita Malfatti, em 1917, quando Monteiro Lobato lança o repúdio à arte moderna, no artigo

"Paranoia ou mistificação?". Lasar Segall vivia na Europa, mas já havia feito uma exposição em São Paulo e Campinas em 1913, sem grandes ressonâncias no meio artístico.

O movimento moderno no Brasil teve, desde a Semana de Arte Moderna, vertentes que se distinguiram quanto ao tratamento dado à tradição. Inicialmente, investindo-se contra ela, ao aspirar ao novo e à ruptura dos valores. A força das vanguardas europeias serviu de inspiração para se pensar a arte brasileira como parte integrante da revolução cultural que acontecia no mundo. Essa vertente, marcada pelo convívio efusivo com os movimentos – futurismo, cubismo, expressionismo, dadaísmo –, significou o trânsito de ideias vanguardistas europeias, seja através da ida de brasileiros à Europa, seja pela recepção nacional das novidades.

A segunda fase modernista contou com a participação dos mesmos vanguardistas de primeira mão, como Mário e Oswald de Andrade, e se voltou para a construção da cultura nacional, sem desprezar os ingredientes estrangeiros. No entanto, outros movimentos se engajaram na defesa de uma arte nacionalista e verde-amarela, como o Grupo "Verde-Amarelo" ou da "Anta", em desacordo com os princípios dos movimentos "Pau-Brasil" e "Antropofagia". O envolvimento de intelectuais modernistas com o governo de Getúlio Vargas e, de maneira mais direta, com o processo de modernização das instituições nacionais, como as universidades, a imprensa, os serviços de patrimônio, contribuiu para a associação entre o conceito de moderno e o de política nacional.

A vida literária de Belo Horizonte dessa época se formava na rua da Bahia, onde se reunia a rapaziada,

ávida de mudanças e chela de sonhos vanguardistas. Nesse coração urbano, dedicado ao lazer e aos negócios, merece especial atenção o Bar do Ponto, imortalizado pelo poeta e por seus colegas de geração. É nessa esquina da rua da Bahia com Afonso Pena que se projetou uma literatura moderna e se eternizou um grupo de intelectuais. Caricaturistas, como Del Pino, Monsã, artistas plásticos como Zina Aita, a primeira a realizar, em 1920, uma exposição de Arte Moderna no Conselho Deliberativo de Belo Horizonte e a única artista mineira a participar da Semana de Arte Moderna de São Paulo, contribuíram para o surgimento de um traço moderno em Minas.

Em 1924, a caravana paulista visita Minas Gerais e, juntamente com o poeta franco-suíço Blaise Cendrars, parte em direção à tradição artística e histórica do país, juxtapondo a vanguarda ao barroco, o novo ao velho.

A essa linhagem se integra ainda o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, que, em 1924, recebe os paulistas, tornando-se, daí em diante, o parceiro mais brilhante da modernidade literária brasileira. A partir de então, tem-se o início formal do Modernismo em Minas Gerais, que já se evidenciava nos experimentos realizados pelos jovens escritores e jornalistas de Belo Horizonte, como Emílio Moura, Pedro Nava, Abgar Renault, Anibal Machado, entre outros.

As ressonâncias tardias do moderno podem ser detectadas pela revolução arquitetônica operada no Brasil a partir da década de 1930, com a presença do arquiteto francês Le Corbusier, auxiliado por Niemeyer, Lúcio Costa e Burle Marx. É possível destacar o momento em que, de maneira peculiar, arte e tecnologia se articulam com a razão do Estado, por meio do projeto de construção do prédio do Ministério da Educação no Rio de Janeiro, do conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte, na década de 1940, na gestão do então prefeito Juscelino Kubitschek.

A releitura da tradição colonial pela poesia e a prosa modernistas, dotadas de princípios de construção cubista, expressionista e futurista, valeu-se dos recursos técnicos trazidos pela modernização, pelo constante confronto entre o homem e a máquina. As contradições entre os movimentos de vanguarda desenvolvidos nos países periféricos e o estado de subdesenvolvimento em que se encontram esses países – a defasagem entre transculturação e modernização – serão retomadas, na década de 1950, pelo movimento concretista em São Paulo. Haroldo de Campos, em “A poesia concreta e a realidade nacional”, acena para a discussão suscitada

pelo concretismo, a propósito da relação entre vanguarda e subdesenvolvimento. Ao se inserir na tradição oswaldiana, o escritor defende a antropofagia como forma de redução e devoração crítica, na qual o conceito de nacional se expande internacionalmente, não havendo mais lugar nem para exclusivismos regionalistas, nem para complexos de inferioridade cultural.

Caetano Veloso, com o movimento Tropicalista na década de 1960 – ao lado de Gilberto Gil, Nara Leão, Torquato Neto, Tom Zé, entre outros –, admite que o apelo ao programa antropofágico oswaldiano significava, naquele momento, o rompimento com as raízes da cultura brasileira, com o culto do primitivo, pela aceitação do que de mais avançado se produzia no exterior: “A idéia de canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos ‘comendo’ os Beatles e Jimi Hendrix. Nossa argumentação contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontrava aqui uma afirmação sucinta e exaustiva. [...] Nunca perdemos de vista, nem eu nem Gil, as diferenças entre a experiência modernista dos anos 20 e nossos embates televisivos e fonomecânicos dos anos 60.”

Para saber mais

MIRANDA, Wander Melo. (Org.). *Narrativas da modernidade*.

Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 113-114.

SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Modernidades tardias*.

Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (Org.).

Modernidades alternativas na América Latina.

Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

Acervo de Escritores Mineiros da UFMG: www.ufmg.br/aem

Fundação Casa de Rui Barbosa: www.casaruibarbosa.gov.br

Instituto de Estudos Brasileiros: www.ieb.usp.br

VALE DO JEQUITINHONHA

Carlos Antônio Leite Brandão - UFMG

No Vale do Jequitinhonha, o artista e o artesão não se separaram. Como nos alquimistas, o fruto do trabalho deles se dá pela fecundação do barro, misto de terra e água, no qual se imprime a forma do espírito, do *pneuma*, do ar. Ar, artelho, artefazer, artesanato, harmonia: Arte é a articulação daquilo que tinha potencialidades, mas não tinha estrutura; extração de um cosmos do magma caótico de matérias e ideias. O sopro vital do artista, princípio masculino, anima a substância passiva ou feminina da matéria, como a consideravam os alquimistas. Colocando a argila em contato com o ar e o fogo, esse sopro altera as suas substâncias e confere-lhe um acréscimo de ser em que se equilibram o úmido, o seco, o quente e o frio: a pretensão do equilíbrio total dá a cada obra de arte feita pelo artesão do Vale a composição almejada na pedra filosofal.

Esse artista pensa por comparação: compara coisas e seres e busca equilibrá-los em seus compostos. Assim como as matérias fundamentais desses seres – a terra, a água, o ar, o fogo – são maleáveis e sujeitas a combinações recíprocas diversas, de modo a se sustentarem na forma criada pelo espírito ao se deparar com elas, também o artista tem de ter um pensamento plástico, experimental e flexível o bastante para penetrar nelas, compreendê-las, manipulá-las e transubstancializá-las. Ele vê a argila como uma matéria que tem sonho e vontade de ser, porque sua própria imaginação artística não sabe devanear no vazio. Por requerer a matéria, esse devaneio é contrário aos sonhos que temos ao dormir, que dela prescindem. O onirismo do escultor do Jequitinhonha é ativo e caudaloso. Ele só devaneia

diante das possibilidades de trabalho oferecidas pela matéria: uma matéria que sonha para ele próprio poder sonhar, que quer ser para ele próprio passar a ser. Ambos são “simpáticos”, ambos comungam as mesmas dores, o mesmo *pathos*. Quanto mais o ceramista entra na natureza íntima da matéria, em suas profundidades cada vez mais secretas, mais ele penetra na natureza íntima de si mesmo. Quanto mais ele decifra o universo e as seduições da Natureza, mais ele conquista as certezas do microcosmo e da intimidade.

No Vale, matéria e ser humano trazem o parentesco essencial confiado à jazida de argila. Por isso, a língua do seu artista é estranha para os cosmopolitas da tecnocultura, mas familiar à Natureza. Por isso, a peça cerâmica que ele faz mais nos ensina quanto mais cosmopolitas e complexos nos tornamos. E o que ela nos ensina precisamente é a necessidade de perder a onipotência e a de desaprender algumas coisas, para compreendermos outras, como as lições do primitivismo do húmus, das utopias do barro e da antropologia do homem sonhador. O pensamento do artesão do Vale não é técnico, descritivo ou dedutivo, mas erótico: quer fecundar, penetrar, adentrar. Ele não é especulativo como o do intelectual, mas operativo e dependente da execução: pensa na medida em que molda e sonha; verbaliza na medida em que esculpe; inventa ideias na medida em que talha, não antes; sintetiza imaginação e vontade e acorda o espírito que habita nos músculos, colocando-os para trabalhar.

Sob a forma de botija, vaso, panela, boneca, máscara ou outra peça qualquer, o barro volta a pousar sobre a terra, após a energia do artista e a prova ardente

do fogo. O forno é o tribunal das virtudes da matéria e da habilidade da mão, é o lugar onde a terra aprenderá a envelhecer suavemente e sem gritos, sem rachar. Ele conclui o que nasceu da terra e da água e cresceu no ar. O Vale do Jequitinhonha é lição de ascensão e renovação. Lição que se aprende da lama e do húmus de tudo aquilo que, esquecido, abandonado e maltratado, mistura-se à terra e à água e permanece em informe estado de indiferença. Seja no Vale, seja na metrópole, lamas são sempre lamas, independente do material que nelas se abandona. A "mão feliz" do artista do Vale transforma-as em vasilhame, panela, flor, boneca, pessoa, casamento, caça, casa, história, estória, memória, desejo, vontade, universo, mundo e homem. Homem que húmus foi. E, se o trabalho dessa mão feliz começa por transformar a terra úmida do Vale revelando-lhe as possibilidades latentes, ele acaba ao acordar as possibilidades plásticas de todos nós, excessivamente endurecidos. As peças de Ulisses, Isabel, Noemisa, Zefa e Lira chegam aqui como as águas do Jequitinhonha: vêm para amolecer o que em nós se crispava e para lavar o pó que sobre nós se acumulava. Elas nascem do aprendizado que os artesãos desenvolveram quando crianças. Quando saem do forno e se depositam à nossa frente, neste chão, elas derretem a cera da alma e revelam a criança bonequeira em nós trancada a sete chaves, rangendo presa e querendo céu. Lamas do campo ou da cidade esperam ser convertidas em flor.

Diante da argila transsubstanciada, aprumada e endurecida na cerâmica exposta das peças à frente, uma jazida amolece em mim. Em cena vejo valores, imagens, histórias vividas, lembranças, desejos, céus, alguns esquecidos e outros apenas imaginados ou sonhados. A arte do Jequitinhonha ensina a crer nessas novas visões e a operar este barro que, agora, se pode enxergar. Ela me ensina que olhar com força a matéria que me é dada e o interior das coisas ativa imagens esquecidas nas fendas e fissuras de mim mesmo e que rachavam a terra ressecada. Encontro minha intimidade à medida que encontro a intimidade das substâncias e das coisas ao meu redor. Levo-as ao fogo e as depuro.

Revela-se, então, um mundo de flores, bonecas, minérios e formas que passo a esculpir nos vales do meu interior, sem parar, como belezas que se encontravam adormecidas. É uma arte que brinca comigo, pressente os meus segredos e me impela a sonhar. Sonhando as virtudes da matéria, sonho com o ser secreto de todos nós. Este ser, entre a fria umidade do barro e o calor do forno, é cálido e profundo. Sou uma máscara de barro que pensa e sonha, assim como a argila, a madeira e os minérios pensam através de mim. No semiárido do Vale do Jequitinhonha, tudo é reversível, tudo pode ser transformado. A maior obra de arte do Vale é o próprio artista, o próprio ser humano que se inventa ao esculpir a matéria. Com ele, ao final, aprendo: tenho meu vale cheio de peixes e sou o alquimista do mundo, do ser humano e das terras aquosas que jazem, também, em mim.

Para saber mais

GOVERNO ESTADO DE MINAS GERAIS. *Vale: vozes e visões*.

Belo Horizonte: SEBRAE, 2007.

JARDIM, Maria Nelly Lages. *O vale e a vida: história do Jequitinhonha*.

Belo Horizonte: Armazém de Idéias, 1998.

PEREIRA, Vera Lúcia. *O artesão da memória no Vale do Jequitinhonha*.

Belo Horizonte: UFMG, 1996.

www.ufmg.br/polojequitinhonha/

www.valemais.org.br/

POVOS INDÍGENAS DE MINAS GERAIS

MEMORIAL MINAS GERAIS - VALE
SALA O POVO MINEIRO

Liberdade
CIRCUITO CULTURAL
CONHECIMENTO E ARTE

Maria Inês de Almeida - UFMG

Os povos indígenas de Minas Gerais estão vivos. E com eles também sua sabedoria sobre a cura pelos animais, pelas plantas, pelas cores – a alegria das mil formas de ser na paisagem. Krenak, Maxakali, Xacriabá, Aranã, Kaxixó são nomes dados aos que resistiram, povos que estão desde o início na formação de Minas Gerais. Pataxó, Xukuru-Kariri, Pankararu chegaram mais tarde. Todos vivem aqui e podem nos contar suas histórias, revelar seus conhecimentos, mostrar-nos seus mundos, para que com eles nos encontremos, como, um dia, nossos avós se encontraram com os seus.

A colonização portuguesa na região mineira começou já no século 17, com a ação dos paulistas em busca de escravos entre seus habitantes originais. Com a procura e descoberta do ouro e das pedras preciosas, aumentaram em muito os massacres aos nossos antepassados indígenas. As histórias do contato entre “brancos” e “índios” ainda estão longe de serem conhecidas. Nos últimos doze anos é que os descendentes dos mais antigos habitantes do sertão do sudeste – e que hoje compreendemos como o estado de Minas Gerais – estão, através de um processo de escolarização e um novo contato com a escrita, conseguindo expressar, de forma menos violenta, sua tremenda dor de ver a terra cavada e revirada, violentamente, sem o devido respeito à sua beleza.

Dos povos indígenas que aqui habitavam, e de nômades que circulavam em território mineiro, temos escassa memória escrita. No entanto, um nome genérico, dado em função dos enfeites de pau usados nos lábios e nas orelhas, soa no imaginário de todos os mineiros: botocudo. Sabemos que Botocudo é um nome que abrange muitas tribos classificadas de Gê por Von Martius, no início do

século 19, e se refere a grupos e subgrupos de várias ascendências, que habitavam os vales dos rios Doce, Jequitinhonha ou Mucuri, e nem sempre falavam línguas de uma mesma família. Eram sempre muito temidos pelos viajantes e colonizadores. D. João VI declarou “guerra justa” a essas tribos do leste mineiro quando a matança de índios estava já oficialmente proibida.

Os Botocudos foram considerados os mais antigos habitantes de Minas Gerais, talvez descendentes do Homem de Lagoa Santa, mas muitos consideram que são os mesmos Aimorés encontrados no século 16 nas capitanias baianas de Ilhéus e Porto Seguro, e depois na serra dos Aimorés entre Minas e Espírito Santo. Além das inúmeras tribos de Botocudo, foram nomeados pelos colonizadores outros agrupamentos em Minas Gerais, ao longo de sua história. Eram na época da colônia chamados Tapuia, que significa bárbaros, em língua tupi.

Tribos dos Cataguás, até o século 18, habitavam o centro, o oeste (cabeceiras do rio São Francisco, bacia do rio Paraopeba) e o sul de Minas. Tribos Goitacás, como a dos Coroados e dos Puri, habitavam a Zona da Mata (Viçosa, Ervália, Ubá, Rio Pomba, Muriaé, Leopoldina, Visconde do Rio Branco, Tocantins, Cataguases), e chegavam até o nordeste mineiro, sendo tão numerosos no início das entradas paulistas, que o primeiro nome do estado foi Minas Gerais dos Goitacazes. No início do século 19, 200 Puri teriam sido retirados com violência de suas florestas e transferidos para Vila Rica. Os Araxá viviam no Alto Paranaíba e no Triângulo, confrontantes com os Caiapó, que subiam até o norte, às margens do rio Urucuia. Ao norte, na região dos gerais (campos gerais), às margens dos rios Verde, Urucuia, Paracatu, se encontravam Cariri e Cururu, etnias

que podiam ser encontradas também mais ao norte, da Bahia até o Ceará. Portanto, a migração, as andanças, a mobilidade, enfim, o nomadismo dos primeiros habitantes do território mineiro era sem limites.

Esses povos ainda tão desconhecidos figuram na história de Minas apenas como aqueles que entraram em nossa formação mestiça, e em nossa vida urbana, como nomes de ruas de Belo Horizonte. Na história escrita pelos brancos, teriam sido assimilados completamente. Mas as guerras entre "brancos e índios" propiciaram, além dos genocídios, também as trocas (quem não tem, em Minas, uma "avó pega a laço"?). Por isso os que resistem estão nos mostrando outra história, que não é de apagamento dos traços gentios, mas de descoberta desses traços em cada um de nós.

Com o povoamento cada vez maior do território mineiro, muitas aldeias foram ficando próximas e sendo dominadas pelos brancos, o que contribuiu para gerar mais fracassos que sucessos na ação civilizatória sobre os índios, impetrada pelos missionários ou por militares, como o francês Guido Marlière. Os índices de mortalidade também foram crescendo com o contato: varíola, sarampo, tuberculose e sífilis eram as doenças mais transmitidas pelos brancos aos índios. Assim, já no início do século 20, só restaram do antigo e numeroso mundo indígena de Minas poucas e enfraquecidas tribos. Na história dos índios, a demarcação de terras é uma decorrência paliativa dos limites a que os submeteram a colonização e a ocupação das terras pelos fazendeiros, por suas pastagens ou grandes lavouras. A guerra impetrada aos índios e que foi travada de várias formas, com a ajuda de missionários e policiais, encontrou, depois dos extermínios todos, uma saída "pacífica": os aldeamentos e a criação da "Reserva". Apesar do avanço da civilização europeia no espaço indígena, alguns grupos restaram vivos e mantiveram uma impressionante força de resistência. Até o final dos anos 1980, eram praticamente desconhecidos dos mineiros e brasileiros em geral. Com a abertura política, a possibilidade de organização dos movimentos sociais favoreceu o reaparecimento dos índios, que agora podem se expressar, graças também aos novos meios de comunicação e ao ingresso nas universidades e nos livros.

Sabemos, por exemplo, através das publicações de autoria indígena, que os Botocudos Krenak guardam a memória do sofrimento por uma fixação territorial completamente avessa a seus costumes, a sua sociedade. E tal memória permitiria outro traçado geográfico: seu território poderia se estender até a Bahia, o Espírito Santo, toda a faixa interiorana da Mata Atlântica. E dela, eles guardam um conhecimento profundo. Desde o início do século 20, a conquista da mata ocupada pelos Botocudos era imediatamente seguida de intenso desmatamento. A construção da Estrada de Ferro Vitória-Minas foi o acontecimento que finalmente rendeu e reduziu os Krenak. Também através de seus livros recentemente publicados, podemos saber que no município de São João das Missões vivem os Xacriabá, povo formado ao longo de uma história marcada pelas perdas e assimilações. Após uma luta que culminou com o assassinato do líder Rosalino, em 1987, tiveram seu direito à terra reconhecido.

Os Pataxó, encontrados em Minas no século 18, na zona da Serra dos Aimorés, entre os rios Doce e Jequitinhonha, restaram aldeados em Barra Velha, no sul da Bahia. Após um massacre ocorrido em 1951, quando policiais invadiram sua aldeia com o pretexto de castigar alguns que teriam atacado o povoado de Corumbau, algumas famílias vítimas dessa calúnia foram obrigadas a se transferir para uma reserva em Minas Gerais, a Fazenda Guarani, no município de Carmésia. Os Aranã, descendentes dos Botocudos do Vale do Jequitinhonha, até hoje lutam pelo direito a uma terra própria. Narrativas ou cantos colhidos nas tradições orais, registrados e editados pelos próprios indígenas, ao circularem em meio à sociedade em geral, mostram a contradição mais profunda que, desde a colônia, tem marcado a sociedade brasileira. A nacionalidade e a língua, bases estatais para a construção da identidade nacional, se veem agora, com a manifestação das vozes indígenas, obrigadas a cederem espaço para outras lógicas, outras formas de escrita, outras falas.

Para saber mais

ALMEIDA, Maria Inês de (Coord.) *Bay – Educação Escolar Indígena em Minas Gerais*. Belo Horizonte: SEEMG, 1998.

POVOS INDÍGENAS DO BRASIL (2001–2005). São Paulo: ISA, 2006.

POVOS INDÍGENAS DE MINAS GERAIS. *Memória viva*. Belo Horizonte:

Secretaria de Estado da Educação, 2009.

Literaterras: www.letras.ufmg.br/bay/sites/literaterras/literaterras.htm.

Povos indígenas do Brasil: <http://pib.socioambiental.org>

POVOS

MEMORIAL MINAS GERAIS - VALE
SALA O POVO MINEIRO

AFRICANOS

Liberdade
CIRCUITO CULTURAL
CONHECIMENTO & ARTE

Eduardo França Paiva - UFMG

A singularidade da expressão “povo mineiro” pode ocultar intensa diversidade cultural e biológica, de maneiras de viver e de formas de pensar, de conhecimentos, de práticas e de imaginário que existiram no passado e continuam existindo hoje. São povos, portanto, que compuseram as Minas Gerais, essa região já plural em seu nome e em sua origem.

Neste texto, o foco privilegiado recai sobre os primeiros séculos de formação da sociedade mineira, isto é, sobre os séculos 18 e 19. O grosso dos “mineiros” desse período nascera na África ou na Europa. Ao final do século 18, os “mineiros” somavam algo em torno de 350 mil pessoas, a maior população entre as capitanias do Brasil, e algo como 200 mil deles eram portugueses, açorianos, guinês, angolas, benguelas, congos, cabindas, cassanges, cabo-verdes, minas, moçambiques, mandingas, gente vinda da Bahia, de Pernambuco, de São Paulo, do Rio de Janeiro, de Goiás, entre outras origens. O restante dos “mineiros” havia nascido na região e se constituía de índios, crioulos, caboclos, mulatos, pardos, cabras, mestiços, mamelucos, curibocas, entre outros. A designação de “mineiro”, usada para os que nasciam ou vinham das Minas Gerais, não se deu usualmente antes da segunda metade do século 18! Mais comum era se dizer que alguém era natural das Minas, que veio para as Minas ou que era morador nas Minas. Após a descoberta do ouro e dos diamantes, a sociedade mineira urbanizou-se rapidamente, a economia diversificou-se e dinamizou-se em ritmo igualmente frenético e a população geral aumentou de maneira impressionante, graças à entrada de imigrantes livres e forçados (escravos) e, também,

às taxas positivas de crescimento interno: nascia mais gente do que morria. Surgiu daí um enorme contingente de bastardos, um perfil matrifocal entre as famílias de escravos e de libertos, uma grande quantidade de pardos e de mulatos. Em paralelo, formou-se a maior concentração de forros e de descendentes diretos deles que as sociedades escravistas modernas conheceram até aquele momento. As Minas Gerais do século 18 podem bem ser sumariadas assim. Uma das sociedades mais ricas do mundo naquele tempo, produziu mercado interno pujante, do qual participaram como consumidores escravos e muitos libertos, além, obviamente, dos livres; forçou o aumento da importação de africanos escravizados, impactando fortemente o tráfico internacional; fomentou várias formas de compra, conquista e aquisição de alforrias; incentivou intensa mestiçagem biológica e cultural; retirou do solo quantidade fabulosa de ouro, diamantes, topázios, turmalinas, entre outras pedras preciosas; abriu-se à gente oriunda das quatro partes do mundo; assistiu a manifestações religiosas as mais variadas e se tornou um enorme crisol de culturas. Em menos de 100 anos de ocupação efetiva, havia suplantado em importância as capitanias mais antigas. Ao final do século 18, sua população dividia-se, mais ou menos, entre 150 mil forros e descendentes diretos; 130 mil escravos e 70 mil brancos e mestiços muito claros nascidos livres.

Assim, para entender a formação das Minas Gerais e de sua população, é necessário conhecer melhor a história da presença dos distintos povos africanos na Capitania. Talvez 1/3 dos cerca de três milhões de homens e mulheres negros entrados como

escravos no Brasil durante os séculos 18 e 19 tenha sido encaminhado para Minas Gerais. Não há censos que comprovem esses dados, mas as estimativas vêm sendo apresentadas, ainda que de maneira fragmentada, ao longo das últimas décadas. Os chamados escravos "minas" predominaram na primeira metade do século 18, pelo menos, e entre eles havia os que vinham de regiões de mineração de ouro no interior do antigo e outrora poderoso império do Mali. Havia, também, os célebres "mandingas", gente islamizada, isto é, convertidos ao Islã, mas, ao mesmo tempo, mantenedores de crenças tradicionais africanas. Os "angolas" também entraram maciçamente nas Minas Gerais e se tornaram mais numerosos que os "minas" na segunda metade do século 18, e junto com esses "angolas" vieram outros: "benguelas", "cabindas", "cassanges", "ganguelas", "massanganos", "monjolos", "rebolos", "cabo-verdes" e "congos". Na segunda metade do século 18 também chegaram muitos "moçambiques".

Como se vê, uma miríade de povos africanos entrou em Minas Gerais, o que significou, necessariamente, o contato entre culturas as mais distintas, oriundas de regiões espalhadas pelo mundo, que se encontravam, se superpunham, se mesclavam e se contrapunham, tudo ao mesmo tempo, naquele universo cultural marcadamente escravista e colonial. Os povos africanos negros, em conjunto, foram os mais numerosos até a segunda metade do Setecentos. Esses grupos se mesclaram e se diferenciaram de acordo com a conveniência, mas nunca se consideraram "irmãos" ou "classe" ou, ainda, "raça" igual, seja na cor da pele, seja na condição de escravos e/ou de forros.

Homens brancos, portugueses e nascidos no Brasil, somavam algumas dezenas de milhares durante todo o período colonial. Como a quantidade de mulheres brancas era ínfima, esses homens, muitos dos quais enriquecidos, amasiaram-se (houve casos de casamento, claro) com negras, crioulas e mestiças, tanto com escravas, quanto com forras e com nascidas livres. O resultado foi o nascimento de gerações de mestiços, que se avolumaram ao longo do tempo, tornando-se, já no último quartel do século 18, a camada mais populosa, embora também eles não se vissem como um grupo único.

A população indígena era muito menos representativa do que os demais agrupamentos. Havia regiões onde ela era mais numerosa, como o norte e o leste da capitania, mas, ainda assim, eram poucos. Os cabras, uma "qualidade" de difícil definição, mas que era resultado de mesclas com índios, apareciam com certa regularidade na documentação colonial. Outras variações de mestiços de índios com outros agrupamentos, tais como mamelucos/mamalucos, curibocas/caribocas, cafusos e caboclos eram bem menos comuns.

Como se pode deduzir facilmente, o universo cultural produzido nas Minas Gerais coloniais era profundamente mestiçado, complexo e, para nosso olhar atual, fascinante. O impacto social de todo esse dinamismo e dessa profunda mestiçagem biológica e cultural ainda é pouco estudado e pouco conhecido, mas se pode afirmar com convicção que foi fundamental para se construir historicamente o que somos hoje. Além disso, é importante deixar claro que não se tratou de fenômeno inédito, exclusivo, muito menos ilhado, por assim dizer. Mais ainda: nada disso se restringiu às fronteiras da capitania e, por isso, esse impacto deve ser sempre considerado de maneira mais ampliada, conectando histórias e dinâmicas entre territórios contíguos e entre as Minas Gerais e várias outras partes do mundo. O que se processou na região provocou, por exemplo, sensíveis alterações demográficas em Portugal, em várias regiões africanas e, também, em outras capitanias da América portuguesa. Afinal, durante o século 18 houve enorme deslocamento humano em direção às Minas, representando a saída, sobretudo de homens, de regiões que contavam com populações relativamente pequenas.

Para saber mais

PAIVA, Eduardo França. *Escravidão e universo cultural na Colônia*. Minas Gerais, 1716-1789. Belo Horizonte: editora UFMG, 2006.

Centro de estudos sobre a Presença Africana no Mundo Moderno
<http://www.fafich.ufmg.br/cepamm>

ARQUEOLOGIA^E

ARTE RUPESTRE

NO ESTADO DE MINAS GERAIS

Liberdade
ESTRUTURAS CULTURAIS
CONHECIMENTO E ARTE

André Prous - UFMG

A ocupação pré-histórica do estado de Minas Gerais remonta a mais de 12 mil anos. Ao longo dos milênios, desenvolveram-se muitas culturas nativas, que manifestaram sua originalidade através dos seus costumes, da sua tecnologia, da sua arte e dos seus enfeites. Tais como nós, pintavam, gravavam, dançavam, compunham textos literários e cantavam, mas a maior parte da sua cultura imaterial está fora do nosso alcance. Podemos, no entanto, abordar algumas de suas crenças e dos seus ritos a partir de restos arqueológicos, tais como estruturas funerárias ou desenhos preservados em suportes duráveis.

Com efeito, embora suas composições gráficas feitas em peles ou cascas de árvores tenham desaparecido, aquelas feitas em cerâmica ou em suporte rochoso permaneceram. São as pinturas e gravuras que muitos desses povos deixaram nas paredes de pedra dos abrigos que se costuma chamar de "arte rupestre". Embora morassem em aleias instaladas a céu aberto, os indígenas pré-históricos aproveitaram centenas de abrigos rochosos naturais como suporte para seus grafismos pintados ou gravados. Mesmo durante o período histórico mais recente, quilombolas, caçadores e, hoje, turistas têm também deixado registros escritos nas paredes de pedra.

As pinturas pré-históricas que chegaram até nós foram feitas com óxidos de ferro e de manganês, carvão moído, cinzas e argilas brancas, aplicados com pincéis, com dedos, ou riscados como se fossem giz. As gravuras, por sua vez, eram picoteadas na rocha com um martelo ou incisadas com um gume de pedra. A maior parte

desses desenhos foi realizada para finalidades específicas e não por iniciativas individuais, da mesma forma que nossos escritos modernos e "obras de arte" – por exemplo, aquelas que expõem cenas da vida do Cristo nas igrejas católicas, as pinturas que mostram o coroamento de Dom Pedro I, a fotografias que documentam os eventos familiares relevantes etc. Verifica-se que certos grafismos pré-históricos, muito coloridos, grandes e pintados em locais altos, eram feitos para serem vistos de longe, enquanto outros, menores e realizados em locais discretos, deviam ser de acesso restrito, mostrando a diversidade dos propósitos dos seus autores.

Assim sendo, os arqueólogos estudam separadamente o registro gráfico deixado por cada grupo pré-histórico para saber o que cada um deles representava preferencialmente. A temática (ou seja, o repertório de temas figurados típico de cada população) caracteriza o que chamamos uma "tradição". Dentro de uma mesma tradição, podemos ainda encontrar variações estilísticas menores, que caracterizam uma região ou um período relativamente curto de tempo. Enquanto os autores de algumas tradições representavam, sobretudo, figuras animais, seja em situação de caça, seja de forma emblemática, outros preferiam representar figuras humanas – seja isoladas e enfeitadas, seja compondo cenas da vida cotidiana. Outros, ainda, desenhavam instrumentos ou armas, ou figuras geométricas cujo sentido não sabemos interpretar.

As tradições se sucedem no tempo, tendo algumas delas perdurado milênios, e outras, poucos séculos; uma das tarefas dos pesquisadores consiste em

determinar a ordem de sucessão das figuras isoladas e dos conjuntos temáticos, e associá-los aos vestígios materiais encontrados enterrados nos sítios. Ou seja, é preciso determinar quais grafismos foram feitos por cada um dos grupos cujos instrumentos, esqueletos, restos alimentares ou vestígios de habitação encontramos durante as escavações arqueológicas. Datar as figuras é também muito difícil, sendo isso possível apenas em certos casos – particularmente quando as figuras foram enterradas (são datadas então por associação aos outros vestígios arqueológicos) ou quando foram feitas com carvões (cuja idade pode ser determinada por radiometria). Muitas vezes, os arqueólogos devem se contentar em determinar a ordem de sucessão dos grafismos (estabelecendo cronologia apenas relativa) sem conseguir determinar a idade exata de cada um deles (o que seria uma cronologia absoluta).

Além de variar no tempo, as temáticas e os estilos variam no espaço. Com efeito, caracterizam populações que compartilhavam certas crenças e valores, diferenciando-se das demais comunidades. Dessa forma, as tradições delimitam espaços separados por zonas fronteiriças onde se encontram por vezes marcas de influências mútuas. Podemos mencionar, por exemplo, três tradições que parecem ter dividido boa parte do Brasil central e nordeste durante vários milênios, entre cerca de oito mil e três mil anos atrás: a tradição *Planalto*, caracterizada pelas representações de animais relativamente realistas, acompanhadas eventualmente por evocação de silhuetas humanas muito diminutas e esquematizadas; as figuras são sempre monocromáticas (ou seja, cada desenho apresenta apenas uma cor). Essa tradição é particularmente bem documentada na região de Lagoa Santa, da Serra do Cipó, na Serra do Cabral ou perto de Diamantina. Ao mesmo tempo, a tradição *São Francisco* imperava em todo o médio curso do rio São Francisco. É caracterizada por desenhos geométricos (alguns dos quais evocam, de alguma forma, seres vivos); muitos deles apresentam bicromia ou tricromia (ou seja, são pintados com várias cores). Essa tradição esteve, no entanto, em concorrência com o que chamamos *Complexo Montalvânia*, caracterizado por pinturas de seres vivos tratados de forma pouco realista e, sobretudo, por gravuras representando armas, pisadas humanas e tartarugas.

Em período posterior, outras manifestações rupestres se desenvolveram nas diversas regiões do estado; algumas mostram figuras humanas envolvidas em rituais; outras representam plantas cultivadas ou utilizadas na alimentação. Assim, fica claro que não existe *uma* arte rupestre, mas *vários* conjuntos gráficos regionais e sucessivos, cada qual expressando preocupações específicas. Da mesma forma, não existe *um* sentido para essas manifestações, exatamente como nós utilizamos a escrita e a arte para propósitos muito variados: para nosso deleite (poesia), para contar e ilustrar histórias, para documentar eventos etc. Também, nossa arte ocidental expressa nossas raízes culturais, sendo diferente da arte oriental. Enfim, da mesma forma que não se poderiam entender as nossas manifestações gráficas sem integrá-las no contexto da nossa cultura e da nossa experiência de vida, a “arte rupestre” não deve ser estudada fora do seu contexto arqueológico.

Para saber mais

PROUS, André; PIMENTEL, Lúcia Gouvêa. *Arte pré-histórica do Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

PROUS, André. *O Brasil antes dos brasileiros: a pré-história de nosso país*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

INCONFIDÊNCIA MINEIRA

Liberdade
CIRCUITO CULTURAL
CONHECIMENTO E ARTE

Heloisa Maria Murgel Starling - UFMG

6

Durante a década de 1780, a capitania das Minas ainda era considerada a mais rica, a mais populosa e estrategicamente a mais bem situada na América portuguesa. Apesar disso, os problemas cresciam, e mudanças começaram a acontecer muito depressa. A crise do ouro teve início quase imperceptivelmente no início da década de 1760 e adquiriu impulso até alcançar repercussões catastróficas. A exaustão do ouro de aluvião – o ouro que se encontrava à flor da terra – trouxe consequências graves para os habitantes da capitania. A renda real do ouro mineiro caiu bruscamente, e os mineiros já na década de 1760 não conseguiram mais entregar a quota de 100 arrobas de ouro exigida como tributo pela Coroa portuguesa.

elite

A rigidez cada vez maior da política colonial portuguesa coincidiu com duas mudanças importantes na conjuntura das Minas. A primeira mudança: a emergência de uma elite branca letrada na capitania. Por mais de meio século, os mineiros enviaram os filhos para a Universidade de Coimbra, em Portugal, onde se aprendiam poesia, filosofia, e direito e se travava conhecimento com o pensamento político revolucionário que vinha se formando na Europa e na América do Norte. Os diplomados por Coimbra voltavam para Minas advogados, juizes, fazendeiros, comerciantes, emprestadores de dinheiro, membros de poderosas irmandades leigas; passaram a representar – e defender – os interesses diversificados da elite da capitania.

colônias
inglesas

A segunda mudança importante na conjuntura das Minas veio como consequência da tributação. A reforma do sistema de arrecadação na capitania determinada pela Coroa portuguesa não podia deixar de evocar,

na área colonial, os acontecimentos ocorridos nas treze colônias inglesas da América, que geraram um aumento do entusiasmo entre os habitantes das Minas pelo exemplo da vitoriosa rebelião colonial norte-americana contra a Inglaterra. Os mineiros viam notável semelhança entre a causa da revolta das treze colônias e sua própria situação. Como disse um desses rebeldes, o tenente-coronel Freire de Andrade: “à América inglesa nada a obrigou ao rompimento, senão os grandes tributos que lhe taxaram”.

Dois fatores foram precipitantes da Inconfidência Mineira. O primeiro foi a decorrência do governo agressivo de Cunha Meneses, que entrou em conflito com os interesses da elite mineira. O outro fator: a chegada do novo governador, Visconde de Barbacena, com instruções claras de Portugal para reformar o sistema de tributos. Em 1788, Barbacena convocou a Junta de Fazenda das Minas, impôs a derrama e anulou todos os contratos. Era má política. O novo tributo – derrama – estabelecia que, se o quinto do ouro não atingisse a quota anual de 100 arrobas (o equivalente a 1,5 tonelada de ouro), esta deveria ser completada no ano seguinte. O atraso com a Fazenda Real chegava ao montante de 538 arrobas de ouro, e a derrama era um tributo que recaía sobre *toda* a população. No entendimento do poeta e inconfidente Tomás Antônio Gonzaga, estava armada a condição “em que se alteram os ânimos dos vassalos” e se produz “a ocasião mais oportuna para um levante”.

Os rebeldes mineiros compartilhavam uma conduta política orientada pela utilidade, imaginavam a ideia de liberdade a partir de sua função transitiva – um

meio para cuidar de seus próprios assuntos – e se aproximaram da opção republicana através da matriz do republicanismo norte-americano. Nesse cenário, aos colonos preocupados com a administração dos interesses e com as relações políticas que se realizam por mediação dos interesses, era primordial assegurar que seus direitos às coisas e sobre as coisas deveriam ser garantidos, não concedidos, e que a preservação desses direitos estava atada à própria ideia de liberdade. Os homens que participaram ou circularam em torno do grupo de letrados de Vila Rica e de São João del Rey deixaram atestado seu gosto pela estabilidade e pareciam desejar a liberdade, principalmente para cuidar de seus próprios assuntos.

Alguns letrados mineiros, como Luís Vieira, Álvares Maciel, Carlos Toledo e Domingos Vidal Barbosa, haviam aprendido com a experiência histórica da América inglesa, em especial com a leitura do *Recueil de Loix Constitutives des États-Unis de l'Amérique*, que incluía os Artigos da Confederação e das constituições de Pensilvânia, Nova Jersey, Delaware, Maryland, Virgínia, Carolinas e Massachusetts, algumas coisas sobre a *política da liberdade*, como se costumava dizer à época da Revolução Americana. Havia aprendido, mais especificamente, por exemplo, que o poder estava na periferia, nos diversos estados soberanos, livres e independentes; ou, então, que esse poder se concentrava nos legislativos e, em particular, nas câmaras baixas; ou, ainda, que a liberdade só florescia em estados pequenos.

Por conta disso, quem, como Gonzaga, Luís Vieira ou Cláudio Manuel da Costa, quisesse se confrontar com o *establishment* redigindo subversivamente novas leis para a capitania, como eles de fato pretendiam fazer, não estava obrigado a indicar a necessidade de consolidação da vasta área colonial portuguesa sob um governo nacional; ao contrário, como já ocorrera na América inglesa, pretendia sublinhar seu compromisso com a decisão de vincular todo o sistema político a um processo de discussão e negociação específico ao legislativo. No contexto histórico da capitania das Minas, ao final do século 18, essa decisão só poderia ser traduzida por um projeto de recuperação do papel legislativo das Câmaras Municipais. Reduzir “as Minas a uma República”, afirmava, por exemplo, João de Resende Costa Filho, participante ativo dos serões sediciosos de São João del Rey, significava “fazerem vários parlamentos, um na dita Vila Rica, outro na de São João, e outros mais, ficando a vila de São João sendo a capital”.

É certo que a Inconfidência Mineira e sua pretensão de criar uma forma republicana de governo para as Minas setecentistas fracassaram – sobram delírios de intenções, versos ambíguos, sermões atravessados, crimes de ideias, termos sediciosos, excesso de loquacidade; ou, se quisermos enxergar de outro modo, sobram a devassa, os interrogatórios, o suicídio, as prisões, o exílio, o enforcamento de Tiradentes. Contudo, a partir de então, os vocábulos *república* e *liberdade* deixaram de significar apenas e pejorativamente a ilustração retórica da decadência, da anarquia e da desordem, como haviam afirmado com tanta segurança, em 1720, o conde de Assumar, diante da sedição de Felipe dos Santos, e, em 1737, o governador Martinho Mendonça de Pina e Proença, às voltas com motins no sertão do rio São Francisco. Aos olhos das autoridades metropolitanas do século 18, o início da constituição de uma imaginação republicana sobre as formas de instituir o *bom governo* na capitania mais rica, mais populosa e estrategicamente mais bem situada na América portuguesa certamente ainda era resultado da *má qualidade dos povos das Minas*. Contudo, traduzia uma novidade: haveria dali em diante a possibilidade, sempre presente, de que os homens, na região das Minas, soubessem e quisessem manter para sempre suas mãos sobre a liberdade. Pensando bem, da Inconfidência Mineira sobrou muita coisa.

↳ *total celebração do episódio*

Para saber mais

ANASTASIA, Carla Maria Junho. *Vassalos rebeldes: violência coletiva nas Minas na primeira metade do século XVIII*.

Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1998.

MAXWELL, Kenneth. *A devassa da devassa: a Inconfidência Mineira*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da inconfidência*. São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

IMIGRAÇÃO

EM MINAS GERAIS

LIBERDADE
CIRCUITO CULTURAL
CONHECIMENTO E ARTE

Thais Velloso Cougo Pimentel - UFMG

O tema da imigração em Minas Gerais foi sempre tratado com reserva por nossos historiadores. De grande importância no contexto brasileiro desde o período colonial, o estado parece ser um resultado da ação e determinação dos mineiros. Mas quem são eles e como se constituíram historicamente?

Antes da presença portuguesa na Terra de Santa Cruz, os indígenas habitavam as terras definidas como Minas. À medida que as culturas – inicialmente autóctone e europeia – experimentavam os primeiros contatos e trocas, começou a ser instaurada a diversidade. E, no século 18, a presença africana imprimiu traços culturais novos, resultando numa miscigenação étnica e racial.

Portanto, até meados do século 19, mineiros são *homens e mulheres* que habitam o vasto território das Minas Gerais, independentemente de suas origens, somando-se a estes uma grande variedade de estrangeiros, trazidos ao Brasil por motivos políticos, econômicos ou religiosos, constituindo a categoria dos imigrantes. O conceito de imigrante está relacionado a um movimento de deslocamento de indivíduos e de seus familiares, de diferentes culturas, da sua terra e origem, iniciado no século 19 e que tem permanência ao longo de praticamente todo o século 20.

Em meados do século 19 e primeiras décadas do século seguinte, atraídos pelas necessidades vislumbradas pelo anunciado fim do regime escravista e pelas novas oportunidades criadas pela diversificação econômica e a expansão da atividade cafeeira, homens de diversas

nacionalidades europeias se lançam à América, na expectativa de conquistar melhores condições de vida e trabalho.

O governo, preocupado desde a Independência com questões como a ocupação do vasto território da província e a falta de braços adequados para essa grande empreitada, viu na imigração a alternativa mais viável para o problema, já que o trabalho escravo se extinguiu cada vez mais. Para receber imigrantes, colônias e hospedarias foram criadas, até que os trabalhadores se dirigissem às fazendas e/ou colônias agrícolas, para ocupar território e trabalhar nas lavouras.

Atraídos pelos subsídios oferecidos pelo governo, um número maior de imigrantes ingressou em Minas na década de 1890. O Estado imperial investiu também na colonização, visando ao estabelecimento de famílias camponesas europeias em regiões de fronteira que requeriam ocupação mais efetiva. Além disso, o sistema de remuneração por tarefa e por medida de café colhido, denominado colono, também foi instaurado em Minas, e se mostrou eficiente tanto para os interesses dos fazendeiros, quanto para os imigrantes.

O tema da imigração permite abordagens diversas pela historiografia. Diferentemente de alguns estados como São Paulo e Rio Grande do Sul, por exemplo, Minas Gerais experimentou a transição do trabalho escravo para o trabalho livre de forma menos traumática, já que sua situação populacional era notadamente mais confortável que

conceito
político

?

a de outros estados. As peculiaridades da imigração em Minas, que lidava com a vinda do imigrante como parte de um processo de educação do produtor agrícola mineiro, mais que como oferta de mão de obra para o fazendeiro, não tem se constituído tema da pesquisa histórica sistemática.

Há, com certeza, experiências históricas ricas muito pouco conhecidas pelos próprios habitantes de Minas, o que dirá pelo Brasil. A pesquisa sobre o tema certamente revelaria uma série de informações novas, ainda não registradas na história da imigração mineira.

Materiais ricos, como o relatório do presidente da Companhia do Mucuri, são muito importantes para a investigação histórica sobre a imigração europeia no Brasil e, em especial, em Minas Gerais, pois trazem à tona questões culturais relevantes para a compreensão de projetos, cuja motivação maior era a perspectiva civilizacional.

O planejamento e construção da capital mineira pode ser também um bom pano de fundo para estudos sobre imigração em nosso estado. Técnicos diversos foram atraídos a Minas na primeira década do período republicano, refletindo a participação do imigrante, principalmente italiano, nessa construção.

No entanto, a história da imigração em Belo Horizonte ainda não foi escrita. A cidade guarda na sua arquitetura, nos nomes de famílias que nomeiam ruas e espaços públicos e nos rótulos de produtos que povoam o imaginário de seus primeiros moradores, a presença do imigrante como alguém que ajudou a edificar essa importante obra republicana. Aqui, o que fez os povos de outras pátrias habitarem esta ou aquela região da cidade foi sua condição social.

Em Belo Horizonte, o imigrante se viu envolvido, desde o início, na difícil tarefa de transformar um plano urbanístico em cidade para se morar. Talvez esteja aí a aparente explicação para o fato de que o imigrante em nossa cidade tenha sido mais bem assimilado do que em outras.

Para saber mais

MONTEIRO, Norma de Góes. *Imigração e colonização em Minas, 1889-1930*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1994.

<http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br>

<http://www.imigrantesitalianos.com.br>

<http://www.projetoimigrantes.com.br>

<http://www.rootsweb.ancestry.com>

O BARROCO, SAGRADO E PROFANO

MEMORIAL MINAS GERAIS - VALE
SALA BARROCO SAGRADO PROFANO

Rodrigo Bastos - UFMG

Muitas são as interpretações dedicadas desde o século 19 ao termo *barroco*. A classificação surgiu nesse século, bom tempo depois, portanto, do período assim nomeado ou da produção das obras comumente tratadas como barrocas. O termo nasceu e se consagrou na história da arte, mas acabou motivando classificações em todas as áreas do conhecimento: na própria história das artes, na história das mentalidades, na história dos costumes, na história das ciências, chegando a substantivar uma época inteira, "barroca", mesmo que naquele tempo a denominação sequer existisse.

Durante o que se chama de período barroco (geralmente considerado entre 1600 e 1750), os homens obviamente não se reconheciam como "barrocos"; achariam muito estranha a designação e mais estranhas ainda algumas das razões ainda hoje utilizadas para defini-los: exagerados, irracionais, ambíguos, dilacerados por conflitos existenciais etc. Ademais, o próprio procedimento de classificar conforme estilos formais, épocas ou outras unidades dedutivas é estranho à ética, à retórica e aos valores naquele tempo autorizados. Mesmo assim, é comum ouvirmos falar que conjuntos urbanos são barrocos, que teria existido um "homem barroco"; e que culturas, políticas e até mesmo nações inteiras seriam denominadas finalmente como "barrocas". Muitos autores defendem essa compreensão, sobretudo a que sustenta a identificação do chamado barroco em Minas Gerais, por toda a importância que o reconhecimento da arte teve na formação de sua cultura.

Mas há alternativas para a compreensão do chamado barroco, em Minas Gerais ou onde quer que se aplique o termo, e é evidente que o melhor conhecimento da

produção que recebe o título deve se esquivar de visões ufanistas e dos valores e conceitos modernos. É preciso avançar no conhecimento, e, se o interesse é tentar compreender bem o que caracteriza a produção artística denominada pelo termo, precisamos conhecer melhor as circunstâncias, as doutrinas e valores considerados naquele tempo. Os artistas chamados barrocos produziam por meio da imitação (*mimesis*). É o que chamamos de regime retórico, ou mimético, de produção das artes. Não existiam as noções de autoria ou plágio como as entendemos hoje. Imitar era não apenas um procedimento válido, mas elogiado e recomendado. Os artistas imitavam seguindo modelos autorizados pelo costume.

Assim, em todas as artes, na ética e na política, a regra era primar pelo adequado, conforme o gênero da obra, o assunto, o lugar, a ocasião, a recepção etc. Isso era orientado pelo preceito do decoro, ou da decência, que regulava a busca pelo adequado e conveniente, uma das doutrinas mais importantes daquele tempo. A doutrina teve uma importância capital nas artes ditas barrocas, inclusive em Minas Gerais. Ao imitar, o bom artífice poderia superar, ou emular o modelo imitado, variando na sua invenção. A emulação ou a variação eram entendidas como resultado da aplicação do engenho, uma faculdade intelectual concernente a todas as atividades da mente e a todas as práticas de representação artística; uma faculdade destinada a procurar ou fabricar o "belo", o "verdadeiro" e o "eficaz" nas artes, na ética, na política. O efeito dessas produções engenhosas era chamado de *sutileza* ou *agudeza de engenho*. Grosso modo, pode-se dizer que é ao conjunto de obras com esses efeitos que se dá o nome de barroco. Assim, a maravilha, a pompa e o esplendor das formas, ornatos e proporções eram modos eficazes de representação aguda, condicionados

pelo gosto da época, que valorizava o procedimento poético-retórico da metáfora e da amplificação, o elogio dos ornatos e dos engenhos que os produziam.

Três eram as finalidades principais a serem proporcionadas pelas obras daquele tempo: deleitar, mover e educar. Conforme o gênero e a ocasião, priorizava-se alguma dessas finalidades, como se observassem uma hierarquia eficaz. Por exemplo, na ornamentação das igrejas matrizes de Minas Gerais, observa-se imediatamente o fausto da ornamentação em pintura e talha dourada, nitidamente aplicada sobre o corpo da arquitetura a fim de suspender o olhar pelo prazer do efeito da maravilha que causava. Esse deleite assaltava os ânimos e os afetos da recepção setecentista, que poderia assim se convencer da verdade divina encenada nesses edifícios. A pompa e o fausto correspondiam ao absoluto poder do Bem, emanado de Deus. Persuadido por esses efeitos maravilhosos e eficazes, o fiel dos séculos 17 ou 18 era conduzido e iniciado na educação dos valores e fundamentos da religião cristã. Poderia, finalmente, se deleitar, se afetar e se edificar com as pinturas, esculturas e mais ornamentos aplicados à arquitetura, aprendendo com as histórias e lições de fé representadas. Esse conjunto de encenações artísticas compunha o que se chamava *Theatrum Sacrum*. Também por isso era muito importante conservar a decência da arte religiosa, ou seja, o caráter e a forma adequados à dignidade de uma arte destinada a representar e a espelhar a infinita luminosidade de Deus e da Igreja. É a mesma decência que explica, por exemplo, a maravilhosa invenção aplicada por esses artífices nos forros de teto de igrejas, seja na Europa, Itália, Espanha e Portugal, seja na colônia americana, em Pernambuco, Bahia ou Minas Gerais. A perspectiva de tetos pintados que fingem arquiteturas fazia elevar metaforicamente o lugar material das igrejas até alcançar o empíreo onde se podia contemplar justamente a maravilha, a glória e o esplendor da Igreja Triunfante: ou seja, Deu Pai, Cristo, a Senhora coroada, os anjos e santos etc. Em Minas Gerais, todas essas persuasões maravilhosas serviam igualmente ao teatro monárquico, que visava conservar e aumentar o bem comum, a paz e a concórdia entre os povos, garantia eficiente de se preservar também a ordem e a hierarquia, valores que colaboravam para a sustentação do reino e do pacto de sujeição. O efeito das obras e seus temas

religiosos provocava afetos e confiança nas virtudes mais apropriadas à manutenção de toda a comunhão de corpos reunidos sob a égide do rei português.

As povoações e sociedades leigas de Minas Gerais se formaram a partir da descoberta de ouro em demasia no final do século 17. Portugal proibiu a instalação de mosteiros de ordens regulares em Minas Gerais, temeroso de que muito do ouro se pudesse desviar por meio deles. Assim, os povos da capitania se afiançaram logo em irmandades leigas, tipo de agregação sócio-religiosa que também era interessante ao reino português. O teatro sagrado barroco estimulava a paz e a concórdia entre os povos através das virtudes e afetos da fé cristã, consolidando a permanência das povoações e, portanto, a afirmação das conquistas. Isso caracterizou decisivamente a religião e o modo espetacular de representá-la, mas também a conformação urbana das povoações da capitania – acumuladas de capelas e igrejas. Essa característica inevitavelmente singularizou o processo de ocupação e também as adequações que aqui sofreram as artes destinadas a desempenhar o teatro sagrado da religião.

Emociona ver como em dezenas e dezenas de povoações da antiga capitania de Minas Gerais, lugares onde até hoje o acesso pode ser difícil, há igrejas, capelas e largos que nos afetam por uma série de razões: a comunhão espetacular da arquitetura barroca com seu sítio; a teatralidade da arquitetura em relação ao corpo da povoação; a simplicidade de algumas soluções artísticas ou também a elaboração sofisticada de algumas arquiteturas e seus ornatos. Apesar de seguirem os modelos muito imitados em toda a capitania e na colônia como um todo, em cada manifestação há singularidades de adaptação e variação engenhosa que ainda nos maravilham pelos efeitos.

Para saber mais

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Atelier Editoria; Campinas: Ed. Unicamp. 2004.

TIRAPÉLI, Percival (Org.). *Arte sacra colonial*. Barroco memória viva. São Paulo: UNESP, 2001.

1

MEMORIAL MINAS GERAIS - VALE

O SERTÃO EM GUIMARÃES ROSA

Liberdade
CIRCUITO CULTURAL
CONHECIMENTO E ARTE

Assim é o estado de Minas Gerais, que traz, já no nome, dois universos que parecem opostos mas não são.

Minas é o rosário das cidades nascidas ao longo dos caminhos talhados pelo ouro e diamantes em direção ao mar, por onde a metrópole se ligava ao interior. É o mundo da ordem.

Gerais é o interior, a ausência de governo, o espaço vazio, a fronteira aberta, a inexistência da ordem.

No século 18, os sertões gerais eram as terras escondidas do Brasil, a área sem mineração, o deserto, a ausência de povoamento, domínio do desconhecido.

O sertão, o sertão das Gerais, o sertão de Guimarães Rosa, é o espaço existencial onde se procura o sentido da vida.

Para entrar no sertão é preciso compreender seu espaço e tempo. Em Grande Sertão: Veredas o sertão é dividido pelo rio São Francisco em duas metades de naturezas ambivalentes: a terra inóspita e o paraíso, onde convivem a mandioca-brava, que mata, e a mandioca-mansa, que alimenta.

Diz Guimarães Rosa que o São Francisco partiu sua vida em duas partes, tal como, partido, é o sertão por ele descrito: o lado direito, nítido, é o lado do fasto, do amor e do normal; o lado esquerdo, do nefasto, do estranho, do Hermógenes, do pacto com o diabo.

No meio dos opostos, o Rio é o território da travessia, do ir e vir, a terceira margem por onde nos movemos, onde o mito e o pensamento se misturam conectando as duas margens do sertão.

No sertão, "tudo é e não é". Tudo que nele é bonito é também, de alguma forma, absurdo. "O sertão é do tamanho do mundo". Nele, tudo cabe, e sua realidade é móvel, mutante e transformadora.

"Sertão é o sozinho", é o dentro da gente; "é o sem lugar". Um "mundão de ausências", "uma espera enorme". Uma falta que sempre, e de repente, volta a rodear a gente por todos os lados.

Nesse espaço, belo e absurdo, os paradoxos convivem, como em Diadorim, mistura de Diabo e adorável dia em mim, convivem carne e espírito, calor e frio, problema e solução, silêncio e saída.

Diadorim, o masculino e o feminino encarnado na mulher que se faz passar por jagunço macho, se torna objeto do equívoco e impossível amor de Riobaldo, o herói de Grande Sertão: Veredas.

No eixo líquido do rio, Riobaldo encontra Diadorim e, na neblina desse amor, no "descanso na loucura", o ser humano pode entrever-se, encontrar-se, ou perder-se.

No sertão, tudo está por se fazer ou por se perder. No Sertão, o ser humano é um ser provisório, muito provisório, a se perguntar o que nunca se sabe com certeza.

No mundo-sertão onde habita, o jagunço é também contraditório, sempre em movimento e transformação incessante.

Sua vida é sempre um exílio de si mesmo, encontro e desencontro, reconhecimento e estranhamento, entre a esfera universal dos valores e a esfera particular da existência.

Sua vida é um vazio enorme e incompreensível do qual só podemos conhecer algumas "veredas".

Deus e o Diabo são as duas entidades que comandam o vazio do sertão, e nosso movimento e pensamento nele.

Um não existe sem o outro, assim como o masculino e o feminino, o direito e o esquerdo das margens do Sertão não existem independentes um do outro, são forças antagônicas e complementares e só assim existem.

O diabo é onde vivem as tensões da alma e o mistério inexplicável do mundo onde a razão não entra. Ele é o nada.

Atravessa-se o Sertão tomando conta dele por dentro. Só podemos nos construir plenamente se reconhecermos o sertão dentro da gente, sertão que a princípio a gente estranha e acha que é outra coisa, mas é nós mesmos.

Para saber mais

BOLLE, Willi *Grandesertão.br*: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2004.

FINAZZI-AGRO, Ettore Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

Ministério da Cultura e Vale apresentam:

LYGIA CLARK

MEMORIAL
MINAS GERAIS
VALE

5

Ricardo de Freitas Lima, Projeto República - UFMG

Nascida numa remediada família belo-horizontina, Lygia Clark passou boa parte da sua juventude submetida aos rigores da tradicional família mineira. Era de se esperar, então, que fosse educada sob os rigores da elite intelectual e política da capital mineira. A ex-normalista do colégio Sacré-Cœur de Marie, casada e mãe de três filhos, numa atitude improvável para os padrões, deu o primeiro passo para o nascimento da artista e o "sepultamento" da pacata normalista ao se mudar para o Rio de Janeiro em 1947.

O Rio de Janeiro da década de 1940 apresentava-se como capital não só política, mas também cultural do país. Foi lá que Lygia Clark se tornou aluna de Roberto Burle Marx. O renomado paisagista formado pela Escola Nacional de Belas Artes, naquele momento, ainda dividia sua atenção com os desenhos, cerâmicas e pinturas. Ao contrário do que se possa imaginar, Lygia Clark, mesmo sem experiência no campo acadêmico e artístico, não apresentou o receio, a timidez e a modéstia dos aprendizes, exibindo uma personalidade marcada pela autoestima e pela certeza do seu dever.

A ousadia sem dúvida foi decisiva para seu sucesso. Esse ímpeto pode explicar a "revolução" promovida por Lygia Clark, que não se embasou em conhecimento livresco para se manifestar artisticamente. Não dispunha de ferramentas teóricas para opinar, contestar ou transcender o estado da arte de então. Valia-se, sim, de sua mais sincera sensibilidade.

Após os primeiros ensinamentos e rascunhos, já nos idos de 1950, muda-se para Paris, onde conhece, trabalha e estuda com Fernand Léger, Arpad Szénes e Dobrinsky. Amparada pela experiência desses grandes nomes das artes

plásticas europeias, ligados aos movimentos de vanguarda (Cubismo, Surrealismo etc.), inicia sua trajetória como pintora. É partindo desta categoria tradicional de construção artística que Clark inicia o seu trajeto de superação da arte rumo ao encontro daquilo que chamará de não arte.

Sua primeira exposição individual se dá pouco antes do seu retorno ao Brasil, em 1952. Menos de um ano mais tarde, as suas *Composições*, obras que interrogam o papel da linha e do plano como recursos plásticos, são premiadas na *Exposição Nacional de Arte Abstrata*. De saída, Lygia Clark já se coloca como uma artista ligada aos movimentos de ruptura e vanguarda.

Uma vez refutada a representação naturalista e tradicional, Lygia se envolve intensamente com contornos abstratos e geometrismos, orientada por uma forte influência da arte construtivista europeia. Nesse momento, adere à movimentação artística insuflada por Ivan Serpa conhecida como Grupo Frente. Na exposição de 1955 o Frente já mostra claramente sua proposta, unindo ao rechaço do figurativismo e brasilianismo fortuito a interpelação dos conceitos concretistas de Max Bill (máximo expoente do concretismo europeu). Propunha uma arte concreta – ao contrário do que se praticava em terreno europeu –, menos refém de critérios inteligíveis e lógicas matemáticas, ao tornar pública uma linguagem que, acima de qualquer coisa, se apresentava como um campo aberto à experimentação. Embalada pelas discussões do Frente, Lygia Clark aplica a proposta de desregramento da arte concreta ao eliminar de suas obras a moldura, que a partir de então passa a ser incorporada à própria obra. Esse movimento opera como uma força centrífuga, que lança a obra de Lygia Clark para o lado de fora,

para a exterioridade da tela da pintura. A série intitulada *Superfícies moduladas* é a concretização das críticas realizadas pelo Grupo Frente.

Desde então, a artista paulatinamente modifica a sua produção numa trajetória de transformação radical da experiência em suas obras. Lygia buscava incessantemente um espaço mais orgânico, menos claustrofóbico para suas pinturas e esculturas. Alguém, ao se deparar com uma produção de Lygia Clark, cada vez mais presenciaria um estreitamento da relação entre obra de arte e público; entre espaço da obra e espaço real. Obras como *Bichos* (1960), *Caminhando* (1963) e *A casa é o corpo* (1968) são exemplos de trabalhos chamados vivenciais, que exigem a participação do espectador e confundem os lugares temporais e conceituais da relação arte-público.

Lygia Clark, a partir da experiência com *Bichos*, *Caminhando* e *Obra mole*, seguiu um caminho que se dividia em três direções na relação com o objeto artístico.

A primeira direção apontava para a dissolução da ideia de colecionabilidade ou de valor de troca, uma vez que se valia de materiais corriqueiros e usados. Na segunda, o objeto só estaria pleno de sentido naquele momento exato da interação direta com o espectador. E, por último, a mente e o corpo passam a ser tão importantes quanto a visão na percepção do objeto.

Na primeira metade da década de 1970, Lygia Clark retorna a Paris, onde vive e trabalha até 1975 como professora na Sorbonne. Professora, não: propositora. Em meados dessa década, o objeto artístico produzido por Lygia Clark só se efetiva em sua complexidade e completude ao ser penetrado pelo espectador, que dali por diante seria chamado de participante. A artista buscava com os seus alunos experiências que almejavam destituir o olho de sua primazia no ato de fruição. O corpo, dotado de todas as possibilidades sensoriais, seria o lugar não só de experimentar o aparato artístico, mas também de efetivar a existência artística da obra. Dessa fase são as chamadas obras "individuais e introspectivas para diálogos interpessoais e para grupos", como afirma Guy Brett. As principais são *Corpo coletivo*, *Antropofagia* e *Baba antropofágica*.

Seu retorno ao Brasil foi marcado pela continuidade dos experimentos sensoriais que colocaram a artista num lugar equidistante entre a arte e a psicoterapia. O resultado mais evidente dessa fase são os chamados *Objetos relacionais*, utilizados em sessões de terapia, na *Estruturação do self* (1976-84). A necessidade de estabelecimento de uma simbiose entre obra e participante produziu uma arte cinética ou dinâmica, em que artista, obra e participante formavam uma unidade constitutiva, uma mônada. A obra ali não se estabelece em sua forma física num estado de congelamento estático, de contemplação passiva; sua efetivação se dá na ocorrência, na interferência do espaço, dos conteúdos, pelos participantes. Dessa forma, a obra de arte existirá enquanto durarem aqueles momentos de interpenetração entre propositores, participantes, conteúdos, ideias, espaços e objetos.

E se esvai no momento seguinte ao desmanche dessa espécie de "pacto". A obra não só se torna dinâmica, mas também efêmera. O esvaír-se da obra não quer dizer o fim daquela experiência, mas sim que ela retornou para o seu estado latente, para sua condição de possibilidade. Tudo se reerguerá com a convivência dos envolvidos.

Lygia Clark jamais deixou de ser uma artista para se tornar uma terapeuta. Suas experiências devem ser entendidas como um desdobramento do artista que durante todo o trajeto buscou superar a crise nas relações entre sujeito e objeto e problematizou as dicotomias dentro e fora, físico e metafórico, sólido e imaterial. E nesse percurso soube como poucos realizar o conselho modernista, deglutindo antropofagicamente as noções e conceitos, devolvendo-os modificados aos seus respectivos lugares planetários.

Lygia Clark morre em 25 de abril de 1988.

Para saber mais

BRETT, Guy. *Brasil experimental - arte/vida: proposições e paradoxos*.

Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

CARNEIRO, Mário. *Memória do corpo*. Rio de Janeiro,

Instituto Municipal de Arte e Cultura / Rioarte, 1985.

CLARK, Eduardo. *O mundo de Lygia Clark*. Rio de Janeiro, 1973.

CLARK, Lygia. *Arte brasileira contemporânea*.

Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

www.lygiaclark.org.br

Iniciativa:

FUNDAÇÃO VALE

Patrocínio:

VALE

Parceria:

LIBERDADE

Realização:

Ministério da Cultura

BRASIL

criação de vídeo e direção de conteúdo Gringo Cardia | Mesosfera

supervisão de conteúdo Heloísa Maria Murgel Starling | Sandra Regina Goulart Almeida | Carlos Antonio Leite Brandão | Bruno Viveiros Martins

4

MEMORIAL MINAS GERAIS - VALE
SALA SEBASTIÃO SALGADO

SEBASTIÃO SALGADO

Liberdade
CIRCUITO CULTURAL
CONHECIMENTO & ARTE

Maria Beatriz Coelho

"Talvez alguém tenha a impressão de que as fotografias deste livro mostram apenas o lado sombrio da humanidade. Na realidade, é possível vislumbrar alguns pontos de luz na penumbra geral. (...) Temos a chave do futuro da humanidade, mas para poder usá-la temos de compreender o presente. Estas fotografias mostram parte desse presente. Não podemos nos permitir desviar os olhos."
(Salgado, *Êxodos*, p. 14-15)

Um sonhador que sai pelos continentes registrando os problemas e dramas dos homens. Um economista que se expressa pelas imagens. Um viajante incansável, que faz de sua vida uma jornada em busca de um mundo mais fraterno, onde a solidariedade tenha mais importância do que o mercado, o capital. Este é Sebastião Salgado.

Atualmente um dos mais prestigiados fotógrafos do mundo, Sebastião Salgado nasceu numa fazenda perto de Aimorés, no Vale do Rio Doce, em 1944. Seu pai mudara-se para a região – conhecida por sua violência e pela pobreza da maioria de sua população – em 1930, por problemas políticos. Por morar próximo à divisa dos estados de Minas Gerais e Espírito Santo, Sebastião Salgado seguiu o caminho dos conterrâneos que possuíam um nível de vida mais elevado do que a maioria da população da região, extremamente pobre: foi terminar o secundário e fazer curso superior em Vitória.

Estudando economia na Universidade Federal do Espírito Santo, conheceu e se casou com a futura arquiteta Lélia Deluiz Wanick, em dezembro de 1967. Assumidamente um homem de esquerda, tem militância política desde os anos da universidade. Sua obra é marcada

pela crítica contundente aos males do capitalismo e da globalização. Colabora ativamente com movimentos sociais e organizações humanitárias, como o Médicos Sem Fronteiras, o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR), a Organização Mundial de Saúde (OMS) e a Anistia Internacional.

Em 1979, seguiu para Paris, por causa da repressão que se seguiu à decretação do Ato Institucional N° 5, em 13 de dezembro de 1968. Foi lá que Lélia comprou uma câmara fotográfica. Sebastião Salgado acabou ficando com a câmara da esposa. O casal participava do comitê de ajuda aos brasileiros que chegavam à França vítimas de perseguição da ditadura. Em 1971, com o doutorado na Université de Paris, trocaram a capital francesa por Londres, onde Sebastião passou a trabalhar na Organização Internacional do Café.

Mas a carreira do economista estava para se encerrar: em 1973, Sebastião Salgado se mudou definitivamente para Paris e se profissionalizou como repórter fotográfico. Fez um trabalho de documentação na região africana do Sahel, na Etiópia, fotografando o sofrimento da população por causa da seca e da fome. Cobriu a Revolução dos Cravos em Portugal, a ascensão da Frelimo em Moçambique, o julgamento dos mercenários de Angola, o sequestro de Entebbe e a atuação do IRA na Irlanda.

A ditadura brasileira cassou seu passaporte em 1976. Entrou com um mandado de segurança e, sete meses depois, conseguiu o documento de volta. Em 1977, fotografou a América Latina pela primeira vez, para a Christian Aid. Em 1979, entrou para a Magnum, a mais famosa agência de fotojornalismo do mundo.

Foi pela Magnum que partiu para Washington para fazer uma reportagem sobre os primeiros 100 dias do governo de Ronald Reagan. Tornou-se o único fotógrafo a registrar o atentado contra o presidente dos Estados Unidos. A foto foi vendida para jornais e revistas do mundo inteiro e ele ganhou um bom dinheiro, que lhe permitiu investir em trabalhos autorais. Passou a trabalhar apenas com fotos em preto e branco. Anos depois criou, com Lélia, a Amazonas Images, empresa encarregada da produção, organização, divulgação e comercialização do trabalho do fotógrafo.

Em 1984, voltou ao Sahel, na África, onde passou quinze meses documentando os efeitos devastadores da seca, trabalhando junto com o Médicos Sem Fronteiras. O resultado desse trabalho foi publicado em 1986 na França, com o título *Sahel: l'homme en détresse*, em benefício do Médicos Sem Fronteiras. Ganhou o prêmio Oskar Barnack, da World Press Photo, na Holanda, como a reportagem humanitária do ano. A partir de então, recebeu os mais importantes prêmios de fotografia do mundo. Ainda em 1986, lançou *Outras Américas*, com fotos feitas no México, Peru, Brasil, Bolívia e Equador, entre 1977 e 1984, nos Estados Unidos, na França e na Espanha.

Em 1987, Sebastião Salgado iniciou um projeto ambicioso: Trabalhadores. Com olhos de economista, ele voltou suas lentes para as transformações que estavam ocorrendo no mundo do trabalho, registrando trabalhadores em ofícios que, segundo ele, estavam em extinção. O livro foi lançado em 1993 nos Estados Unidos e Europa e três anos depois no Brasil, com o título *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial*.

Terminado o projeto Trabalhadores, Sebastião Salgado se envolveu em outro, ainda mais grandioso: documentar as grandes migrações, os refugiados das guerras, da fome, o êxodo rural, o inchamento das grandes cidades do Terceiro Mundo. Depois de seis anos de viagem do fotógrafo por 40 países de todo o mundo, o público pôde ver o resultado desse trabalho em *Êxodos e crianças de êxodos*, com edições e exposições simultâneas seguidas de debates, em vários países, no ano de 1999. Mais do que um lançamento, o que se viu foi uma manifestação política, com a clara intenção de levar espectadores e leitores a uma tomada de consciência, uma chamada à ação.

Durante os anos em que se dedicou à pesquisa, Sebastião Salgado esteve várias vezes no Brasil. Numa delas, em abril de 1996, aconteceu o massacre de Eldorado dos Carajás, no Pará, quando 19 acampados do MST foram assassinados pela Polícia Militar. Impressionado com a violência no campo e entusiasmado com a ação do MST, ele resolveu adotar uma atitude clara em seu apoio: lançou, em 1997, o livro *Terra*, o primeiro e único dele com fotografias só feitas no Brasil. Dedicado às "milhares de famílias de brasileiros sem terra que sobrevivem em acampamentos improvisados às margens das rodovias, lutando, na esperança de um dia conquistar um pedaço de terra para produzir e viver com dignidade" (Salgado, *Terra*), o livro tem introdução de José Saramago, e vem acompanhado de um CD com músicas de Chico Buarque de Holanda cantadas por Chico e Milton Nascimento. Durante seu lançamento, foram feitas exposições e debates em vários lugares do país e do mundo. Cópias das fotografias foram transformadas em pôsteres e doadas para instituições humanitárias.

Em 1999, junto com sua mulher, Lélia, fundou, em Aimorés, o Instituto da Terra. Seus objetivos são retornar à Mata Atlântica e ao Vale do Rio Doce com toda a sua rica diversidade e estimular o desenvolvimento social ecossustentável na região, evitando o êxodo e trazendo de volta os que foram obrigados a emigrar. O instituto procura se tornar um centro de excelência nas áreas de recuperação e educação ambiental, desenvolvimento sustentável e mobilização social. Além da humanidade, Sebastião Salgado também trabalha para salvar o planeta.

Para saber mais

SALGADO, Sebastião. *África*. Taschen, 2007.

SALGADO, Sebastião. *Êxodos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

SALGADO, Sebastião. *Terra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

SALGADO, Sebastião. *Trabalhadores*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

Amazonas Images: www.amazonasimages.com

Ministério da Cultura e Vale apresentam:

AS VILAS E ARRAIAIS MINEIROS

(SÉCULOS 18 E 19)

MEMORIAL
MINAS GERAIS
VALE

ênfase: religiosidade
falta: problematizar as fatos
estilo: descritivo, fácil de
imaginar.

René Lommez Gomes - UFMG

Seis da manhã, o repicar dos sinos ecoava pelas vilas e arraiais das Minas, acordando quem não estivesse de pé. Ao abrirem os olhos, os mineiros, por fé ou força do hábito, faziam o sinal da cruz. Os mais devotos se ajoelhavam e rezavam. Recitavam ave-marias, pai-nossos, salve-rainhas ou o credo. Seguindo o costume português, o despertar dos mineiros ocorria sob uma profusão de símbolos sagrados. Gravuras de santos e crucifixos ornavam os quartos, velando sonhos e lembrando a promessa do reino do céu. Na cabeceira da cama, sempre à mão, ficavam os rosários e terços. Conchas de água-benta, velas e lamparinas completavam o arsenal. Não por pouco os sinos soavam àquela hora. Mais que despertar, sua função era lembrar a todos de elevar a alma em preces. Era a *prima*, uma das oito horas do dia consagradas à oração. Nas agitadas Minas, só três horas canônicas eram marcadas a badaladas. Elas pontuavam os passos dos moradores, interrompendo a faina às seis da manhã e tarde, para o *Angelus* e a *Ave Maria*. Ao meio-dia, recomendavam cuidados... o diabo andava à solta.

Ao contrário do acordar, o hábito de dormir variava muito. Os humildes se deitavam em esteiras de palha ou couro, abertas no chão. Mais confortável era a rede indígena. Por ser leve, ela ficou popular entre os colonos que erravam pela região à cata de riquezas. Nas vilas, a vida sedentária permitiu o uso de móveis robustos, como jiraus e estrados de madeira. Eles eram cobertos com uma enxerga de palha ou paina, ou um *colchão de cabelo*, feito com crina de cavalo. A cama de vento, por ser dobrável, era adequada para casas pequenas. Os catres rústicos eram de pau e cipó; se sofisticados, de madeira torneada. As camas requintadas eram talhadas com rocalhas e volutas. Seus dosséis e cortinados davam privacidade

a quem dormia. Os escravos se alojavam na cozinha, sala, sótão ou no rés do chão, pois nas casas quase não havia senzalas.

As casas eram pouco mobiliadas. Os armários eram raros e as roupas ficavam em baús de madeira, couro ou cartão. Trastes, como chapéus, chicotes e peneiras, eram pendurados em cabides de madeira, chifres ou pregos. Como não havia banheiros, o urinol era indispensável, ficando sob o leito para o alívio das necessidades noturnas. As mesas nem sempre tinham cadeiras. Quando a escassez levava ao improviso, o chão, redes e esteiras viravam assentos. Tamboretes serviam de mesa. Gabinetes, canapés, móveis de sala eram luxo. Canoa de banho e relógio de parede, raridades. O que não faltava era imagens de devoção. Em oratórios, os devotos organizavam uma corte celeste, com seus oragos prediletos. Junto a crucifixos, medalhas, figas e corais, uma vela queimava, encomendando pedidos. Como *santo de casa é que se adula*, de manhã, o cuidar de si misturava-se com a dedicação aos santos: mudar flores, prostrar-se com eles, dar-lhes coroas e perucas. O idílio só se interrompia quando a intimidade mostrava seu avesso e os santos sofriam chantagens e judiações, por súplicas não atendidas.

A privacidade era restrita para o padrão atual. Os lares pobres não tinham mais que dois cômodos, que alojavam a família, escravos e hóspedes. Nos exíguos espaços, ocorriam todas as atividades diárias, do dormir ao trabalhar. Mesmo em casas maiores, vivia-se em contato contínuo com a rua e vizinhos: as construções eram coladas umas às outras e os cômodos da frente davam para a rua, sendo devassados pelos passantes.

Cheiros e barulhos – bastava chegar à sala para se ter sinais da vida lá fora. O odor das vielas era pestilento, e a proximidade das construções impedia a renovação do ar. Como não havia rede de esgotos, esperava-se que todos jogassem longe seu lixo e excrementos. Mas, por comodidade, era na sarjeta que o povo fazia os despejos, virando a água imunda das cozinhas e urinóis. Nas chuvas, a sujeira se misturava à lama e às fezes de animais. Com a má condição sanitária, doenças se alastravam, ceifando vidas.

Ao alvorecer, as ruas estreitas eram tomadas pelo tropel de gente e animais. Escravos iam às fontes e chafarizes com potes de cerâmica e barris de madeira. Lá buscavam água de beber, de lavar louça, e para a *toilette* dos senhores. Nos chafarizes, deparavam-se com vários homens, a matar a sede de sua montaria. Eram tropeiros que ali aportavam com provisões de todo tipo. Do São Francisco e da Bahia, traziam couro e carne-seca. Do Rio de Janeiro e São Paulo, vinham com cargas variadas. Sitiantes vendiam a produção que excedia seu consumo: carne, milho, feijão, cará. Mulheres livres ou escravas lavavam roupa nas bicas. Enxurradas de escravos passavam a caminho das lavras. Autoridades circulavam de carruagem ou em cavalos com selas de couro, veludo ou carmesim bordado. Carregadas em cadeiras de arruar, senhoras iam para a igreja e o comércio. Em sua passagem, os principais das vilas faziam do andar em público um ato estudado. Gestos, objetos e vestes sinalizavam o prestígio de cada um. Pobres ou ricos, os poucos brancos das Minas se misturavam com o turbilhão de negros, indígenas, mulatos, pardos e cabras.

A vida era um espetáculo de cores e culturas. O comércio funcionava a toda. Escravos corriam com balaies cheios. Bruacas debaixo do braço, mascates vendiam fitas, aviamentos e fina joalheria. Tabuleiros apinhados de quitutes e bebidas, negras batiam perna, comerciando delícias. Saindo das vilas, iam aonde houvesse mineração: rios, morros, encostas. Sua clientela principal eram os escravos que, na sua presença, cessavam a lide para recheiar as tripas e regar o bofe. Obstruindo a passagem, artífices armavam tendas pelas vielas. Muitos trabalhavam em casa. Outros trabalhavam em estabelecimentos fixos, comerciando a grosso e a retalho. O comércio a grosso, exercido por representantes de casas portuguesas, nutria-se em redes de negócios que uniam Minas aos demais cantos do globo. O comércio a retalho era feito por brancos,

mestiços e negros forros. Vendendo secos e molhados, estas casas quase não se diferenciavam. Uma loja de tecido tinha panos, linhas, rendas e... sabão, fumo, canela e cachaça. Nas vendas, achava-se cachaça, milho, lenços e chapéus. As vendas e tavernas eram agitadas. Nelas, todos paravam para um dedo de prosa, regado a aguardente. Na falta de cadeiras, a clientela virava copos de pé, junto ao balcão.

No exercício de suas obrigações assistenciais, os membros das irmandades religiosas marcavam presença nas ruas. Nas ocasiões solenes, saíam em procissão, tingindo-as com a cor de suas opas e estandartes. Quando morria um irmão, tocavam os sinos. Munidos de cruces e imagens visitadoras, iam aos aflitos, trazendo alívio. Junto aos enfermos, rezavam os membros da Boa Morte. Para proteção das parturientes, mercedárias levavam-nas uma Senhora dos Partos. Se uma agremiação tinha os cofres vazios, saíam com oratórios de esmolar ao pescoço. Para chamar a atenção, irmãos negros esmolavam com danças e folguedos típicos.

Ao cair a tarde, os moradores voltavam para casa, a tempo do jantar. Findo o repasto, um copinho de aluá era bem vindo. Vez ou outra, nos lares refinados havia carteados e jogos de tabuleiro. Nos saraus, o ar se enchia de poemas e modinhas. Na penumbra da noite, a rua era a morada do crime. Em certas vilas, às nove horas, tocava o *sino de correr*, proibindo o trânsito. Milícias buscavam facinorosos. Quilombolas saíam dos matos para traficar alimentos. Índias solteiras, sem amparo, vendiam o corpo.

Ao som de sapos, gritos e pancadas, alguns faziam a última refeição. Comiam canjica com açúcar, biscoitos, bolo e pão de milho. A jacuba era tão apreciada quanto o chá de laranja, de congonha ou da *Índia*. Barriga cheia, espírito entretido, os mineiros armavam seu leito. Uns senhores se envolviam em lençóis de linho, com negras forras e índias carijós. Pobres e escravos abriam esteiras entre fogões e painéis, no sótão ou porão. Despediam-se do dia, *em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo*.

Para saber mais

RESENDE, Maria Efigênia L.; VILLALTA, Luiz Carlos.

História de Minas Gerais. As Minas setecentistas. Vols. 1 e 2. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

FURTADO, Junia F. *Cultura e sociedade no Brasil colônia*. São Paulo: Atual, 2000.

Iniciativa:

FUNDAÇÃO VALE

Patrocínio:

Parceria:

Realização:

Ministério da Cultura

criação de vídeo e direção de conteúdo Gringo Cardia | Mesosfera

supervisão de conteúdo Heloisa Maria Murgel Sterling | Sandra Regina Goulart Almeida | Carlos Antonio Leite Brandão | Bruno Viveiros Martins

ARTESANATO MINEIRO

Maria Amélia Dornelles

Falar de artesanato mineiro é falar de Minas Gerais e da nossa mineiridade. O artesanato é o encontro do homem com sua própria terra, com a matéria-prima que lhe é mais próxima, simbiose espiritual, amor à primeira vista. O artesanato é manifestação de cultura popular, procedente da necessidade de objetos utilitários, evoluindo para meio de expressão artística. Tudo no entorno destas Minas atrai o olhar e desperta emoção, aguinha o espírito e convida ao ato criador: a contemplação das montanhas, o desafio das torres de igrejas seculares, os dobres dos sinos, o espetáculo de fé nos atos litúrgicos, o aboio no descampado, o pastoreio, os currais, as cavalgadas, as trilhas e veredas, a sinuosidade dos rios, a mansidão dos lagos, a faina do plantio, o gesto largo da sementeira, o ofício de viver do homem mineiro, uma maria-fumaça que apita e passa, e a banda que toca: "Oh Minas Gerais, quem te conhece, não esquece jamais". É possível distinguir categorias no artesanato: **INDIVIDUAL** | O artesão solitário; **FAMILIAR** | Grupo familiar que trabalha em conjunto para produzir o produto artesanal; **COLETIVO** | Grupo comunitário, não familiar, que trabalha em conjunto para produzir o produto artesanal. Também é possível ter um artesanato **SEMI-INDUSTRIALIZADO**.

30x40 Os elementos básicos da nossa formação cultural, portugueses, africanos e indígenas, ofereceram contribuições assimiladas pelo artesão mineiro de forma equilibrada, sem impedir rasgos de imaginação e produção inovadora, como hoje acontece no desafio da reciclagem de materiais, artesanato ecologicamente correto que marca este começo de século. Em Minas, o artesanato é único e vário ao mesmo tempo, sempre pronto a se fazer arte popular na mão que molda o barro ou maneja o pincel, na mão que movimenta o tear ou entalha

a madeira, na mão que esculpe a pedra ou verga o ferro, descasca o algodão e urde o fio. Na concepção do escritor mexicano Octavio Paz, Prêmio Nobel de Literatura, "falar de artesanato é falar de um produto com alma, onde estão presentes o saber, a arte, a criatividade e a habilidade de um povo". Recorde-se a sensibilidade da poetisa Cecília Meireles: "O mundo feito à máquina não compreende os bordos irregulares do barro, não gosta dos vidrados escorridos desigualmente, não aprecia a boniteza torta das canecas, das jarrinhas sem equilíbrio total".

Minas Gerais é o estado onde se encontra o artesanato em sua maior diversidade e variedade. Destacam-se na produção da cerâmica, pela criatividade e esmero técnico, os artesãos do Vale do Jequitinhonha e os do Norte de Minas, sobretudo os de Montes Claros, Janaúba e Januária, podendo também ser encontrados em outras áreas do estado. A participação do homem no artesanato figurativo inicia-se com a figura marcante de Ulisses Pereira Chaves, filho de mãe "paneleira". Produzindo um artesanato que avança pelo imaginário fantástico, Ulisses cria peças encantadas, "um feitio de gente e bicho", no dizer dele mesmo, e que lhe valeu o epíteto de "Ceramista do Apocalipse". Isabel Mendes da Cunha é uma das artistas de maior expressão do Vale do Jequitinhonha. Famosa principalmente por suas bonecas, tornou-se a grande mestra da cerâmica da sua região, Santana do Araçuaí - Ponto dos Volantes. Sua neta, Andrea, é sua sucessora. Noemisa Batista dos Santos - cronista do cotidiano, realista - descreve o dia a dia de sua gente, e é, seguramente, das mais talentosas e criativas artistas de sua região. Este trio de artistas-artesãos forma a grande trindade figurativa do Vale

→ fonte?

do Jequitinhonha. Não se pode deixar de citar as comunidades de Coqueiro Campo e Campo Alegre (Grupos coletivos), onde desponta a artesã Zezinha com grande produção de bonecas, a cerâmica de João Alves, de Taiobeiras, e Ulisses Mendes, de Itinga. Em Montes Claros, o nome da ceramista Roxa destaca-se como uma das primeiras mestras. Em Januária, é conhecida a figura de Adão dos Potes. É obrigatório citar a cerâmica de Candéal e os potes de Salinas, praticamente em extinção. Em Belo Horizonte, Detimar marca presença definitiva. Gentio Diniz e seu filho Rodrigo Diniz, de Igarapé, Jorge da Luz, de Raposos, e Rogério Mendonça, de Pará de Minas, não podem deixar de serem citados pelos seus trabalhos, principalmente em sua temática religiosa, com seus santos e anjos. Verdadeiros santeiros do barro.

MADEIRA | São reconhecidos nacionalmente os santeiros da Região do Campo das Vertentes, além de Mariana e Ouro Preto. Alfenas é conhecida pelas peças de adorno e utilitárias em pau-brasil e caviúna. Entre as esculturas primitivas, devem-se salientar as Carrancas de São Francisco e os trabalhos de GTO e Mario Teles, Arthur Pereira, Adão de Lourdes, Maurino Araújo, Higyno Almeida, Cláudio Gerais, Francisco de Fátima, Zefa e Família Julião, entre outros. **PEDRA-SABÃO** | Encontrada em Ouro Preto, Serro, Mariana e Conceição do Mato Dentro, esta matéria-prima é utilizada por artesãos de Ouro Preto e Congonhas. Na Região das Vertentes, artesãos trabalham com outros tipos de pedra. Em Coronel Chaves, destaca-se, de forma pioneira, o artista-artesão David. Rasgam as pedras em sulcos, frestas, fendas, formas e chegam até a abstrações, que a arte compreende também o devaneio e o não identificável. **VIDRO** | Pontifica Poços de Caldas, em tradição provinda de Murano, nas Ilhas italianas do Adriático, cujos artesãos produziam vidro soprado, martelado, colorido e moldado desde o Império Romano. Destaque para o pioneiro Mestre do Vidro no Brasil, Mario Seguso. **ESTANHO** | Instalou-se em S. João del Rei, com produção rica, de renome internacional e marcas de registro próprio. Os tipos polido (uso de mesa) e antigo (decorativo) podem ser encontrados. **PRATA** | **PRATEADO** | **ALPACA** | Fixou-se sobretudo em Tiradentes, onde os portugueses deixaram uma tradição de desenho oriental e de trabalho em formas barrocas.

Também em S. João del Rei há prateiros habilidosos e renomados. **LATÃO** | Fuleiros e latoeiros têm uma das habilidades de maior aceitação e procura em peças utilitárias e/ou extremamente decorativas. Ouro Preto e, principalmente, Cachoeira do Campo destacam-se. **COBRE** | Tachos e bijuterias em cobre esmaltado a fogo. A cidade de Formiga é a sede. **PEDRAS SEMIPRECIOSAS** | A variedade de peças é enorme. Geralmente procedem do Nordeste de Minas, particularmente Teófilo Ottoni e Governador Valadares. **COURO E TAPEÇARIA** | A tradição colonial da feitura de arreios encontrou guarida em Prados, na Região das Vertentes, com desdobramentos que acabaram na confecção de tapetes, mantas e baixeiros. Outro desdobramento levou à tecelagem de colchas, centros de mesas e outras peças, particularmente em Resende Costa, mas também no Triângulo Mineiro. Também são comuns os tapetes de pita e juta. **PORCELANA** | **LOUÇA** | Preparada essencialmente com caulim, vitrificada ou não. São famosas as louças de Monte Sião. **CESTARIA** | **FIBRAS** | Embora exista em várias regiões, o centro de produção principal é Cachoeira do Brumado, distrito de Mariana. **BORDADOS** | **CROCHÊ** | **BILRO** | Vasta é a produção em Minas, destacando-se a Associação de Bordados de Coronel Xavier Chaves, onde trabalham cerca de 80 mulheres.

A esta lista modesta, deve-se acrescentar o artesanato em palha, os doces e licores caseiros, tapetes arraiolo ou de sisal, gaiolas, sanefas e cortinas de bambu, biscoitos de polvilho e amanteigados, além de muitos outros produtos de trabalho artesanal. Sem nunca terem frequentado escolas de arte, os artesãos mineiros fizeram das mãos a sua universidade, e são testemunhas importantes da cultura em que surgem. Gente do povo, descobriram um jeito nativo de criar e transformar a matéria-prima em artesanato e arte popular, partindo do seu meio ambiente e sintetizando, no seu fazer, aspectos do pensamento coletivo destas nossas muitas Minas Gerais.

Para saber mais

ALVES DA SILVA, Abreu. Artesanato em Minas Gerais.

In: *Conferências Folclore*. Belo Horizonte:

Publicação da Secretaria de Estado do Trabalho, 1969.

CENTRO Mineiro de Artesanato. *Bases Culturais do Artesanato*.

Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1978.

MASCELANI, Ângela. *Caminhos da arte popular: O Vale do Jequitinhonha*.

Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2008.

www.artesanatomineiro.com

www.maosdeminas.org.br

CELEBRAÇÕES FESTIVAS EM MINAS GERAIS

MEMORIAL MINAS GERAIS - VALE
SALA CELEBRAÇÕES

Liberdade
CIRCUITO CULTURAL
CONHECIMENTO E ARTE

Leda Maria Martins - UFMG | Edmilson de Almeida Pereira - UFJF

O ato de celebrar, evidenciado nas várias formas de Festa que constituem a sociedade, se apoia sobretudo na força coletiva: mulheres, homens, jovens e idosos, reunidos, configuram o canto, a dança, a palavra, o silêncio e a cor da Festa. Em Minas Gerais, as inúmeras celebrações festivas reafirmam que a diferença, a negociação e o conflito estão na base das muitas Minas que fazem o mosaico dos Gerais.

- **CAVALHADA**: os desfiles a cavalo, relacionados a ocasiões oficiais, são recorrentes em diferentes grupos sociais, desde épocas remotas. Na Península Ibérica, desde a Idade Média, a cavalhada marcou presença em celebrações de cunho guerreiro ou religioso. Segundo Camara Cascudo, no Brasil, desde o século 17 são registrados os movimentos da cavalhada, com nítidas reminiscências ibéricas.

- **CONGADO**: durante os festejos e celebrações dos Congados, a história da escravidão, a resistência e sofrimento do negro são recriados e aludidos nos cortejos, falas, cantos, danças e fabulações, em um enredo multifacetado, em cujo desenvolvimento o místico e o mítico interagem com outros temas e narrativas que recriam a história de travessias do negro africano e de seus descendentes brasileiros. Todos os atos rituais emergem de uma narrativa de origem que narra a retirada da imagem de Nossa Senhora do Rosário das águas e a permanente devoção a esta santa como protetora dos pretos. A celebração dos antepassados permeia a devoção a Nossa Senhora do Rosário, Santa Efigênia, São Benedito e Nossa Senhora das Mercês, em práticas rituais que restauram e atualizam a gnose africana no tecido religioso católico. Em Minas Gerais,

a diversidade de guardas ou ternos engloba, dentre outros, Congos, Moçambiques, Marujos, Catopés, Vilões e Caboclos.

- **CORPUS CHRISTI**: segundo Camara Cascudo, trata-se da "mais pomposa, concorrida e rica das procissões católicas" realizadas em Portugal, cuja tradição manteve-se no Brasil. Em Minas Gerais, as cidades históricas como Ouro Preto, Mariana, Congonhas, Sabará, Diamantina, Tiradentes e São João del Rei, entre outras, fazem da celebração de Corpus Christi um ponto alto de seu calendário festivo.

- **ENCOMENDAÇÃO DAS ALMAS**: a procissão de Encomendação das Almas realiza seus trajetos nas sextas-feiras da Quaresma ou no decorrer do mês de novembro, consagrado às almas. Esses cortejos noturnos são organizados para entoar ladainhas, rogatórias, rezas e cantos em favor das almas do purgatório.

- **FESTA DE SANTA CRUZ**: na passagem do dia 2 para o dia 3 de maio celebra-se em diversas comunidades do Brasil e, particularmente, em comunidades de Minas Gerais a Festa de Santa Cruz. A presença desta celebração no Brasil procede da herança portuguesa, aqui introduzida pelos missionários já nos tempos da colonização.

- **FESTAS JUNINAS**: na configuração das Festas Juninas confluem diferentes elementos culturais, de modo a constituir um complexo de valores e procedimentos, que transitam entre a simbologia religiosa e a vivência

de experiências profanas. As celebrações juninas transformam-se continuamente, assumindo, por um lado, configurações locais e, por outro, relacionando-se com aspectos da cultura de massas e das mídias modernas. Esse dinamismo, no qual despontam as tensões entre a tradição e a modernidade, o conservadorismo e a mudança, é, sem dúvida, o responsável pela manutenção do interesse das comunidades em relação às celebrações juninas.

• **FOLIA DE REIS:** a Folia de Reis ou Reisado consiste num auto popular que reitera o percurso mítico dos Reis Magos (Gaspar, Melchior e Baltazar), que seguiram a estrela de Belém, até a lapinha, para saudar o Deus-Menino, que veio salvar os homens. A Folia de Reis vincula-se às celebrações do Natal. Possui origens ibéricas, como observaram, dentre outros, Luís da Câmara Cascudo e Rossini Tavares de Lima. Os grupos de Folia de Reis – que ocorrem em várias regiões do Brasil – iniciam suas funções na noite de 24 de dezembro, encerrando-as em 6 de janeiro (Dia de Santos Reis Magos) ou 2 de fevereiro (Dia de Nossa Senhora das Candeias).

• **FOLIA DE SÃO GONÇALO E DANÇA DE SÃO GONÇALO:** em Minas, o ciclo de celebrações em homenagem a São Gonçalo ocorre com maior frequência no Norte e Nordeste do estado. Assim como Santo Antônio, São Gonçalo do Amarante também é considerado um santo casamenteiro. Além disso, é cultuado por ser o patrono da fecundidade.

• **PASTORINHAS:** no ciclo das celebrações natalinas, as pastorinhas são jovens que, entoando loas e cantigas de louvor ao Natal, imitam pastores e outros elementos, tais como profissões (jardineiro, florista etc.), elementos da natureza (lua, estrela etc.), virtudes (paz, caridade etc.), ciganas, velhos, borboletas, flores etc. No grupo de Pastorinhas, as crianças têm um papel importante, que louvam o nascimento do Deus-Menino e, tal como a Folia de Reis, também fazem o pedido de esmolas.

• **RITUAL DE BENZEÇÕES:** na prática da benzeção, o benzedor ou benzeadeira consideram que a cura ocorre em decorrência da intervenção divina. Ou seja, quem cura os males e restaura a ordem é Deus ou aqueles a quem Ele delega esta função, mais especificamente os santos e as santas. O benzedor ou a benzeadeira, portanto, possuem um poder que lhes é “emprestado por Deus”.

• **RITUAL DE CAPINA:** o ritual de capina se vincula a formas antigas de comportamento solidário, segundo o qual os indivíduos, reunidos em grupo, desempenham funções que garantem a sustentação do sujeito e do grupo. A prática do “mutirão” está presente em várias regiões do país. Em Minas, ela demonstra as relações entre a herança ibérica e as referências culturais indígenas que, apropriadas por africanos e seus descendentes, resultaram num complexo quadro cultural, que se desdobra em várias áreas rurais e semirurais do estado.

• **SEMANA SANTA:** em Minas, a Semana Santa, assim como outras celebrações, se associa ao calendário da Igreja Católica. A devoção popular, ao estabelecer uma reinterpretação da liturgia católica, gerou um tecido cultural complexo, permeado por tensões entre o sistema religioso oficial (a Igreja) e as práticas do sagrado não católicas, ou seja, de procedência variada e coordenada por indivíduos leigos. A participação dos devotos na Semana Santa, em Minas Gerais, é significativa, sendo notada na confecção dos tapetes de rua (nos quais se utiliza borra de café, serragem, entre outros materiais), na benzeção dos ramos, na representação teatral das figuras bíblicas (na qual se misturam figuras do Velho e do Novo Testamento), bem como da Verônica e da Maria Beú (mulheres de família que se encarregam de cantar o *o vos omnes*) e dos centuriões romanos, presentes nas cenas do Encontro e do Senhor Morto.

Para saber mais

BASTIDE, Roger. *As religiões africanas do Brasil: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações*. Trad. Márcia Eloisa Capellato

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

MARTINS, Leda Maria. *Astrografias da memória: o reinado do Rosário do Jatobá*. Belo Horizonte: Perspectiva/Mazza, 1997.

PEREIRA, Edmilson de Almeida; GOMES, Núbila Pereira de M.

Negras raízes mineiras: os Arturos. Belo Horizonte: Mazza, 2000.
Museu Afrobrasil www.museuafrobrasil.org.br
Museu da Pessoa www.museudapessoa.net

CANTIGAS CAIPIRAS E CAUSOS

Liberdade
CIRCUITO CULTURAL
CONHECIMENTO E ARTE

Marcela Telles Elian Lima, Projeto República - UFMG

A viola portuguesa, instrumento de origem árabe, desde que chegou ao Brasil no século 16, aos poucos adquiriu personalidade própria. Uma personalidade moldável, adaptada a cada região do país. Podia ser caipira, cabocla, nordestina ou sertaneja. Utilizada pelos jesuítas como instrumento de catequese, foi na bagagem dos bandeirantes em suas investidas pelo sertão que o instrumento chegou às Minas. Nesse encontro a musicalidade portuguesa foi se misturando a ritmos já existentes na terra e à música trazida pelos negros. Tornou-se indispensável durante as viagens dos tropeiros, nas festas religiosas e nos mutirões. Quando a música passou a fazer parte do cotidiano da população, a viola tornou-se seu instrumento por excelência. Dos cinco tipos de violas portuguesas apenas a amarantina e a campaniça não ficaram no Brasil. Em Minas Gerais, elas variam no tamanho, na forma e no número de cordas, mas mantiveram uma característica comum: ter cinco ordens de cordas, podendo estas serem simples, duplas ou triplas. As antigas violas de Queluz, atual cidade de Conselheiro Lafaiete, ainda são encontradas no norte de Minas e mantêm suas doze cordas (três duplas e duas triplas).

Nesse contexto, o violeiro adquiriu forte influência em sua comunidade, afinal, a música é considerada um importante instrumento de mediação com o sagrado. O instrumentista, por sua vez, torna-se um elo com o sobrenatural. É ele quem acompanha os ofícios religiosos como a Folia de Reis, Folia do Divino e de São Sebastião, as danças de São Gonçalo e de Santa Cruz. Mas sua atuação não fica restrita aos ofícios: finda as orações,

seguem a animar as reuniões profanas que continuam ao término das ofertas aos santos. Tocar a viola passa a ser uma atividade de extrema importância, e ao violeiro se atribui o dom divino, um lugar que poucos conseguem alcançar. Essa atividade singular dá ao executante o poder de escolher a dedo a quem ele estenderá seus conhecimentos e assim a fama de ser um grande violeiro passa a ser um privilégio de poucos. Aos não escolhidos cabem métodos pouco convencionais, como uso de simpatias e pactos com o desconhecido.

O ato de tocar viola liga-se então ao sobrenatural, ao domínio sobre o demônio. Simpatias passam a ser feitas em cemitérios, com cobras peçonhentas como a cascavel e até com o tihoso, tido como excelente tocador. Uns andam com o chocalho da cascavel no bojo da viola para melhorar o som, outros optam pela pimenta malagueta, ou por patuás. Para tomar do capeta sua habilidade, são necessários três ingredientes: uma encruzilhada, três litros de uma aguardente muito forte e uma viola que precisa ser encordoada. Reza a tradição que, em toda virada da noite de sexta-feira para o sábado, o demônio sai varrendo as encruzilhadas recolhendo suas ofertas. Nesse dia, o aspirante deverá sentar-se no local, beber a cachaça até cair, esperar a chegada do tihoso. O capeta irá então tomar o restante da bebida, sentar em cima do aprendiz e dedilhar a viola. Reza a tradição que toda viola tocada pelo diabo torna-se encantada. O primeiro que a tocar absorverá as técnicas do tihoso. O êxito do pacto irá expor à comunidade o poder conquistado pelo violeiro. Desse modo pouco ortodoxo, ele adquire sua habilidade e firma seu papel de mediador entre sagrado e profano.

Mas a aprendizagem das técnicas da viola utilizada pelos grandes mestres tocadores mineiros deu-se mesmo ainda na infância. Zé Coco do Riachão foi entregue à Folia pela mãe já ao nascer. Aos onze anos já tocava rabeca e seguia os mestres foliões pela área rural do município de Brasília de Minas. A transmissão do conhecimento está em geral ligada à comunidade, à fé ou a ambas. O repasse se dá na convivência, de forma oral, na imitação do adulto pela criança.

Ainda que em Minas predomine a Folia de Reis, as migrações potencializam as trocas, estimulando transformações na música. Um traço, contudo, permanece, a referência ao espaço físico de origem. A vida no campo e a atividade com a terra são inspiração e mote. Algumas das funções estão diretamente ligadas à lida do homem com a terra, como os cantos e brincadeiras realizadas durante os mutirões. No interior de Minas Gerais, os lavradores cantam o dia inteiro enquanto carpem, e, ao final do dia, trocam, com a dona da casa, um pé de milho por cachaça, iniciando a festa. "Puxando a enxada e cantando, com oito companheiros, doze, dependendo da turma, era o dia inteiro".

Da terra vem a inspiração, mas também o material para a fabricação dos instrumentos. Do buriti, palmeira típica do noroeste mineiro, é fabricada a viola para iniciação da criança. A rusticidade dos instrumentos construídos em Minas, à primeira vista, não revela o seu valor. Tudo é feito à mão, com canivete, em oficinas montadas em algum cômodo da casa ou fora dela. A madeira disponível é aproveitada ao máximo; conseguida com sacrifício, é cortada de maneira especial. Para o fundo e para os lados da viola são escolhidas madeiras duras, mas que aceitam o encurvamento dos lados: o pau-ferro, o jacarandá, a caviúna, por exemplo. Para o braço, o melhor é o mogno ou o cedro, por serem mais leves e não empenarem. Para o tampo, o bom é o pinho. Dele depende a qualidade do som da viola.

Em Minas Gerais, coube aos grandes mestres da viola, mestres de folia, das bandeiras do Divino, guardar a tradição, as crenças e os costumes que guiaram seus antepassados na mediação entre o sagrado e o profano, entre a festa e o trabalho. Zé Coco do Riachão, Zé Padre, Zé da Ernestina, Nelson Jacó e muitos outros mestres assumiram a herança de uma tradição cara às muitas Minas. Essa herança e o dever de memória foram assumidos

por uma nova geração de violeiros. Artistas como Pereira da Viola, Ivan Vilela, Joaci Ornelas, Rodrigo Delage, Roberto Corrêa, Chico Lobo, Braz da Viola, entre outros, capazes de extrair dos ensinamentos dos mestres o valor exemplar de suas ações. Por meio de seus instrumentos e canções, eles mantêm algumas das mais antigas tradições culturais de Minas Gerais, tornando-se mediadores, também, de temporalidades. Seguem como seus mestres, cantando o viver comum. Sempre no trânsito entre o real e a imaginação, mostram a todos a capacidade da perseverança do passado no presente, identificando marcas de continuidade que insiste em nos escapar. Frente ao risco do esquecimento, o artista e sua viola permanecem a nos recordar que devemos parte do que somos àqueles que nos precederam.

Para saber mais

VILELA, Ivan. Na toda da viola. *Revista da USP: Brasil rural*, São Paulo, USP, n. 64., dez/jan/fev. 2004-2005.

MARCHI, Lia; SAENGER, Juliana; CORRÊA, Roberto. *Tocadores: homem, terra, música e cordas*. São Paulo: Edição Brasil, 2002.

FAZENDAS MINEIRAS

MEMORIAL
MINAS GERAIS
VALE

André D'Ángelo - UFMG

Enquanto a escravaria, sob o olhar atento dos feitores, buscava o ouro nas entranhas da terra ou no leito dos rios, em plena ebulição da sociedade mineradora do século 18 nestas Minas Gerais, outros desbravadores e pioneiros voltavam a atenção para problemas não tão reluzentes, mas fundamentais para a sobrevivência daquela comunidade ambiciosa e insaciável.

No interior das terras mineiras, alguns aventureiros estavam mais interessados na criação de gado e no plantio dos alimentos: nos inícios do século 18 eram roceiros, sitiantes, vivendo em choupanas toscas, com o mínimo de empregados, os "fábricas", que eram, o mais das vezes, escravos, ou, raramente, assalariados mal pagos. A abundância do ouro nas primeiras décadas do século 18 turvava o raciocínio: o que interessava era a riqueza que aflorava dos veios à flor da terra ou que faiscava entre cascalhos no fundo de ribeirões e regatos pouco caudalosos. No meio rural cultivava-se o indispensável para a subsistência e sobrava pouco para alimentar os mineradores. Não raro um ciclo de fome instalava-se nas Vilas e Arraiais, como o dos fins do século 17 e começo do 18 quando, descoberto o ouro, movidos pela ambição e pelo desejo de enriquecimento súbito, ninguém pensava em comida. Foi aos poucos que a atividade agropecuária conquistou seu espaço, ampliou as propriedades, firmou-se como uma segunda fase da economia mineira, depois de 1773, quando a atividade mineradora, decadente, perdeu relevância, embora aqui e ali persistissem na busca do ouro recalitrantes e ambiciosos forasteiros e mesmo gente das Minas.

Foi assim, depois de 1773, que foram erigidas as Casas-Grandes com suas espaçosas varandas, cômodos de alto pé-direito, raras alcovas sufocantes, já que não

havia limitações laterais, e cozinhas onde não faltava o forno de barro para assados e quitandas. A Fazenda mineira erigia-se, assim, longe das tertúlias vespertinas dos poetas da Arcádia Mineira, longe dos rituais sagrados dos ofícios litúrgicos em templos ornados de volutas e concheados, longe do tumulto dos Contratadores, dos discursos de Ouvidores, da algazarra dos mascates, dos perigos que rondavam os viajantes nas tortuosas picadas do Caminho Novo ou mesmo do Caminho Velho, Estrada Real que levava às terras de São Sebastião do Rio de Janeiro, por um lado, ou, mais ao sul, para as terras paulistas de São Vicente, ou ainda, indo para o norte, ao Distrito dos Diamantes, onde imperavam as leis arbitrárias e malditas do Livro da Capa Verde.

Segundo Sylvio de Vasconcellos, "a arquitetura rural, mais do que a urbana, confirma com maior ênfase a tese da peculiaridade das soluções mineiras, quando postas em confronto com as realizações paulistas ou litorâneas. O tipo comum destas últimas parece ser, no norte, a casa de dois pavimentos, com sua varanda de canto, assinalada por quantos desenhos nos ficaram da época; em São Paulo, a casa baixa, de taipa de pilão, construída em terraplenos, com sua varanda toda aberta, entalada entre dois cômodos extremos. Em Minas a solução é bem diversa. Ergue-se a construção sobre esteios de madeira, pelo menos na sua parte da frente, ficando a posterior ao nível do terreno, solução permitida pelos aclives naturais que não se corrigem. A varanda interessa a quase toda a fachada, cuja composição se define no ritmo de seus apoios verticais repetidos. De lado, rematando-a, fica um pequeno cômodo, a capela ou quarto de hóspedes, partido que, em planta, pode ajustar-se aos paulistas ou evoluído desses, mas que igualmente participam da tradição portuguesa.

Para os fundos aparece o puxado, em L, e aí se instalam os serviços, nomeadamente a cozinha, ampla bastante para servir as refeições da escravaria e mesmo dos senhores rurais. Aliás, as casas de fazendas mineiras são amplas em todos os sentidos”.

Mas se não há nas fazendas mineiras de fins do século 18 e século 19 as festanças litúrgicas e cívicas, os cortejos feéricos das Vilas da capitania, no terreiro em frente à Casa-Grande a escravaria divertia-se com o batuque, a umbigada, as festas juninas, manifestações que dariam origem, principalmente, ao Congado e outras brincadeiras dançantes, algumas delas impregnadas de um sincretismo religioso que as transformaria também em atos devocionais e não apenas em episódios folclóricos.

Em 1795, junto a uma correspondência do Visconde de Barbacena, encontra-se um parecer escrito, ao que parece, a pedido do Senado da Câmara de Vila Rica, no qual se mencionam os produtos exportados pela capitania naquele ano: “muitas mil cabeças de gado, muitas tropas carregadas de toucinho e outras de queijos, muita courama de boi, muita sola, muitas mil arrobas de açúcar, muito fumo e também azeite de mamona e outros mais gêneros que produz o país”.

Vale lembrar que também era comum nas sedes das fazendas mineiras a existência de teares para a tecelagem. Mesmo nas Vilas e povoados a maior parte das casas de família possuía seu tear e sua roca, onde se fabricavam colchas, tecidos de algodão, lã e até mesmo seda. Justamente por esta razão, sob a alegação de que era preciso reerguer a atividade mineradora já em decadência, D. Maria I baixou o alvará de 5 de janeiro de 1785, determinando a extinção de todas as fábricas, manufaturas ou teares de qualquer espécie de tecido, excetuando-se apenas o tecido grosseiro de algodão, destinado ao “vestuário dos negros, para enfardar e empacotar fazendas e para outros misteres semelhantes...” Na verdade, o verdadeiro fim do alvará de D. Maria I era forçar a importação de tecidos ingleses, via Portugal, como também dos provenientes das fábricas portuguesas.

É a partir dos primeiros anos do século 19, entretanto, que uma cultura nova, introduzida por tropeiros, plantada nas fazendas a princípio por simples curiosidade, acabou exercendo notável papel no reerguimento da economia mineira, um tanto estagnada depois da Devassa da Inconfidência, das inúmeras prisões, da pressão governamental e do afastamento de muitas famílias da capitania: o café.

Um viajante estrangeiro, John Mawe, anotou ter visto plantações de café, por volta de 1808, 1810, na fazenda da Mantiqueira, nas proximidades de Borda do Campo. Ao contrário do que se pensava anteriormente, a cultura do café não se iniciou no Sul de Minas: segundo as pesquisas de Daniel de Carvalho, o café, introduzido através do Caminho Novo, teve sua cultura iniciada na Zona da Mata, de onde se passou, depois, para o Sul de Minas.

O certo é que a fazenda em Minas tornou-se, no correr do tempo, uma entidade econômica quase independente. Produzia tudo que era necessário para a alimentação e, não raro, para o vestuário. Como bem acentua Waldemar de Oliveira Barbosa, “esta origem agrícola no povoamento de várias regiões mineiras deixou sua marca, e bem visível, no espírito do mineiro, no seu amor à terra, no prazer de plantar e de colher, mesmo quando no exercício de profissões muito distantes das relacionadas com a atividade agrícola. De modo geral, o mineiro, seja qual for a função que exerça, é um fazendeiro em potencial”. Não é sem razão que o meio rural, a fazenda, o pranto do carro de boi, o aboio dos vaqueiros, a ondulação dos pastos, o mugir do gado, continuam sendo inspiração para escritores e poetas.

Para saber mais

MARTINS, Helena Teixeira. *Sedes de fazendas mineiras – Campos das Vertentes: Séculos XVIII e XIX*. Belo Horizonte: Ed. BDMG Cultural, 1998.

MENEZES, Ivo Porto de. *Fazendas mineiras*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 1969. (Documentário Arquitetônico 6).

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Arquitetura: dois estudos*. Belo Horizonte: MEC/SEU/PIMEG/ARQ/UCG, 1983.

Iniciativa:

FUNDAÇÃO VALE

Patrocínio:

Parceria:

Realização:

Ministério da Cultura

criação de vídeo e direção de conteúdo Gringo Cardia | Mesosfera

supervisão de conteúdo Heloisa Maria Murgel Starling | Sandra Regina Goulart Almeida | Carlos Antonio Leite Brandão | Bruno Viveiros Martins

HISTÓRIA DE BELO HORIZONTE

CRONOLOGIA

MEMORIAL MINAS GERAIS - VALE
SALA HISTÓRIA DE BELO HORIZONTE

Liberdade
CONSTITUIÇÃO DO ESTADO
CONSTITUENTE E CÍVIL

Carlos Antônio Leite Brandão - UFMG

1700 Declaração oficial da descoberta de Sabará-buçú e nomeação do tenente-general Borba Gato como guardador-mor das minas do rio das Velhas.

1701 João Leite da Silva Ortiz, bandeirante da casa de Borba Gato, instala sua fazenda, batizada de "Cercado", junto à Serra das Congonhas, hoje Serra do Curral. A carta de sesmaria a ele concedida pelo governador Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho, em 19 de janeiro de 1711, demonstra que as terras concedidas a Ortiz abrangem quase toda a área da atual capital mineira.

1707 Carta de sesmaria de José Ribeiro indica que o arraial que se desenvolve em torno da fazenda do Cercado já tinha o nome de Curral d'El-Rey, provavelmente referindo-se a um descendente de Tomé Portes del Rei que ali estabeleceu um curral de aluguel, onde pernoitava o gado que pagava imposto no Registro de Contagem. Outra versão do nome do arraial é que se tratava do cercado ou curral ali existente, em que se reunia o gado que havia pagado as taxas do rei.

1761 Antônio de Souza Guimarães é confirmado pelo rei como proprietário das terras compreendidas na sesmaria de Ortiz, onde prosperam a lavoura, a criação e negociação de gado, a produção de farinha e o arraial de Nossa Senhora da Boa Viagem do Curral d'El-Rey. Em 1815 estima-se que a sua população era de quase 18 mil habitantes.

1789 Inconfidência Mineira, na qual se propunha dotar Vila Rica de uma universidade, mas levar a capital da república para a "Vila de São João del Rei".

1843 Em fala dirigida à Assembleia Legislativa Provincial de Minas Gerais, o presidente da província propõe uma mudança da capital de Ouro Preto para outro lugar, ideia esta que se faz presente desde o início do Império.

1889 Proclamação da República e consequente necessidade de mudança de nome do arraial, sendo sugeridos, entre outros, os nomes de Cruzeiro do Sul, Terra Nova, Santa Cruz, Nova Floresta, Novo Horizonte e Belo Horizonte, este último proposto no Clube Republicano por Luís Daniel Cornélio de Cerqueira. O nome Novo Horizonte, proposto pelo capitão José Carlos Vaz de Melo, presidente do Clube Republicano, acabou vencendo, mas João Pinheiro da Silva, governador do estado e que a princípio não concordava com a troca do nome do arraial, acabou aquiescendo e escolhendo o nome de Belo Horizonte (Decreto n. 36 de 12 de abril de 1890). Três templos marcavam a paisagem do arraial neste tempo: Matriz de Boa Viagem (já existente desde 1788) e as capelas de Nossa Senhora do Rosário (situada próximo do atual cruzamento da avenida Álvares Cabral com rua da Bahia) e Santana (próxima à atual praça da Liberdade e demolida em 1894).

1891 As disposições transitórias da Constituição Política do Estado tratam da "mudança da capital do Estado para um local que, oferecendo as precisas condições higiênicas, se preste à construção de uma grande cidade". Ouro Preto era por demais associada ao período colonial e imperial e avaliada como decadente e inoperante enquanto capital. Neste mesmo ano, Augusto de Lima propõe a mudança da capital para Belo Horizonte. Afonso Pena, eleito presidente do Estado em 1892, convida o engenheiro Aarão Reis para dirigir os trabalhos de estudo das localidades convenientes para a nova capital.

1893 Tendo como base o relatório final da comissão dirigida por Aarão Reis, o Congresso Legislativo do Estado de Minas Gerais, realizado em Barbacena e presidido por Crispim Jacques Bias Fortes, decreta em 17 de dezembro no seu Art. 1º: "Fica designado o Belo Horizonte para aí se construir a capital do Estado".

1894 Início dos trabalhos da Comissão Construtora da Nova Capital, também presidida pelo engenheiro Aarão Reis e regulamentada pelo Decreto n. 680, de 14 de fevereiro. Inaugura-se a primeira estação de ferro da capital, a General Carneiro. O arraial antigo é quase todo destruído, à exceção da Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem. Restou ainda a sede da Fazenda do Leitão, exemplar contemporâneo ao arraial antigo e onde se instala, hoje, o Museu Abílio Barreto.

1895 Conclusão da planta geral da cidade e construção do Palácio Presidencial e da sua esplanada (hoje, praça da Liberdade). Francisco de Paula Bicalho sucede Aarão Reis na chefia da Comissão Construtora.

1896 Início dos trabalhos visando à construção dos primeiros grandes edifícios públicos, de feição eclética, como a Imprensa Oficial, o quartel do 1º Batalhão da Brigada Policial, os Palácios do Congresso e da Justiça e as Secretarias, junto ao Palácio Presidencial, na atual praça da Liberdade. Construção da Estação Central de Minas. Instalação da primeira biblioteca da cidade, pela Sociedade Literária de Belo Horizonte, com 840 volumes. Com sede no largo da Matriz, instala-se a Sociedade Musical de Belo Horizonte, organizando sua banda de música. Início de estabelecimentos comerciais e industriais de iniciativa particular, hotéis, alfaiatarias, barbearias, armarinhos, farmácias, oficinas de carros, carroças e arreios, escritórios de advocacia, armazéns, agências lotéricas, padarias, lojas maçônicas. A numerosa colônia italiana funda a *Società Operaia Italiana di Beneficenza e Mutuo Soccorso*. Em 8 de novembro inaugura-se a primeira casa definitiva particular na nova capital, de propriedade do sr. Carlos Monte Verde, na avenida Amazonas, entre a praça 7 de Setembro e a rua Tupinambás. No ano seguinte, ali instalou-se o Hotel Monte Verde, o primeiro do gênero na nova capital.

1897 Em julho, inaugurou-se o Café Mineiro (Bar do Ponto) e em agosto o Grande Hotel, demolido depois para dar lugar ao Edifício Arcângelo Maletta, inaugurado em 1961. Nesse período também começa a operar a corporação musical Carlos Gomes. Neste ano, o Cemitério Municipal do Bonfim começa a funcionar. Em 11 de dezembro inaugura-se a iluminação elétrica. Em 12 de dezembro, dá-se a inauguração oficial da nova capital, com o nome de Cidade de Minas, e com boa parte dos edifícios públicos já levantados.

1898 Construção do Palácio do Congresso, na avenida Afonso Pena, entre a rua da Bahia e a rua Tupis.

1901 A Lei n. 302 faz com que a nova capital perca o nome Cidade de Minas e passe a se denominar Belo Horizonte, nome do arraial desde 1890.

1902 Constrói-se o Mercado Municipal, no começo da avenida Afonso Pena.

1905 Inauguração da Igreja São José.

1906 Inauguração do prédio dos Correios e Telégrafos.

1907 Inauguração do Grupo Escolar Barão do Rio Branco.

1908 Inauguração do Teatro Municipal (rua da Bahia esquina com rua Goiás), depois substituído pelo Cine Metrópole, hoje destruído.

1909 Construção da Estação de Bondes na avenida Afonso Pena.

1911 Demolição da Matriz para levantamento da Catedral. A cidade conta com cerca de 38 mil habitantes, 70% dos quais fora da zona urbana. O centro comercial situa-se no início da avenida Afonso Pena e junto ao Mercado Municipal, localizado no sítio que hoje abriga a Rodoviária.

1914 Inauguração do prédio do Conselho Deliberativo e da Biblioteca, na avenida Augusto de Lima, esquina com rua da Bahia, em estilo neogótico manuelino.

1920 | 1930 A população salta de 55 mil em 1920 para 140 mil em 1930. Atividade comercial concentra-se junto à praça 7.

1921 Abre-se o Parc-Royal, palacete-comércio ainda hoje existente na rua da Bahia.

1922 Nova Estação Ferroviária da cidade.

1926 Abre-se o Grupo Escolar D. Pedro II, exemplo da arquitetura neocolonial do período.

1927 Criada a Universidade Federal de Minas Gerais.

1928 Construção do Viaduto Santa Teresa, ligando o centro ao bairro Floresta.

1932 Vem à cena da praça 7 o Edifício Cine-Brasil, exemplar de art-déco, projeto de Ângelo Murgel.

1935 Conclusão dos primeiros arranha-céus de Belo Horizonte: o edifício de escritórios Ibatê, na rua São Paulo, e a Feira Permanente de Amostras. A Arquitetura art-déco progride na capital, como no Palácio da Municipalidade (Prefeitura Municipal) e na Casa d'Italia, projetos de Luiz Signorelli e Raffaello Berti.

1936 Prédio dos Correios e Telégrafos inicia-se na Afonso Pena.

1937 | 1940 Construção do Minas Tênis Clube.

1940 Juscelino Kubitschek é nomeado prefeito da cidade e impulsiona a vanguarda artística e arquitetônica na capital, como através do conjunto da Pampulha ou do Teatro Municipal, para os quais convidou o arquiteto Oscar Niemeyer.

1941 Início da construção do Edifício Sulamérica/Sulacap, na esquina da avenida Afonso Pena com rua da Bahia, primor da arquitetura belo-horizontina projetado por Roberto Capello.

1942 Conclusão das obras de Niemeyer na Pampulha: Cassino, Iate Tênis Clube, Casa do Baile. Inauguração do Cine Metrôpole e do Conjunto Habitacional IAPI.

1943 Conclusão da Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha, de Niemeyer.

1943 | 1947 Construção do Edifício Acaiaca, com alegorias nacionalistas, como os índios de sua fachada.

1948 Projeto da Santa Casa de Misericórdia, também de Raffaello Berti, e do Teatro Francisco Nunes.

1949 Conclusão do prédio modernista da Escola de Arquitetura da UFMG, a qual dá novo impulso à produção arquitetônica e urbanística belo-horizontina.

1951 Juscelino Kubitschek assume o governo do estado, juntamente com o retorno de Getúlio Vargas à presidência, e dá novo impulso à Arquitetura e Arte modernista em Belo Horizonte.

1954 Abertura do Colégio Estadual de Minas Gerais e da Biblioteca Pública, na praça da Liberdade.

1955 Edifício Niemeyer é concluído, na Praça da Liberdade.

1958 Conclusão do Conjunto JK, de Oscar Niemeyer, junto à praça Raul Soares, projetado desde 1951. Início das obras do prédio da Reitoria da UFMG e construção do Mineirão, ambos de Eduardo Mendes Guimarães.

1960 | 1970 Desenvolvimento da escola modernista mineira, a partir dos trabalhos de Shakespeare Gomes, Eduardo Mendes Guimarães e Sylvio de Vasconcellos e das novas gerações formadas pela Escola de Arquitetura. Exemplares desta época são o BDMG, na rua da Bahia (1969), a sede da USIMINAS na Pampulha (1972) e o Edifício Bandeirantes, na avenida de mesmo nome (1976).

1980 | 1990 Pluralismo arquitetônico e urbanístico originado com a crítica aos paradigmas da Arquitetura e da cidade modernista em todo o mundo. Desenvolve-se tanto o tardomodernismo e o neomodernismo como o que veio a ser chamado de pós-modernismo mineiro. Desta época podem ser citados como exemplos a sede do Grupo Corpo, o Centro de Apoio Turístico na Praça da Liberdade, mais conhecido como Rainha da Sucata (1985), ilustrando a vertente pós-moderna, e os prédios da TV Bandeirantes, Academia Mineira de Letras e Escola Guignard, relendo o estilo moderno. Nesse período há um grande incremento e renovação da Arquitetura de lojas em Belo Horizonte, algumas das quais se tornam significativas e referenciais como a Padaria Bonomi.

2000 | 2010 Período de uma arquitetura muito inspirada em modismos internacionais como o desconstrucionismo e o minimalismo arquitetônico, sem grande referência com o contexto e a cultura local, e de uma produção muito voltada para o consumo, para a especulação imobiliária e para a criação de condomínios fechados de alto luxo, como os do Belvedere. Desenvolve-se paralelamente, contudo, uma consciência crítica e de pesquisa sobre a cidade e os seus edifícios, pela qual se propõem alternativas mais apropriadas ao contexto físico, social e técnico, como ilustram os trabalhos em equipe consolidados nos novos projetos do *campus* Pampulha, da UFMG. Alguns projetos de arquitetura, desviando-se da vertente espetacular e midiática, procuram fazer dialogar o passado e o presente, como nos espaços do Circuito Cultural Praça da Liberdade, e servir tanto para articular melhor os conjuntos urbanos quanto para atender melhor as necessidades sociais. Junto disso, desenvolvem-se novas centralidades no município, como o Projeto do Novo Centro Administrativo em Vespasiano, articulado com o aeroporto de Confins e a linha verde. Incrementa-se a ressemantização, como o novo uso da praça da Liberdade, e dos prédios históricos, como o Museu de Mineralogia Djalma Guimarães. Vertiginoso crescimento também do setor sul da cidade, sobretudo com a criação de prédios de alto luxo, condomínios e centros empresariais no bairro Belvedere. A revalorização dos espaços públicos e a recuperação de conjuntos históricos degradados, como o da rua Caetés e dos bairros Santa Teresa e Floresta, também entra na pauta da Arquitetura, do Urbanismo e da revitalização da cidade.

2010 Conclusão do Novo Centro Administrativo do Estado, no município de Vespasiano, em substituição ao conjunto de atividades abrigadas nas secretarias em torno do Palácio da Liberdade, desde o início da nova capital. Enorme impacto, como no sistema viário e a duplicação da avenida Antônio Carlos, modifica a feição da cidade. Adaptados, os antigos prédios das secretarias passaram a abrigar os equipamentos que conformam o novo Circuito Cultural Praça da Liberdade, no qual se encontra este Memorial da Cultura de Minas Gerais. De longe, o que restou da antiga Serra das Congonhas observa os veículos da cidade engarrafados e sem saberem bem por onde ir. A sociedade clama por um metrô que faça justiça ao tamanho da metrópole e sua conurbação.

Para saber mais

BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte: memória histórica e descritiva* (história antiga e história média).

Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996. 2 v.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite, et al. *Arquitetura vertical*.

Belo Horizonte: AP Cultural, 1991.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. *Arquitetura da modernidade*.

Belo Horizonte: Editora UFMG e IAB-MG, 1998.

SOUZA, Newton d'AGUIAR, Antônio Augusto (Org.). *Belo Horizonte: a cidade revelada*. Belo Horizonte: Fundação Emílio Odebrecht, 1989.

HUMBERTO MAURO

Liberdade
CIRCUITO CULTURAL
CONHECIMENTO E ARTE

Augusto Carvalho Borges, Projeto República/UFMG

Humberto Mauro mudou-se de Volta Grande para Cataguases em 1910. Consta que, com 10 mil habitantes, Cataguases era à época a quarta cidade do estado de Minas Gerais. Uma das principais cidades da Zona da Mata mineira, Cataguases possuía indústria, luz elétrica, escolas, alguns jornais e um teatro – o Teatro Recreio, que, sabe-se, alguns anos mais tarde seria adaptado para as primeiras exhibições de cinema da cidade. Apesar do rico e moderno cenário cultural de então – herança de um rico passado cafeeiro –, Mauro viria a interessar-se pela arte cinematográfica bastante tempo mais tarde, já adulto. Tendo herdado do pai um certo gosto pela técnica, dedicou-se vários anos à engenharia. Formado em Belo Horizonte, chegou a ter uma oficina especializada em elétrica em Cataguases, que abandonara quando, junto ao fotógrafo piemontês Pedro Comello, decidiu realizar as primeiras experiências cinematográficas da região. Armados de uma câmera 9 ½ milímetros, realizaram em 1925 um pequeno filme chamado *Valadião, o Cratera*. Tratava-se de um filme amador de apenas 4 minutos, de enredo simples: aventuras, maldades canhestras, sequestros um pouco caipiras e heroísmos de primeira viagem, o pequeno filme esconde uma pequena aventura dos dois inquietos interioranos em direção a um uso muito específico da técnica cinematográfica.

A partir dessa primeira experiência fundaram, junto a Homero Cortes, a Phebo Sul América Film. A produtora fora responsável por um dos mais importantes títulos dessa segunda década do século 20 brasileiro, compondo, junto a Campinas e Recife, o que mais tarde viria chamar-se os *ciclos regionais* do primeiro fôlego

do cinema feito no Brasil. *A primavera da vida* (1926) é um marco do cinema dessa época. Nele Mauro fora responsável não só pela cinematografia, mas também pelo roteiro e pela direção. Marcado por um período de aprendizado junto a Pedro, poderíamos dizer que este é, de fato, o primeiro filme de Mauro.

No ano seguinte Mauro lançou pela produtora *Thesouro perdido* (1927), um pequeno êxito para a época. Em parte preservado, nele ainda podemos assistir à aventura francamente rural que gira em torno da busca de uma herança deixada enterrada por um rico antepassado português e que termina por envolver a mocinha num sequestro, recuperada ao final. Vale lembrar que, no mesmo ano de *Thesouro perdido*, surgia em Cataguases a importante publicação modernista, a revista *Verde*, cuja crítica do filme de Mauro o exaltava como um “exemplo de brasilidade”. Outra revista que elogiou o filme foi a pioneira *Cinearte*, particularmente representada pela figura de Adhemar Gonzaga. O filme foi o principal responsável pela aproximação de Mauro do grupo carioca de crítica cinematográfica, que, atento ao cinema norte-americano, estabelecia uma ambígua relação com o cinema feito no país: ao mesmo tempo em que eram seus maiores incentivadores, somente acreditavam num cinema brasileiro que fosse realizado com um forte acento norte-americano. Os elogios ajudaram os investidores a olhar com bons olhos os investimentos da Phebo, que, apesar de Pedro cada vez mais distante, tinha Mauro como seu principal representante. *Braza dormida* (1928) foi o filme seguinte da produtora. Trata-se da história de um trabalhador que vive um amor proibido com a filha de seu patrão. O filme deixa

evidente uma crescente preocupação com a fotografia em cinema por parte de Mauro. Apresenta ainda expressivos movimentos de câmera (*travellings*). Consta que o dedicado funcionário público Edgar Brasil não hesitou em largar sua carreira profissional para atender o convite de Humberto Mauro para dedicar-se ao cinema, aumentando claramente a qualidade do tratamento fotográfico em *Braza dormida*, seu filme de estreia. Nesse filme, Mauro já parece demonstrar um domínio de diversos procedimentos expressivos da narrativa até então muito raros no cinema feito no país. Cada vez mais indireto, apostando já em algumas montagens paralelas e em sequências profundamente simbólicas, nota-se cada vez mais sua aproximação de alguns preceitos do cinema norte-americano (notadamente do de D. W. Griffith). Cada vez mais impressionada, a crítica carioca aplaudiu o filme.

O final dos anos 20 ia fechando o ciclo do cinema mudo, que não sem uma dose de tristeza ia sendo substituído por um cinema mais moderno. O país, por sua vez, se preparava para um dos maiores saltos modernizadores de sua história. Mauro, já com 32 anos, inserido em um círculo maduro de cinema no Brasil, parecia intuir em seus filmes de então todo o valor de um tempo passado que se findava e que aos poucos seria deixado para trás perante a imperdoável marcha do progresso. O seu próximo filme, *Sangue mineiro* (1929), é um trabalho limiar, afinal foi o último filme realizado pela Phebo, e ainda o último trabalho de Humberto Mauro em Cataguases. O filme foi marcado pela volta de Carmem Santos às telas e aos bastidores do cinema. Então com 25 anos, além de estrelar como a principal atriz do filme, fora responsável pela produção e sua viabilidade financeira. Ainda que o filme não tenha tido uma carreira tão brilhante quanto à de *Braza dormida*, é um belo exemplo dos caminhos que Mauro ia trilhando, inserindo-se cada vez mais num cenário nacional de produção. Cada vez mais primoroso em sua técnica, Mauro não se redimia em ser um "cineasta do mato", como certa vez aludiu a ele o paulista Gabus Mendes. O refinado traço de uma delicada nostalgia do cinema de Mauro, marcante nessa sua produção do final dos anos 1920, parece guardar consigo a chave para a compreensão de grande parte do cinema do mineiro de Volta Grande. Mauro parecia realizar em *Sangue mineiro* uma estratégia curiosa: ao mesmo tempo avançava tecnicamente e fazia

do seu cinema cada vez mais a expressão definitiva de uma arte moderna, sutilmente o utilizava como o lugar de resguardo das suas lembranças e de um mundo rural que ia desaparecendo ao seu redor.

Mauro adentrava a década de 1930 deixando Cataguases e mudando-se para o Rio de Janeiro, onde junto ao grupo carioca iria realizar alguns dos filmes pelos quais seria reconhecido pela história do cinema brasileiro como um dos "pais do nosso cinema", tal como *Ganga bruta* (1933) e mais tarde, já presidente do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), *Descobrimento do Brasil* (1937). Já no final dos anos 1940 voltaria a Minas Gerais para filmar alguns curtas-metragens educativos: *Chúa Chuá... e Casinha pequenina* (1945), *Azulão e O Pinhal* (1948), *Aboio e cantigas* (1954), *Cantos de trabalho – Música folclórica brasileira* (1955), *Engenhos e usinas – Música folclórica brasileira* (1955), *Manhã na roça – Carro de bois* (1956), *Meus oito anos – Canto escolar* (1956). Os pequenos curtas-metragens têm abertamente como tema a sua memória, e ao mesmo tempo uma certa memória do próprio país. Filmados quase todos nos arredores rurais de Volta Grande, o pequeno lugarejo onde Mauro nasceu, esses curtas-metragens iluminavam a sua estratégia em fazer de seu cinema uma espécie cada vez mais explícita de artifício de *memória* do Brasil.

Para saber mais

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo, Perspectiva: Ed. USP, 1974.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: UNESP, 2004.

VALADIAO, O CRATERA. Dir: Humberto Mauro, 1925.

A PRIMAVERA DA VIDA. Dir: Humberto Mauro, 1926.

THESOIRO PERDIDO. Dir: Humberto Mauro, 1927.

BRAZA DORMIDA. Dir: Humberto Mauro, 1928.

SANGUE MINEIRO. Dir: Humberto Mauro, 1929.

GANGA BRUTA. Dir: Humberto Mauro, 1933.

ESPETÁCULO E TEATRALIDADE NAS MINAS SETECENTISTAS

MEMORIAL MINAS GERAIS - VALE
SALA CASA DA ÓPERA

ênfase: espetáculos
populares
falta: problematizar
artigo: descritivo

Liberdade
CIRCUITO CULTURAL
CONHECIMENTO E AÇÃO

René Lommez Gomes - UFMG

Vila do Ribeirão do Carmo, Minas do Ouro, início do século 18. Durante um ensaio, Francisco Leitão Pereira, um morador da região muito inclinado a fazer comédias, sentiu dores extremas. Breves horas depois, findava-lhe a vida. Realidade ou ficção? Não importa. A história do finado ator atravessou séculos, registrada pela pena de Nuno Marques Pereira, autor do *Compêndio narrativo do peregrino da América* (1728). Narrando-a, o moralista pretendia convencer seus leitores dos perigos ocultos nas representações teatrais da Capitania, que, com ilusões e artifícios, apagavam as fronteiras entre o falso e o real, e faziam da dor fingida o fim de uma vida, a consumação do castigo divino. Como vários de seus contemporâneos, Nuno Marques via os ajuntamentos de gente que assistia aos espetáculos como uma verdadeira "escola de desonestidades, pestilente oficina de luxúria, lugar de perigosas enfermidades e forno da Babilônia". Desconfiava da retidão das comédias e farsas, dos toques de viola e de qualquer atividade que excitasse os sentidos. Talvez acreditasse, como outros, na má fama dos atores, que eram tidos como gente calaceira e dissoluta, avessa à ordem e incapaz de viver em sociedade. A despeito destas opiniões, os espetáculos eram eventos de grande popularidade no mundo luso-brasileiro, atraindo gente de toda condição. A afluência era tamanha que as autoridades reais e eclesiásticas apostavam nas palavras persuasivas e cenas encantadoras do teatro como meio de falar ao povo, inspirando fé e submissão. Por isso, em 1771, o rei D. José I emitiu um alvará, isentando os atores de infâmia e determinando a criação de teatros públicos em todo o reino, visto serem "escolas onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor à pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos".

Até meados do século, as vilas mineiras, ainda em formação, não possuíam edifícios próprios para abrigar as artes cênicas. Assim, a maior parte das montagens tinha como palco o espaço urbano, e as companhias de comédia não se fixavam em um lugar. Compostas principalmente por cristãos-novos, ciganos, negros e mulatos, estas trupes ambulantes iam de vila em vila, se apresentando. Como que por encanto, erguiam-se tabladados, coloridos com cortinas e cenários. Ao lado, construía-se um curro, com camarotes e coberta, parecendo um circo de madeira. Nele ocorriam touradas, cavalhadas e danças. Ao redor de tudo, as janelas do casario viravam camarotes, para uso dos moradores.

Montadas as armações, atores, cantores e músicos protagonizavam o espetáculo, encenando farsas, comédias declamadas e operetas. Tudo regado a muita música, bem ao gosto português. Máscaras, risos, artifícios, ilusões, começava a diversão. Comerciantes, mineradores, negros, mestiços, indígenas, o povo se apinhava pelas ruas, para assistir ao teatro. Quando fora dos palcos de rua, os artistas exerciam sua arte nos palácios das autoridades e nas casas de pessoas ilustres. Ali, as encenações privadas a brilhavam as noites de festas e saraus. Com o tempo, em uma ou outra residência, as representações se tornaram regulares, principiando a formação de elencos profissionais. Assim teria acontecido na Chácara da Palha, propriedade do contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira. Em uma ampla sala, para o prazer de sua Chica da Silva, eram executados os maiores sucessos dramáticos da terra e do reino, como a ópera *Encantos de Medeia*, de Antônio José da Silva, o Judeu. Divertimento público ou privado, o teatro dificilmente se separava da festa.

→ Diamantina

De fato, é nas antigas descrições de festividades cívicas e religiosas que estão guardados os mais antigos registros dos espetáculos mineiros. Com seus autos e *tableaux vivants*, encenação de alegorias e comédias, as comemorações eram repletas de atos dramáticos e efeitos cênicos.

As festas podiam durar dias, desenrolando-se em vários atos, como uma peça de teatro. Antes do evento, mascarados, com tambores, apitos e matracas, percorriam a vila, anunciando os festejos. No primeiro dia, era costume haver uma procissão, por vezes acompanhada da apresentação de autos sacros e da construção de artifícios cenográficos, como fontes e jardins falsos e arcos do triunfo em madeira e cartão. Ao escurecer, os artifícios se multiplicavam e o mundo virava um grande teatro. Panos e tapetes fantasiavam as sacadas das casas. Lamparinas de azeite e balões incandescentes acendiam a vila, e fogos de artifício estouravam luzes no céu. Em uma época em que as cidades não eram iluminadas a gás ou energia elétrica, é de se imaginar a sensação que estes efeitos causavam. A noite tornava-se clara, invertendo a ordem habitual das coisas e criando uma atmosfera mágica. Começava o alvoroço: estampidos de foguete, barulho de tambores, ladainhas e música completavam um cenário em que o inesperado e a ilusão tinham presença obrigatória. Nos dias seguintes, aconteciam missas e comédias, o espaço era cortado pelo som dos sinos, serenatas, comédias, danças, cavalhadas e touradas. A festa era um espetáculo total, dirigido para extasiar os sentidos dos expectadores.

Em meados do século, a produção teatral mineira tornou-se mais regular e independente das festas. O teatro de Chica da Silva virou um centro difusor do espetáculo, formando um afinado elenco de atores-cantores e um rico acervo de partes musicais, que se dispersaram pela Capitania. E, antes da publicação do Alvará de 1771, o espetáculo ganhou morada fixa nas casas de ópera erigidas em Minas. Primeiro foi a Casa da Ópera de Vila Rica, aberta em 1770. A ela seguiram-se, ao menos, as de São João del Rei, Sabará e Paracatu. Elas alteraram profundamente a organização do teatro mineiro. Facilitaram a formação de elencos, orquestras e coros fixos ou mais estáveis. A Casa da Ópera de Vila Rica, por exemplo, empregou uma farta quantidade de atores mulatos, que viam

no exercício da arte uma forma de afirmação econômica e social. Inovadora, a casa também foi a primeira da Capitania a usar atrizes em papéis femininos, substituindo os homens travestidos.

A administração dos teatros ficou nas mãos de arrematadores, que os arrendavam por períodos determinados. Figura emblemática deste novo agente teatral foi João de Souza Lisboa, rico homem de negócios e contratador de tributos de Vila Rica. À frente da Casa de Ópera da vila, ele se esmerou nas produções: agenciava atores e músicos em Sabará, São João del Rei e no Tejuco, encomendava novas peças em Lisboa e permutava outras através da Capitania. Em Vila Rica, Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa e Alvarenga Peixoto envolveram-se diretamente com o teatro. O primeiro redigiu, nas *Cartas Chilenas*, a crítica teatral mineira, ao detrair a atuação dos mulatos da Casa da Ópera. Cláudio Manuel escreveu várias peças para a casa, como *O Parnaso obsequioso*, e traduziu obras de um mestre da época, Metastásio. De Alvarenga Peixoto, sabe-se que foi apresentado o texto *Eneias no Lácio* e uma tradução da tragédia de Maffei. Nas casas de ópera, o público do teatro mudou. As obras não eram mais assistidas por toda a população, ficando restritas a quem detinha a assinatura dos assentos da plateia. Compondos os eventos públicos e ganhando o gosto do povo, cresceram as companhias circenses, os circos de cavaleiros e o teatro de marionetes. Começava uma nova era do espetáculo mineiro.

Para saber mais

ÁVILA, Affonso. *O teatro em Minas Gerais*: séculos XVIII e XIX.

Ouro Preto: Prefeitura Municipal de Ouro Preto, 1978.

JANCSÓ, István, Kantor. *Tris*. Festa. Cultura e sociabilidade na América Portuguesa. São Paulo: EDUSP, 2001.

DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses*. Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

CAMINHOS E DESCAMINHOS DAS MINAS

Liberdade
CIRCUITO CULTURAL
CONHECIMENTO E ARTE

Heloisa Maria Murgel Starling - UFMG

Durante os séculos 17 e 18, uma teia de caminhos, atalhos, picadas e trilhas, mais ou menos concorridos, articularam o território mineiro ao ouro produzido em Goiás, às fazendas de abastecimento de gado dos Gerais e da Bahia, ao porto de Cachoeira, centro da cultura de fumo do Recôncavo Baiano, à cidade de Salvador, à vila de São Paulo de Piratininga e, evidentemente, às pedras do cais de Parati e do Rio de Janeiro. Hoje em dia, boa parte dessa teia foi sepultada pelo asfalto de novas e velhas rodovias, ou incorporada à periferia de cidades sempre em expansão, ou, ainda, transformou-se em pastagens, mas permanecem ruínas nos trechos até hoje existentes e no seu entorno.

Os bandeirantes paulistas entraram no território mineiro pelo Caminho Geral do Sertão, também conhecido como Caminho Velho ou de São Paulo, que ligava São Paulo de Piratininga e São Sebastião do Rio de Janeiro ao ouro recentemente descoberto nos ribeirões de Ouro Preto e de Nossa Senhora do Carmo e nas margens do Rio das Mortes e do Rio das Velhas. A viagem era penosa, principalmente por conta da difícil travessia da Serra da Mantiqueira, a "serra que chora", apelido que recebeu graças às suas inúmeras nascentes e seus ribeirões enovelados. Esguia como uma lâmina, na altura da Serra do Facão, recortada por cinco picos muito altos, "para que nas Minas não cheguem os fracos", a Serra da Mantiqueira era coberta por uma massa verde escura de matas úmidas, fustigadas por chuvaradas constantes e nuvens de insetos, matas que começavam a brotar já nos primeiros dias de caminhada, na descida da garganta do Embaú, ainda no Vale do Paraíba. Primeira rota de abastecimento da região das Minas, pelo Caminho Velho transitou gente de todo tipo, mercadorias e muito ouro: contrabandistas que gastavam

seu dinheiro com tabaco, aguardente e armas; aventureiros atraídos pelas descobertas dos primeiros granetes negros de ouro de aluvião nas barrancas circunvizinhas aos ribeirões do Carmo e do Tripuí, e nas bacias do Rio das Velhas, do Rio Doce, do Rio das Mortes; comerciantes dispostos a enriquecer rápido; altos funcionários da administração colonial da época – todos trilhando terras estranhas que se movimentavam fluidamente entre realidade e mito.

Contudo, havia um acesso ainda mais antigo do que o Caminho Velho para se chegar às Minas. O caminho da Bahia antecipou a descoberta do ouro nas Minas, embora sua consolidação tenha ocorrido principalmente como resultado dessa descoberta. Conhecido como Caminho dos Currais do São Francisco, ligava as fazendas de gado que beiravam o vale do Rio das Velhas e o rio São Francisco ao porto de Salvador, garantindo ao viajante um percurso mais longo e mais confortável para a região das Minas, já que se tratava de rota de gado: estrada mais aberta e larga, terreno plano adequado para o deslocamento dos cavalos de montaria e das tropas de burros de carga, alimentação fácil principalmente no que se refere à caça de veados, perdizes, jacus, jacutingas, pacas, capivaras gordas, peixes, frutas.

Quando Garcia Rodrigues Pais, o filho mais velho do bandeirante Fernão Dias Pais Leme, começou a abrir a terceira boca das Minas com o objetivo de reduzir o percurso que teria de ser feito entre a região mineradora e o porto do Rio de Janeiro, para viabilizar o aumento da arrecadação tributária, o brilho do ouro aumentava a cada dia – e crescia, também, a miséria dos mineiros. O Caminho Novo, como ficou conhecido, funcionou como rota de abastecimento e circulação de produtos para

a região das Minas, onde foi notório, nos primeiros anos de povoamento, o problema da escassez de alimentos. Entre 1697 e 1698, e entre 1700 e 1701, os moradores da capitania "morriam de fome com as mãos cheias de ouro", anotou, impressionado, padre Antonil, importante cronista da época colonial.

Depois de Vila Rica, o Caminho Novo ainda subia, num último fôlego, pelas trilhas escarpadas da Serra do Capanema, na altura do pico da Pedra de Amolar para, em seguida, rolar pelas encostas inclinadas e pedregosas da montanha, emaranhar-se de mato alto e atravessar os minúsculos arraiais de São Bartolomeu e Santo Antônio da Casa Branca, onde nasceu o poeta Manuel Inácio da Silva Alvarenga. Até hoje os moradores de Santo Antônio da Casa Branca cultuam cuidadosamente a lembrança de seu poeta: a cidade passou a chamar-se Glaura, título de seu único livro, e, afixados em grandes placas, na beira do caminho, os versos de Silva Alvarenga surpreendem e encantam os visitantes. Mas, para além de Glaura e de seu poeta, o Caminho Novo ainda cumpre um último trecho até entrar em Sabará, na antiga Vila Real de Nossa Senhora da Conceição, na região do Rio das Velhas, e lá empacar, esquecido junto com a cidade, largada no caminho dos dias – "passou a enxurrada, Sabará ficou", dizia Paulo Mendes Campos, "doida, doida de pedra. Parada no encanto, nas miudezas lindas". Entretanto, saindo por Sabará e passando por Nossa Senhora da Conceição do Mato Dentro, ou saindo por Vila Rica e atravessando a Serra do Caraça, entre Catas Altas e Santa Bárbara, existiu mais uma boca das Minas. O último caminho, o Caminho do Mato Dentro, ou Caminho do Serro Frio e do Tejuco, guiou-se pelo conjunto de serras que formam o maciço do Espinhaço para ligar Vila Rica à única região da área mineradora capaz de produzir diamantes – as famosas pedras brancas, a riqueza mais cobiçada pelo homem do século 18.

O arraial do Tejuco transformou-se em Diamantina, virou a terra onde nasceu JK. Mas conservou algumas de suas particularidades, em especial a forte presença do estilo rococó, que fez dela a menos barroca e a mais alegre das cidades mineiras. O viajante que seguia pelo

Caminho do Serro Frio e do Tejuco chegava primeiro à Vila do Príncipe, atual Serro, sede administrativa do Distrito Diamantino. Delineada, de repente, no topo da estrada, as igrejas e casas alçadas sobre declives e aclives da serra, e cortada de ponta a ponta por uma forte corrente de ar, a cidade fez por merecer o nome – Serro do Frio. De lá, para alcançar o Tejuco era preciso passar pelo arraial de Milho Verde, onde Chica da Silva nasceu e foi batizada, na igreja de Nossa Senhora dos Prazeres, igreja ainda hoje de pé, para demonstrar o apuro e o requinte do barroco estradeiro das Minas aparecendo na simplicidade da fachada e do interior da nave. Em seguida, ainda era necessário atravessar o arraial de São Gonçalo do Rio das Pedras, com sua praça barroca, sua pequena igreja branca e azul rodeada por um muro baixo de pedra, suas bicas para lavagem da roupa, seus telhados desajeitados de capim quase na altura da cabeça dos passantes; só então terminava a estrada, já beirando as primeiras ladeiras do arraial do Tejuco.

Minas Gerais é muitas, dizia Guimarães Rosa, são, pelo menos, várias Minas – e, dentro delas, existe apenas uma única estrada. Contudo, esta parece ser uma estrada interminável: no seu percurso cruzam diversos caminhos, embutidos uns dentro de outros, cada um deles conduzindo adiante o fio de suas histórias. Como uma trama de narrativas: um atalho dará ocasião a uma nova história que, encaixada dentro dele, provocará a emergência de um terceiro caminho, que contém em si o fragmento de uma quarta história, e assim por diante. Por conta da trama, os percursos da estrada de Minas são também ardilosos, frutos da astúcia: servem para enredar o leitor. Não por acaso. Afinal, como diria o mesmo João Guimarães Rosa, em Minas Gerais, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar histórias?

Para saber mais

ANASTASIA, C. S. FURTADO, J. F. A Estrada Real na história de Minas Gerais. *História & Perspectiva*. 20/21 (1999).

HOLANDA, S. B. de. *Caminhos e fronteiras*.

Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

PIMENTA, D. *Caminhos de Minas Gerais*.

Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1971.

SANTOS, Márcio. *Estradas reais*. Belo Horizonte: Editora Estrada Real, 2001.

DRUMMOND, POETA

LIBERDADE
CIRCUITO CULTURAL
CONHECIMENTO E ARTE

Wander Melo Miranda - UFMG

Em 31 de outubro de 1902, quando Carlos Drummond de Andrade nasce em Itabira do Mato Dentro, Minas Gerais, recebe de um "anjo torto" a tarefa de ser "gauche na vida". Talvez por ser do signo de Escorpião, cumpre à risca o que lhe é assinalado. Jornalista, funcionário público e poeta, forma-se em 1923 na Escola de Farmácia e Odontologia de Belo Horizonte, depois incorporada à Universidade Federal de Minas Gerais. Mas não segue a profissão de farmacêutico, prefere ser "fazendeiro do ar". Pelas mãos de José Oswaldo de Araújo publica, em 1921, seus primeiros trabalhos literários no *Diário de Minas*. Torna-se amigo de Milton Campos, Abgar Renault, Emílio Moura, Pedro Nava, João Alphonsus, entre outros, o grupo do Café Estrela. Para vencer a monotonia das noites vazias da capital provinciana, o poeta, na companhia de amigos, caminha sobre os arcos do viaduto de Santa Teresa, troca de lugar placas de advogados e dentistas, tenta atear fogo em bondes e combinações de mulheres no varal. "Pequenos incendiários sem tutano / de atear completas labaredas", dirá mais tarde.

O jovem incendiário casa-se em 1925, ano em que funda, com Martins de Almeida, Emílio Moura e Gregoriano Canedo, *A Revista*, órgão modernista mineiro que tem a duração de três números. No ano anterior encontra Tarsila do Amaral, Oswald e Mário de Andrade, que acompanham Blaise Cendrars em visita a Minas. Inicia a longa troca de cartas com o autor de *Macunaíma*, a quem dedica seu primeiro livro, *Alguma poesia*, de 1930. Publica *Brejo das almas* em 1934 e se muda para o Rio de Janeiro, onde ocupa o cargo de chefe de gabinete de seu amigo Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde Pública.

A atividade burocrática não é uma pedra no meio do caminho de sua vida literária. No Rio publica com sucesso *Sentimento do mundo*, em 1940. É colaborador da *Revista Acadêmica*, de Euclides e do Suplemento Literário de *A Manhã*. No mesmo ano em que aparece seu livro mais engajado, *A rosa do povo*, de 1945, surgem pequenas pedras: deixa a chefia do gabinete de Capanema e a convite de Luís Carlos Prestes aceita ser coeditor do diário comunista *Tribuna Popular*, do qual se afasta por discordar de sua orientação. Volta para o serviço público, como funcionário da diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a convite do amigo Rodrigo Melo Franco de Andrade.

A partir da década de 1950 participa mais ativamente da imprensa carioca, escrevendo crônicas e textos curtos, que irão compor livros como *Fala, amendoeira* e *Cadeira de balanço*. Continua a ser o grande poeta que sempre foi com *Claro enigma* (1951) e a trilogia memorialística em verso inaugurada em 1968 com *Boitempo*. Consegue unir como poucos poetas de língua portuguesa o elogio da crítica e a admiração popular. Em 1987, é homenageado com o samba-enredo "O Reino das Palavras" pela Estação Primeira de Mangueira. Morre em 17 de agosto do mesmo ano, 12 dias após o falecimento de sua filha Maria Julieta.

Com o passar do tempo, sua presença na cultura brasileira é cada vez mais decisiva, como a confirmar, de modo ainda meio *gauche*, que a questão do sujeito moderno tem múltiplas ramificações, que vão do amor e da morte, do indivíduo ao clã, da sociedade à política e à nação, da memória à poesia.

O impasse a respeito da noção de identidade do sujeito moderno, que Drummond compartilha com Baudelaire, revela-se pela presença recorrente da memória na obra do poeta itabirano. "Há um abrir de baús/e de lembranças violentas, diz em "Viagem na família", poema de José (1942). A reminiscência é o lugar de consciência biográfica e histórica do presente, a partir de imagens geradas pelo que falta ou se perdeu.

O lastro da história pessoal não é a relação entre evento e seu registro no decorrer do tempo homogêneo e vazio, mas a capacidade de estabelecer correspondências inesperadas entre o passado e o presente, ou entre o novo e o velho. A via escolhida é, muitas vezes, a adoção deliberada do ritmo diferenciado da "vida paroquial", como forma de questionamento da sociedade urbano-industrial e do mundo tecnológico. Não se trata de retorno passadista "às tábuas da lei mineira de família" ou ao "Antigo Testamento do Brasil", conforme versos de *Menino antigo* (1973), mas de comentário e distorção irônica de seus códigos, fazendo com que tudo resulte como se fosse visto o tempo todo pela primeira vez.

Apropriar-se do curso das coisas é resignar-se a perdê-las, sabe-o bem o poeta, para quem o texto é o lugar da significação e da morte, até chegar ao ponto "onde é tudo moído/no almofariz do ouro". É o que se pode ler de várias formas e em poemas muito distintos como os de "Selo de Minas", em *Claro enigma* (1951) ("Toda história é remorso", conclui o poeta) ou em "Estrambote melancólico", de *Fazendeiro do ar* (1954), "Documentário" e "(In)memória", da série de *Boitempo* (1968), entre inúmeros outros.

A tensão entre presença e ausência, inerente à constituição da imagem enquanto tal, configura a escrita poética como um movimento de dupla aproximação: ao que está distante no tempo, ao que está longe no espaço — rastros da experiência individual e social tornada matéria de memória e poesia.

Rastros são vestígios de passagens, mas que permanecem como restos que remetem a dois registros temporais heterogêneos. Para poder funcionar como substituto, um rastro deve ser um sinal deixado por alguma coisa, sendo algo presente, cujo contexto passado não existe mais. Além disso, o rastro existe apenas para quem considera tal sinal como signo presente de uma coisa ausente, como vestígio de uma passagem que também não existe mais. Seguir um rastro, ou escrever poemas, significa efetuar a mediação entre o *não-mais* da passagem e o *ainda* do signo.

A poesia de Drummond realiza esse delicado e firme movimento da linguagem em direção ao *outro* em que o poeta se desdobra e que encontra no leitor sua imagem multiplicada. Configura-se, enfim, como enigma que "a máquina do mundo" continua a nos propor sem cessar. Ou como a lembrança-clarão do cometa de Halley, visto na infância, "iluminando de ponta a ponta/a noite da vida".

Para saber mais

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo: Record, 2001.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo & A falta que ama*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. São Paulo: Record, 2001.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Esquecer para lembrar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Menino antigo*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1973.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Record, 2001.

MIRANDA, Wander Melo. Memória e nação. *Cenário: Psicanálise e Cultura*, Belo Horizonte, n. 3, p. 148-156, 1994.

SANTIAGO, Silvano. Discurso memorialista de Drummond faz a síntese entre confissão e ficção. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, p. 4-5, 7 abr 1990.

www.carlosdrummonddeandrade.com.br

3

MEMORIAL MINAS GERAIS - VALE
SALA CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

ESCRITORES MINEIROS

Reinaldo Martiniano Marques - UFMG

"Minas são várias", já o disse Guimarães Rosa. Não é de se estranhar que heterogêneas sejam as imagens de si mesma forjadas por uma Minas literária na sua diversidade histórica e geográfica, Minas Gerais se construiu como espaço intercultural, lugar de encontro e fricção de culturas e tradições, de negociação de diferenças culturais, políticas e históricas. Nela, seus rasgos mais particulares e locais estão atravessados pelo que há de mais cosmopolita e universal. Daí que, ao se mergulhar naquilo que tem de mais peculiar e próprio, se atinja o mais universal e cósmico. Uma Minas encravada no tempo, mas ao mesmo tempo transtemporal. Com suas diversas histórias, paisagens geográficas e culturas, Minas é também polifônica. Irredutível a esquemas unitários e homogeneizantes.

Na composição de seu museu imaginário, cabe acionar uma perspectiva polifônica da memória literária e cultural, capaz de acolher tanto suas manifestações visuais, em interação com os artefatos verbais, quanto suas formulações mais eruditas, em comunhão com o popular. Três momentos de nossa história cultural se destacam: o do século 18, marcado pela voz do ouro e da liberdade, própria de uma Minas insurrecta e conspiracionista; o do século 19, caracterizado por uma voz rural e sertaneja, tradicional, marcada por sua expansão agrícola, quando do ciclo do ouro só ficaram restos – as grapiaras; e o do século 20, do ferro e da indústria, momento de uma Minas tipicamente urbana e moderna. Em cada um desses momentos, convivem e interagem esquemas e resíduos dos momentos anteriores, que são relidos e reinterpretados segundo complexos processos de reescrita e reinvenção. É possível inventariar em cada momento escritores cujas obras e biografias compuseram

tanto imagens emblemáticas do poeta e do intelectual, quanto representações eloquentes de nossas paisagens física e humana, social e cultural. Recortemos, por ora, duas dessas imagens.

Minas inconfidente: Das brumas de Vila Rica esgueira-se uma dilacerante figura do poeta: o poeta inconfidente. Como espectro de um passado mal revolido e resolvido. Da atenta leitura das líras de Tomás Antônio Gonzaga, sobressai esta imagem: a do poeta encarcerado numa úmida masmorra – o olhar sem brilho, a barba crescida, os cabelos em desalinho. A alma, atormentada pela agonia de um processo em crime de lesa-majestade, recobra forças no canto à amada distante. Aparência exterior e mundo interior correspondem-se na expressão de um tumulto que desvela mais o homem que o poeta. A imagem assim debuxada, talvez jogo de cena ou calculado gesto retórico que objetiva atrair leitores para a causa de sua inocência, compunge e impressiona. Imagem reveladora da condição problemática do poeta e da poesia num espaço histórico-social periférico.

Prisioneiro, o poeta se entrega à faina da escrita, ao canto à amada. A candeia de azeite e sua chama bruxuleante exaurindo-se em escura fumaça que tinge a parede de negra tinta. A tinta com que escreve os compungidos poemas à amada. A haste de uma laranja a servir de pluma e as laudas de papel. Eis aí retratados os instrumentos do escrever, explicitadas as condições materiais de produção do texto poético. Essa cena pavoneou a imaginação do pintor João Maximiano Mafra, que dela produziu retrato do poeta preso para ornar a edição de *Marília de Dirceu*, de 1845, feita pelos irmãos Laemmert.

Entre a história e a ficção, entre o espaço da vida e o espaço do texto, concomitantemente história e ficção, vida e texto – nesse entrelugar, o poeta e a poesia inconfindentes. Imagens em circulação por entre os signos da cultura, sempre disponíveis para novas e imprevistas apropriações e releituras. Em *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado, Gaspar recita para Malvina poemas de inspiração pastoril, na sala junto ao cravo. Poemas colhidos dos poetas locais, de Vila Rica. Num espaço teatral, as personagens autranianas velam e desvelam uma oculta trama, a trama entrecruzada da paixão e da história. Na obra *Em liberdade*, de Silviano Santiago, se entrelaçam poesia e romance, confundem-se história e ficção. Graciliano Ramos e Silviano Santiago recompõem a frágil imagem de um poeta inconfindente, desconstruindo a autoria e a história, não mais o suicídio e o fracasso de Cláudio, mas a denúncia, a resistência e o assassinato. As delicadas relações entre o intelectual e o poder, ontem e hoje. Autran Dourado e Silviano Santiago retraçam, sob um novo olhar, essa imagem do poeta e da poesia inconfindentes. Imagem que se coloca como viva inscrição na nossa memória cultural, como cifra de um passado mal explicado, a que se deseja sempre retornar, para se reinventar e se ressemantizar a nossa própria história.

Minas melancólica: na poesia de expressivo grupo de poetas mineiros atuante na primeira metade do século 20 – Carlos Drummond de Andrade, Abgar Renault, Emílio Moura, Henriqueta Lisboa, entre outros – destaca-se a figura do poeta melancólico. Metáfora esclarecedora das relações do poeta com o mundo moderno, essa figura revela o lugar problemático que cabe ao artista e intelectual no espaço da modernidade. Particularmente numa modernidade tardia, que parece se realizar de forma truncada e inacabada em espaços periféricos, como reflexo de um projeto de modernidade centrado, traçado nas metrópoles colonizadoras.

Envolve o poeta uma atmosfera melancólica marcada quer por imagens da morte e de um passado em ruínas, quer por vívido sentimento de tristeza, de ensimesmamento do eu, de angústia existencial frente ao fluir inexorável do tempo. Atmosfera que contamina também prosadores, romancistas e memorialistas mineiros, como demonstram narrativas de Cyro dos Anjos, Autran Dourado, Lúcio Cardoso, Pedro nava.

Configura a existência de uma Minas Gerais melancólica, ruminando ensimesmada seu passado e interrogando angustiada seu futuro. Uma Minas que se constitui como contraponto crítico àquela Minas salvacionista cunhada pela política, por certa visão mítica da mineiridade.

Num dos poemas de “Lanterna mágica”, dedicado a Belo Horizonte, Drummond afirma: “Meus olhos têm melancolia/ minha boca tem rugas”. Trata-se de olhar que ativa um saber melancólico, calcado no fragmentário e no descontínuo. Saber crítico do mundo moderno, que instaura um distanciamento crítico em relação à racionalidade abstrata e totalizante, instrumental e técnica, atuante num espaço periférico. Racionalidade que fundamenta o projeto de modernização do Brasil levado a cabo pelo Estado nacional pós 1930, ao qual serviram muitos intelectuais daquela primeira geração modernista mineira. Mas que, paradoxalmente, foi submetido a rigorosas críticas por esses escritores e artistas. Como comprova trecho do poema “Endecha do funcionário no Palácio da Educação”, de Abgar Renault, revelador do desconforto do sujeito poético com o mundo moderno e sua racionalidade iluminista a serviço do controle e do cálculo:

nada de prédio de vidro em que ar e luz entrem
e se espalhem
com um método minucioso que sabe cada canto,
cada mesa, cada arquivo, cada gaveta.
(...)
não quero o novo, o grande, o claro, o alegre:
prefiro a sala velha sem luz, sem ar, sem água gelada,
o prédio velho, sem jardim, sem estátuas nuas,
sem peixes, sem nada,
nada do que de moderníssimo aqui existe,
porque, por menos que pareça, sou esquerdo,
antigo e triste.

Eis algumas imagens de uma Minas literária que convidam o visitante deste museu imaginário – o Memorial de Minas Gerais – à fruição estética e, principalmente, à reflexão.

Para saber mais

DUARTE, Constância Lima (org.). *Dicionário bibliográfico de escritores mineiros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
Acervo de Escritores Mineiros da UFMG: www.ufmg.br/aem.