

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

**UM OLHAR ANTROPOLÓGICO SOBRE O PATRIMÔNIO  
CULTURAL: SENTIDOS, SIGNIFICADOS E RESSIGNIFICAÇÕES  
DO MUSEU MARIANO PROCÓPIO (MMP)**

**Sami Sanchez Júnior**

**Juiz de Fora**

**2007**

SAMI SANCHEZ JÚNIOR

**UM OLHAR ANTROPOLÓGICO SOBRE O PATRIMÔNIO  
CULTURAL: SENTIDOS, SIGNIFICADOS E RESSIGNIFICAÇÕES  
DO MUSEU MARIANO PROCÓPIO (MMP)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: Cultura, Poder e Instituições.

Orientador:

Prof. Dr. EULER DAVID SIQUEIRA

Juiz de Fora

2007

SAMI SANCHEZ JÚNIOR

**UM OLHAR ANTROPOLÓGICO SOBRE O PATRIMÔNIO  
CULTURAL: SENTIDOS, SIGNIFICADOS E RESSIGNIFICAÇÕES DO  
MUSEU MARIANO PROCÓPIO (MMP)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: Cultura, Poder e Instituições.

Aprovada em setembro de 2007.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Euler David Siqueira - Orientador  
Instituto de Ciências Humanas – UFJF

---

Prof. Dr. José Reginaldo Gonçalves  
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – UFRJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Jurema Gorski Brites  
Departamento de Ciências Sociais – ICH / UFJF

Juiz de Fora

2007

## AGRADECIMENTOS

Penso que uma das maiores virtudes do ser humano é a gratidão. E essa gratidão se desenvolve e se torna consciente a partir das relações sociais que estabelece no percurso da vida. Como dizia Marx, o homem é um *zoon politikon* (ser social, animal social), não só animal social, mas animal que só pode isolar-se em sociedade. Dessa maneira, estive sempre próximo a pessoas que de alguma forma fizeram parte da minha vida, mesmo nos momentos de isolamentos necessários para se produzir um trabalho acadêmico.

Com isso, gostaria de agradecer...

Primeiramente a Deus... Obrigado pela oportunidade e por não ter enlouquecido, apesar de não ter saído ileso deste processo.

Ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais pelas oportunidades acadêmicas e o incentivo financeiro para a participação em eventos na área.

Aos professores das disciplinas que cursei. Todas foram relevantes para o trabalho.

Ao meu orientador Professor Dr. Euler David de Siqueira por incentivar a pesquisar, por confiar na minha capacidade, dando liberdade e autonomia, mostrando também outros “caminhos”, além, é claro, de ter me freado e ajudado a colocar os meus pés no chão.

Aos professores Dr. José Reginaldo dos Santos Gonçalves – que esta obra se valeu e se inspirou em muitas de suas idéias - e Dra. Jurema Gorski Brites – suas importantes considerações que postulou em suas aulas foram relevantes para me ajudarem a entender um pouco mais sobre o que é “fazer etnografia” - por aceitarem tão gentilmente o convite para a participação na banca examinadora do presente trabalho.

À Ana Paula de Lourdes de Oliveira por ter me apresentado à antropologia e possibilitado abrir um mundo antes desconhecido. Eternamente grato.

Aos colegas que participaram em eventos acadêmicos, especialmente dos GTs da RAM coordenados por Mónica Rotman e Alicia Castells. Agradeço pelas questões levantadas e pelas sugestões.

Aos funcionários do Museu Mariano Procópio pela receptividade e cooperação durante todo o trabalho de campo. Em especial ao diretor Mello Reis, a Karina, aos agentes de atendimento e aos guias do museu: Samuel, Beatriz e Wellington, que me permitiram invadir os seus espaços de trabalho, mas que em nenhum momento fizeram me sentir um intruso. A contribuição de vocês foi decisiva para o presente trabalho.

À minha mãe Jurema pelo carinho, incentivo e apoio nas minhas escolhas acadêmicas até aqui. Ao meu pai Sami, um verdadeiro “mecenas” acadêmico. Obrigado pelo incentivo, pelo carinho e pela quantia INVESTIDA em mim. Sou eternamente grato por tudo que fizeram por mim e, acima de tudo, por nunca terem questionado a minha escolha, mas por me proporcionarem todas as condições que ajudassem na minha produção. Amo vocês!

À Natalia pelo carinho, incentivo e orgulho. Obrigado minha irmã!

Às minhas avós Neuza e Maria pelo amor. “Vó” Maria obrigado pelo incentivo, por inúmeras vezes que me acompanhou, me esperou pacientemente em eventos no Rio.

À Vanessa, a principal idealizadora desse processo. Quando nem eu acreditava em mim, você acreditou. Esteve sempre ao meu lado, tanto nas frustrações acadêmicas como nas vitórias, assim como no fechamento e formatação deste trabalho. Sou sinceramente grato ao seu carinho e dedicação. Seu amor foi e é importantíssimo nessa caminhada. Você faz parte diretamente dessa conquista. Você é muito importante na minha vida.

Aos meus amigos que me deram força e se alegraram com as vitórias, me escutaram nas angústias. Obrigado pelo companheirismo, especialmente Alencar, Marcão, Márcio, Daniel, Marco Aurélio e Rafael “Billy”.

Por fim, aos inúmeros desconhecidos, pelo menos para mim, que visitaram o Museu Mariano Procópio durante quase três meses de pesquisas. Vocês são a alma do meu trabalho. Alguns antropólogos se vêem como a autoridade que dá vozes às pessoas nos seus trabalhos. Na verdade, foram vocês que deram, concederam ou emprestaram vozes, sentimentos e formas ao meu trabalho e que suscitaram experiências enriquecedoras na minha vida pessoal. Se há relevância neste trabalho – acredito que sim! – é por conta das matizes despertadas por inúmeras pinceladas de cada um que interagiu com o patrimônio e com outras pessoas dentro do espaço do Museu. Nada se compara a presenciar o olhar de uma criança ao entrar no museu pela primeira vez. Obrigado pela oportunidade de fazer parte desse momento. Com certeza saio diferente de quando iniciei a pesquisa.

Às mentes que construíram mitos, histórias, heróis, personagens históricos, manifestações populares, o folclore, aos intelectuais, ao povo brasileiro... Enfim, a todos que ajudaram a construir a idéia de nação e identidade brasileira.

## SUMÁRIO

RESUMO -----	08
ABSTRACT -----	09
INTRODUÇÃO -----	10
<b>CAPÍTULO I: A “Invenção” Do Conceito “Cultura” E Suas Diferentes Interpretações</b> -----	14
<b>CAPÍTULO II: Patrimônio, Memória e Identidade</b> -----	25
<i>Patrimônio</i> -----	27
<i>Notas sobre noção “memória”</i> -----	36
<i>Identidade</i> -----	40
<b>CAPÍTULO III: Museu Mariano Procópio</b> -----	46
<i>Museu: uma breve introdução sócio-histórica</i> -----	46
<i>Visão histórica do Museu Mariano Procópio</i> -----	48
<i>Trabalho de Campo no MMP: dificuldades apresentadas; por onde começar?</i> -----	53
<i>A negociação à entrada no Museu Mariano Procópio</i> -----	61
<i>A etnografia do objeto: “a viagem no tempo”</i> -----	68
<i>A viagem vai começar</i> -----	75
<b>CAPÍTULO IV: Interpretações, Sentidos, Significados e Resignificações do Museu Mariano Procópio (MMP)</b> -----	112
<i>O Museu Mariano Procópio no olhar dos “nativos”</i> -----	117
<i>O visitante e o significado do Museu Mariano Procópio</i> -----	132
CONCLUSÃO -----	144
BIBLIOGRAFIA -----	148

## RESUMO

O Museu Mariano Procópio (MMP), formado a partir da prática de colecionamento de Alfredo Ferreira Lage e doado à Prefeitura Municipal de Juiz de Fora em 1936, é o objeto desse trabalho. O seu acervo é o segundo maior do Período Imperial, destacando-se por algumas obras históricas e artísticas importantes como o fardão usado por D. Pedro II na cerimônia da maioridade, em 1840; o quadro “Tirandentes Esquartejado”, de Pedro Américo; porcelanas das Companhias das Índias; parte do mobiliário da Família Imperial; além do acervo documental e da biblioteca de obras raras. Esse patrimônio foi freqüentado e visitado por pessoas com projeção no cenário nacional como D. Pedro II e sua família, políticos, intelectuais e até mesmo o Presidente Getúlio Vargas em visita à Juiz de Fora. Tornou-se um ícone da construção das identidades regional e nacional pelos símbolos e discursos dispostos através do seu arranjo. Dessa forma, essa dissertação objetiva identificar, através de uma perspectiva antropológica, as percepções de uma coletividade acerca da rede de sentidos e significados construída por meio do dialogo com o objeto material num determinado contexto e suas nuances, produzindo memórias e identidades individuais e coletivas. Busca-se compreender como é o processo de apropriação desse objeto pelos visitantes e funcionários. Apreende-se a produção do patrimônio cultural como “narrativas” ou como “formação discursiva” que possibilita mapear os conteúdos simbólicos, objetivando descrever a “formação da nação” e a constituir a identidade cultural. Analisa-se o Museu Mariano Procópio à luz da noção de “Fato Social Total” imbricado na dinâmica cultural, discutindo os mecanismos e a possível eficácia do patrimônio enquanto formador dessa identidade. Já que esse espaço não se apresenta como um produto natural ou físico, mas, sobretudo, como uma construção social, resultado sócio-histórico das disputas em torno da significação do território e suscetível a mudanças. Esse trabalho se baseia no museu como espaço simbólico de diferentes atores sociais, assim como a análise dos discursos produzidos sobre o patrimônio material, através da relação homem/objeto/contexto num determinado *locus* e sua disposição através de conflitos e tentativas de apropriação do patrimônio por diversos setores.

Palavras-chave: Cultura; Patrimônio e Museu; Identidade; Memória

## ABSTRACT

The object of this work is Museu Mariano Procópio (MMP), formed by Alfredo Ferreira Lages's practice of collecting and donated to Prefeitura Municipal de Juiz de Fora in 1936. Its collection is the second biggest of the Imperial Period, it distinguishes itself for important works such as the uniform that D. Pedro II wore in the Majority Ceremony in 1840; the picture 'Tiradentes Esquartejado', painted by Pedro Américo; porcelain from Companhia das Índias; part of the furniture of the Imperial Family; beyond the documental collection and the library of rare works. This patrimony was frequented and visited by important people as D. Pedro II and his family, politicians and intellectuals. It has become an icon in the construction of regional and national identities because of the symbols and speeches disposed through its arrangement. Thus, this dissertation aims at identifying, through an anthropological perspective, the perceptions of a collectivity about the net of feelings and meanings constructed through the dialog with the material object in a certain context and its nuances, producing individual and collective memories and identities. We look for comprehend the process of appropriation of that object by the visitors and employees. We apprehend the production of the cultural patrimony as 'narratives' or as 'discursive formation' that make possible to map the symbolic content, aiming at describing the nation formation and constituting the cultural identity. We analyze Museu Mariano Procópio in the light of the notion of the 'Total Social Fact' overlapped in the cultural dynamics, discussing the mechanisms and the effectiveness of the patrimony while former of that identity. Since this space doesn't appear as a physical or natural product, but above all, as a social construction, a social historical result of disputes around the meaning of the territory and susceptible to changes. This work is based on the museum as a symbolic space of different social actors, as well as on the analysis of speeches produced about the material patrimony, through the relation man/object/context in a certain *locus* and its disposition through conflicts and attempts of appropriation of the patrimony by several sectors.

Key-words: Culture; Patrimony and Museum; Identity; Memory

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objeto de estudo o Museu Mariano Procópio (MMP). A “Villa”, que faz parte do que hoje é o Museu Mariano Procópio, foi construída em 1861, a pedido de Mariano Procópio Ferreira Lage, para hospedar a família imperial por conta de sua visita para a inauguração da Estrada de Rodagem União e Indústria, que passou a ligar Juiz de Fora ao Rio de Janeiro. Contudo, as obras desse castelo não ficaram prontas, fazendo com que Mariano hospedasse D. Pedro II e sua família em sua própria residência. Posteriormente D. Pedro II visitara a cidade e se hospedara no que hoje é o Museu. A última visita foi em setembro de 1888, um ano antes do fim do Império.

Após o falecimento de Mariano Procópio, sua esposa, D. Amália, junto com seus filhos foram passar uma temporada na Europa. Alfredo Ferreira Lage, um dos filhos do casal, fez seus estudos primários na Europa e onde também iniciou sua coleção de pedras que hoje integra a exposição do MMP. O mito-fundador estava formado. A formação Museu é decorrente da prática de colecionamento de Alfredo Ferreira Lage que começou na sua infância com pedras e depois passou para as obras de artes e objetos históricos.

Com a revogação da lei que proibia a volta da família real ao Brasil, Conde D’Eu retornou ao país e em 1921 fez uma visita à cidade. Nessa oportunidade, participando de um jantar na “Villa”, Alfredo expressou o desejo de transformar a casa em Museu e doar ao povo. Contudo, somente no ano de 1936 o Museu Mariano Procópio foi doado à Prefeitura Municipal de Juiz de Fora. Esse patrimônio é o primeiro museu público do Estado de Minas Gerais.

Três anos depois, em 1939, uma parte do seu acervo foi registrada no livro de Tombo do antigo Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN. Esse tombamento compreendia as peças ligadas ao circuito histórico, referente ao Período

Imperial, assim como as pinturas brasileiras e européias do século XIX e XX. Respectivamente foram inscritas no Livro Histórico e no Livro de Belas Artes.

Hoje o Museu Mariano Procópio possui uma biblioteca de obras raras, assim como um acervo de pintura e esculturas com obras de pintores reconhecidos nacional e internacionalmente como é o caso de Pedro Américo e a sua obra “Tiradentes Esquartejado”; Antônio Parreiras e “os mártires”; Rodolfo Bernadelli e a escultura em gesso do “Santo Estevão”, além de abrigar o fardão usado por D. Pedro II na cerimônia da maioridade, o trono de D. João VI utilizado na cerimônia do “beija mão”, assim como porcelanas e cristais europeus e asiáticos. O valor histórico de seu acervo é reconhecido nacionalmente, sendo intitulado como o museu que possui o segundo maior acervo do Período Imperial. As suas peças foram obtidas através de doações e compra em leilões, especialmente com os chamados “bota-fora” decorrentes da destituição do trono imperial.

O MMP é um ícone da cidade de Juiz de Fora. Contudo, os moradores da cidade pouco sabem sobre a história desse patrimônio, bem como sobre o seu acervo histórico e artístico. Algumas pessoas que não residem em Juiz de Fora possuem mais informações do que os residentes e até mesmo já visitou o museu mais do que os moradores.

Com isso, busca-se compreender como é o processo de apropriação desse objeto pelos diferentes atores sociais – funcionários, visitantes (moradores, turistas). Qual o sentido e significado que o patrimônio possui para cada um deles. Partindo da idéia de que o patrimônio cultural está ligado à formação do Estado-Nação e conseqüentemente à identidade nacional, discute-se os mecanismos e a possível eficácia do patrimônio enquanto formador dessa identidade, ou melhor, das diversas identidades.

Esse trabalho se baseia no museu como espaço simbólico de diferentes atores sociais, assim como a análise dos discursos produzidos sobre o patrimônio material, através da relação homem/objeto/contexto num determinado *locus* e sua disposição através de conflitos e tentativas de apropriação do patrimônio por diversos grupos sociais. Já que esse espaço não se apresenta como um produto natural ou físico, mas, sobretudo, como uma construção social, resultado sócio-histórico das disputas em torno da significação do território e suscetível a mudanças, é importante perceber o museu como um “espaço intersticial” onde representações, combates, fluxo social e outras manifestações e ações podem ser compreendidas.

É relevante destacar que o método empregado para a realização da pesquisa é, sobretudo, etnográfico, pautado na observação participante. Desta maneira, a pretensa

objetividade almejada pelo pensamento racionalista é contaminada, ou melhor, contagiada pela minha subjetividade, pela minha experiência em campo que a todo o momento se confronta, de modo positivo, com as experiências dos “outros”, mas talvez seja justamente isso que saliente os matizes desta obra. Dados históricos também fazem parte deste trabalho, objetivando atenuar os limites entre aquilo que pode ser observado e aquilo que pode ser investigado. Além disso, apesar da problemática que isso pode incidir, busco fazer uma síntese de duas idéias para construir minhas análises: “teoria da ação” e “teoria da representação”. Em linhas gerais, a primeira “privilegia a observação e reconstrução do comportamento concreto de indivíduos específicos em situações estruturadas” (FIELDMAN-BIANCO, 1987: 8), já a segunda “apóia-se principalmente em indagações verbais que têm como objetivo reconstruir ‘visões de mundo’” (Idem: 9).

Para tal, a presente dissertação estrutura-se da forma abaixo descrita.

No primeiro capítulo é trabalhada a idéia de cultura, seus significados e ressignificados, chegando a algumas concepções antropológicas modernas, mostrando, com isso, que a noção de cultura é “inventada” a partir da experiência do observador e como uma maneira específica de falar “sobre” alguma coisa. Busca-se criar um substrato para analisar os diferentes empregos dados a esse conceito pelos distintos atores sociais no discurso referente ao Museu Mariano Procópio. Com isso, compreenderemos o estudo “no” museu a partir de uma concepção hermenêutica de cultura, entendida sob dois aspectos. Primeiramente a veremos como resultado de ações simbólicas, ou uma rede de significações estabelecidas por uma determinada sociedade. Em seguida, procuramos inferir como as pessoas ou grupo se apropriam e negociam entre si esse conjunto de forma dinâmica. Esse capítulo possibilitará interpretar, nos demais capítulos, o museu enquanto um sistema cultural, ou, uma ordem sistêmica de importância histórico-cultural imbricada no cotidiano e no imaginário de indivíduos, seja por pequenos objetos pessoais ou de herança familiar ou grandes monumentos.

No segundo capítulo são abordadas três categorias: “patrimônio”, “memória” e “identidade”. Trabalha-se a primeira categoria a partir da formação de órgãos públicos responsáveis pela sanção e fiscalização de leis do patrimônio cultural. Junto a isso, discute-se as definições impostas por tais órgãos – especialmente o SPHAN e a UNESCO – sobre o que é “patrimônio cultural” e como grupos buscam construir o seu patrimônio. Por fim, apropria-se da idéia de que o patrimônio cultural tangível também possui uma dimensão intangível e a sua análise deve ser realizada a partir das duas dimensões indissociáveis.

Referente à segunda categoria, “memória”, objetiva-se chamar a atenção de como esse elemento é inserido na construção e legitimação do patrimônio enquanto pertencente a um grupo ou nação. Essa categoria é trabalhada como um instrumento de ligação entre os planos individual e coletivo. Neste caso, compreendo a idéia de “memória” como um instrumento mediador de experiências entre o indivíduo ou grupo e o patrimônio. Ela também forma e legitima o mito-fundador. A última categoria abordada, “identidade”, ligada às duas primeiras categorias, visa compreender os processos de identificação, ressaltando as lógicas sociais inerentes que levam grupos a identificar, a classificar ou categorizar de certa maneira e não a de outra, além, principalmente, de ressaltar os diversos usos e circunstâncias dessa categoria. Dentro disso, como uma pessoa ou grupo se insere na chamada identidade nacional e se essa categoria é vislumbrada pelos diferentes atores sociais.

Os resultados do trabalho de campo serão explicitados no capítulo 3. É a etnografia do objeto. Nessa parte é tratada a entrada em campo, a estrutura organizacional do museu, diferenciando a função de cada funcionário, os processos de negociação para a permissão formal da realização do trabalho de campo. Adendo a isso, descreve-se o museu e o acervo, através das falas dos guias expressas principalmente nas “visitas guiadas”, destacando as peças que os guias consideram mais importante. Ainda, a forma que os grupos se comportam diante do patrimônio.

Por fim, no último capítulo, analiso os “sentidos” e os “significados” que os diferentes atores atribuem ao patrimônio cultural. Para isso, utilizo a noção de “Fato Social Total” de Marcel Mauss para explicar a complexidade das relações sociais estabelecidas no Museu Mariano Procópio. A partir de uma análise distinguindo situações “êmicas” e “éticas”, busca-se destacar os “sentidos” que os funcionários criam em relação ao Museu Mariano Procópio, os conflitos e interesses desenvolvidos dentro desse espaço. Destaco ainda quais os “significados” que os visitantes dão através da relação dialógica com o patrimônio cultural, a importância do Museu Mariano Procópio enquanto extensão da vida dos funcionários e visitantes, sendo, em alguns momentos, atribuído ao patrimônio a responsabilidade da escolha pessoal e profissional de uma pessoa.

## **Capítulo I: A “Invenção” do Conceito “Cultura” e Suas Diferentes Interpretações**

Desde a antiguidade o homem sempre se preocupou com os costumes, valores, pensamentos religiosos e filosóficos de determinados povos e épocas. Com a racionalização, a tentativa de explicar o mundo sempre foi uma preocupação filosófica e, posteriormente, científica.

As indagações filosóficas surgiram a partir das questões referentes ao sobrenatural, principalmente no primeiro momento do aparecimento da filosofia grega na Antiguidade. Na Idade Média os problemas eram pensados, particularmente no Ocidente, a partir de uma lógica teológica pautada na razão, na qual o cerne do problema era Deus e a relação com o ser humano. Já no Renascimento – junto com o movimento humanista a partir dos séculos XV e XVI – o homem tornou-se a fonte de inspiração para as dúvidas e respostas do mundo que o rodeava. A racionalização se destaca como a linha a ser seguida pelo pensamento filosófico moderno, buscando se desvincular do plano espiritual e focar o “homem” como sujeito do seu destino.

Nesses períodos, o que se pode perceber é que os inúmeros escritos – tantos os que estudavam a sua sociedade como os referentes a outras – produziram um “estranhamento” ou questionamento daquilo que para o senso-comum parecia “familiar” e, numa relação oposta, fez com que o “estranho” torna-se “familiar”<sup>1</sup> – Montaigne é um grande exemplo disso. E mais ainda: mesmo com diferentes linguagens e explicações, as relações sociais, o mundo social (econômico, cultural, teológico) de uma determinada época sempre fizeram

---

<sup>1</sup> As duas palavras destacadas, “estranho” e “familiar”, são utilizadas no contexto da discussão entre dois antropólogos brasileiros; Gilberto Velho (1978) e Da Matta (1978, 1990). Assim, algo que seja “exótico” ou “ex-óptico”, isto é, “fora da ótica” ou da visão, aquilo que é capaz de despertar estranheza pode perfeitamente ser conhecido, assim como o que é familiar, como Velho (1978) destaca, pode não ser tão conhecido. Dessa forma, segundo Da Mata (1990), a tarefa do antropólogo é transformar o “familiar” em “exótico” e vice-versa.

parte das aspirações dos intelectuais e pessoas de todos os tipos em tentar explicá-los: seja através de concepções científicas ou de conhecimento popular, credos, mitos, lendas ou religião. A pergunta subliminar que sempre se buscou responder e que transpassa todos os períodos pode ser resumida de forma bem simples da seguinte forma: “Por que somos assim?” Ou, “O que nos faz sermos assim?” ou, ainda, “por que os outros são daquele jeito?”.

Roque de Barros Laraia, antropólogo brasileiro, em seu livro “Cultura: um conceito antropológico” (2004), mostra ao leitor diferentes exemplos, em distintas épocas e espaços, sobre pensadores que “estranharam” os costumes, crenças, valores e alteridade dos povos. Mas essa estranheza às vezes pode ser encarada de uma forma pejorativa e discriminatória como, por exemplo, o caso da conquista da América, no qual alguns escritos europeus tratavam os índios encontrados como povos rudes, ignorantes, enquanto outros, referindo-se ao mesmo espaço/tempo enalteciam as artes, forma de organização social e outras instituições. Ou seja, os primeiros estavam imersos em questões valorativas a partir de uma visão etnocêntrica, já os segundos podem ser interpretados a partir de uma postura relativista, sobre uma lógica interna das instituições e relações sociais estabelecidas em uma determinada localidade. O próprio Lévi-Strauss (1996), em “Tristes Trópicos”, ao citar os escritos do missionário jesuíta Sáchez Labrador que viveu entre os índios Cadiueu por volta do século XVIII mostra esta contradição que ora repudia a pintura corporal destes índios como uma oposição à natureza, ora destaca a pintura como uma das mais belas expressões do mundo (Idem: 173-177).

Dessa maneira, o que se pode perceber é que desde a antiguidade tivemos manifestações do estudo do homem em sua sociedade, povoado, aldeia, abrangendo as suas instituições, costumes e “visão de mundo”, sistemas simbólicos, estrutura e organização social, isto é, o que hoje poderia ser chamado em *latus sensus* “cultura”. No entanto, é prudente destacar que tais estudos não eram realizados sob a mesma metodologia etnográfica da antropologia moderna.

Esta palavra, “cultura”, tem o seu uso a partir, pelo menos, do século XII. Já no que diz respeito ao seu sentido atribuído pela Antropologia, a sua referência é muito recente, uma vez que foi empregada e conceituada por Tylor em 1871. Dessa forma, é importante recorrer a uma pequena história social da palavra “cultura” e seus desdobramentos, a apropriação pela antropologia, mas não de maneira exclusiva, como objeto de estudo,

chegando à popularização desta noção para compreender os seus diversos usos na tentativa de dar sentido e significado ao Museu Mariano Procópio.

O conceito “cultura” está atrelado à história da antropologia e, mais do que isso, ao nosso cotidiano, pois hoje essa noção entrou no circuito das palavras “da moda”. Atualmente tudo o que recebe a adjetivação “cultural” está imbuída de uma força. Arriscaria a dizer que essa palavra é um dos *mana* (MAUSS, 2003) do mundo moderno.

No Brasil, em um sentido amplo, existe o incentivo, através do abatimento dos impostos, dado pelo Estado especialmente às pessoas jurídicas que de alguma forma contribuem financeiramente para a promoção e formação de práticas ditas “culturais”. Tudo tenta ser encaixado na classificação “cultura” ou “cultural”. Há uma “obsessão” – isso parece ser um fenômeno mundial -, inspirando-me num título do trabalho de José Reginaldo dos Santos Gonçalves (1996b), pela noção de “cultura”. No entanto, ao mesmo tempo em que esta idéia tem ampliado e dado vozes a grupos e práticas antes marginalizados, esta noção vem se vulgarizando ou perdendo o seu poder conceitual. Quanto maior o seu uso, menor é o seu alcance analítico. É um processo quase de “esquimogênese” (BATESON, 1976) no qual a relação desmedida do seu uso pode levar a um desentendimento da abrangência analítica da palavra.

Quando uma palavra, noção ou conceito busca dar conta de todas as explicações e classificações, corre-se o risco de perder a sua força de análise, como o próprio Geertz (1989) aponta no caso da “cultura”. Mas essa questão não é exclusiva da “cultura”, pois as noções “democracia”, “ideologia”, “capitalismo”, dentre outras, também sofreram modificações e seu poder de síntese de uma idéia foi sendo desfragmentado. A globalização, os meios de comunicação e outros fatores fazem também com que o conhecimento acadêmico não fique restrito apenas ao seu “métier” ou a um determinado “campo científico”, apesar deste poder ser encarado como “microcosmo relativamente autônomo” (BOURDIEU, 2004: 20). A dinâmica está em todas as instâncias da vida social e a reprodução ou maior acesso ao capital cultural, apesar da desigualdade social latente em todo o mundo, é uma característica da sociedade atual.

Apesar das observações sobre o uso desmedido de alguns conceitos, no caso da “cultura”, não se deve encarar como se apenas algumas práticas ou sistemas simbólicos são dignos de receber o adjetivo “cultural” ou que somente determinados campos científicos ou sociais estariam autorizados a se pronunciarem sobre a concepção de “cultura”, pois, neste caso, estaria assumindo uma postura de grupos dominantes nos quais somente o seu

“ethos” é visto como autêntico. O que se deve perceber com a noção de “cultura” é aquilo que Roy Wagner (1981) aponta em seu texto “The Invention of Culture”: “Thus culture has become a way of talking about man, and about particular instances of man, when viewed from a certain perspective. Of course the word “culture” has other connotations as well, and important ambiguities which we shall examine presently” (WAGNER, 1981:1). E é justamente esta “maneira de falar sobre o homem” de uma determinada perspectiva que abordo o Museu, a disposição do acervo, bem como as ações e representações dos funcionários e visitantes.

O que se busca aqui não é um conceito restrito sobre o que é cultura – até porque antropólogos promovem há mais de um século discussões sobre o assunto, porém nunca chegaram ou chegarão a um consenso –, mas o que se entende pela noção “cultura”, isto é, como os diferentes atores sociais em distintos momentos utilizam tal idéia para explicar ou compreender o modo de vida da humanidade (quando a concepção de cultura é universalista) ou de um determinado povo (quando a noção de cultura está atrelada à visão particularista). Ou seja, qual o potencial que a noção de “cultura” oferece para a explicação do mundo ou para promover um ordenamento para a compreensão do cosmos social.

Dessa maneira, trabalhar sucintamente as transformações etimológicas da idéia de cultura é relevante para entender as suas interpretações, nuances e particularidades, já que o seu uso alcançou todas as instâncias da(s) sociedade(s), especialmente as ocidentais.

Segundo o antropólogo francês Denys Cuche, a palavra “cultura” se origina do latim *cultura* e, em fins do século XIII, possui o sentido de “designar uma parcela de terra cultivada” (CUCHE, 2002:19). Seria, neste caso, um “estado”, um “momento”, uma “fase” que se encontra não mais natural, uma vez que recebeu a interferência do homem e dos elementos que este dispõe.

Já no século XVI, o termo recebe uma outra conotação, pois não conceitua um estado da coisa, ou seja, não é mais a terra cultivada, mas sim a ação, neste caso, “o fato de cultivar a terra” (Idem.). Raymund Williams explica esse sentido. Cultura nesse momento é vista como um “*processo* – cultura (cultivo) de vegetais ou (criação, reprodução) de animais e, por extensão, cultura (cultivo ativo) da mente humana” (WILLIAMS, 1992: 10). O sentido figurado da palavra “cultura”, isto é, aquilo que pode designar como a cultura de uma faculdade, trabalhar para desenvolvê-la, a ação de cultivá-la só será utilizado nos meados do século XVI. No entanto, esse sentido ainda será pouco conhecido. Dessa forma, “até o século XVIII, a evolução do conteúdo semântico da palavra se deve principalmente

ao movimento natural da língua e não ao movimento das idéias, que procede, por um lado pela metonímia (da cultura como estado à cultura como ação), e por outro lado pela metáfora (da cultura da terra à cultura do espírito)” (CUCHE, 2002:19). No século das luzes, assim conhecido pelo apogeu do movimento iluminista, a palavra “cultura” se tornou, particularmente no alemão e no inglês, “*configuração* ou *generalização* do ‘espírito’ que informava o ‘modo de vida global’ de determinado povo” (WILLIAMS, 1992: 10). A idéia de cultivar está ligada à de desenvolvimento, crescimento e de nascimento e, a partir deste momento, está também vinculada a uma coletividade.

O momento em que o conceito de “cultura” começa a ganhar espaço, segundo Cuche, é no início do século XVIII com a sua inserção no Dicionário da Academia Francesa, em 1718, e é quase sempre seguido de um complemento, isto é, o conceito é procedido por um substantivo, uma espécie de palavra composta: “cultura das artes”, “cultura das letras”, “cultura das ciências”, “como se a coisa cultivada estivesse explicitada” (CUCHE, 2002: 20).

Em fins do século XVIII, o conceito faz o caminho inverso no que diz respeito ao seu sentido observado anteriormente, visto que passa de “cultura” enquanto ação à cultura como estado. De acordo com Denys Cuche, “este uso é consagrado, no fim do século XVIII, pelo Dicionário da Academia (edição de 1789) que estigmatiza ‘um espírito natural e sem cultura’, sublinhando com esta expressão a oposição conceitual entre ‘natureza’ e ‘cultura’” (Idem: 20). Nesse momento, para os iluministas, a cultura é a soma dos saberes transmitidos e acumulados pela humanidade, considerada como totalidade, ao longo de sua história.

Um outro ponto a ser mencionado é que no século XVIII, “cultura” é sempre empregado no singular, demonstrando e antecipando, uma discussão que será instaurada nas ciências humanas, especialmente na antropologia, na virada do século XIX para o XX. Dessa forma, a palavra é associada às idéias de progresso, de evolução de um todo, da humanidade. Pode-se ver aqui uma proximidade de significado com uma palavra que será bem famosa nessa época na França: “civilização”. Apesar desta palavra possuir sentidos diferentes para diversos países, “o conceito de ‘civilização’ refere-se a uma grande variedade de fatos: ao nível da tecnologia, ao tipo de maneiras, ao desenvolvimento dos conhecimentos científicos, às idéias religiosas e aos costumes” (ELIAS, 1994:23) ou, como Nobeit Elias acrescenta: “este conceito expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo”, isto é, “ele resume tudo em que a sociedade ocidental dos últimos dois ou três

séculos se julga superior a sociedades mais antigas ou a sociedades contemporâneas ‘mais primitivas’” (Idem).

Em uma obra clássica das ciências humanas, Nobeit Elias, no livro “O Processo Civilizador”, busca estabelecer diferenciações das palavras “cultura” e “civilização” empregados nos contextos nacionais, especialmente na Alemanha por um lado e Inglaterra e França (esta recebe um destaque maior), por outro, no fim do século XVIII e início do século XIX. Dessa forma, ele destaca que “a palavra pela qual os alemães se interpretam, que mais do que qualquer outra expressa-lhes o orgulho em suas próprias realizações e no próprio ser, é *Kultur*” (Idem.). Raymond Williams, no seu livro intitulado “Cultura”, destaca que “Herder (1784-91) foi o primeiro a empregar o significativo plural ‘culturas’, para intencionalmente diferenciá-lo de qualquer sentido singular ou, como diríamos hoje, unilinear de ‘civilização’” (WILLIAMS, 1992:10).

Portanto, a história dos dois conceitos esta intimamente ligada às disputas e identidades. A oposição ou os pólos criados entre *Kultur* e *Zivilisation* (termos utilizados por Elias [1994]) foi uma contestação da classe média alemã, a *intelligentsia*, contra a nobreza cortesã, que usava predominantemente a língua francesa e era “civilizada”. Em outros termos, a antítese era entre a individualidade ou particularidade de um povo, suas manifestações religiosas, valores, sistemas filosóficos específicos e internalizados, *kultur*, frente a algo, mesmo sendo, pelo menos na teoria, minimizador das diferenças, como o conceito de *zivilisation*, que compreende “a aparência externa de seres humanos, a superfície da existência humana” (Idem. p. 23).

Com alguns fatos e sem buscar conjecturar pode-se definir que “os conceitos de *Kultur* e “civilização”, como destaca Elias, “para sermos exatos, portam selo não de seitas ou famílias, mas de povos inteiros ou talvez apenas de certas classes” (ELIAS, 1994:26), mas essas palavras são usadas “basicamente por e para povos que compartilham uma tradição e situação particulares” (Idem.). Neste caso, a idéia de construção particular, interna, “autêntica” com um “rosto” ou identidade contrapondo à visão de progresso, fria, externa e superficial é uma maneira de se entender também oposições e escolhas políticas.

Dessa forma, estavam plantadas as sementes que se desdobrariam no estudo dos principais objetos conceituais da antropologia a partir do século XIX, se firmando no início do século XX e que se expandiria por toda a estrutura social, sendo instrumento de legitimação, inserção, exclusão e opressão, dependendo da finalidade do uso da noção de “cultura”. Dois exemplos antagônicos podem ajudar a compreender esta questão: os

intelectuais brasileiros das décadas de 1920 e 1930 valorizaram as culturas, ou melhor, elementos culturais negros e indígenas como parte importante constituinte da cultura e identidades brasileiras; no outro pólo, o nazismo, além da questão racial, o “espírito do povo” também foi um fator relevante para as divulgações e práticas discriminatórias e genocídios diante de/contra outros povos.

Delimitando um pouco mais o meu campo de investigação e fundamentação teórica, posso começar citando Edward Tylor como o primeiro antropólogo a conceituar a palavra “cultura” no sentido antropológico. No entanto, diferentemente da concepção que se tem hoje, isto é, de restringir o conceito, Tylor, em 1871, deu um passo importantíssimo, mas que, no entanto, posteriormente suscitou uma série de críticas. A idéia de “cultura” aplicada por Tylor era empregada no singular, atribuindo um caráter universalista a essa noção. Segundo esse pioneiro, “cultura ou civilização, tomado em seu mais amplo sentido etnográfico, é aquele todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem na condição de membro da sociedade” (TYLOR, 2005: 69). Como destaca o antropólogo norte-americano Clifford Geertz, mais de um século depois, falando sobre o conceito de cultura desenvolvido por E. Tylor: “embora eu não conteste sua força criadora, parece-me ter chegado ao ponto em que confunde muito mais do que esclarece” (GEERTZ, 1989: 14).

Na virada do século XIX, Franz Boas surge no cenário da disciplina e realiza críticas sobre a visão universalista da escola evolucionista sobre a noção de cultura. Boas possuía uma visão particularista da cultura e o estudo de uma sociedade deveria ser efetuado a partir das lógicas interna desta última. A inserção de Boas na antropologia ocasionou algumas mudanças na metodologia da disciplina assim como nos antropólogos. Como Laplantine destaca: “[Boas] põe fim à repartição das tarefas, até então habitualmente dividida entre o observador (viajante, missionário, administrador) e o pesquisador erudito que, tendo permanecido na metrópole, recebe, analisa e interpreta – atividade nobre! – essas informações” (LA PLANTINE, 2000: 75). O teórico e o pesquisador passar a estarem reunidos na figura do antropólogo.

Apesar da contribuição de Boas com seus inúmeros trabalhos e a própria formação das gerações seguintes, esse antropólogo, diferente de Tylor, não desenvolveu uma sistematização do conceito de “cultura”. Os Royner tentam explicar as razões para isso, dizendo que ele insistia que os etnógrafos deveriam coletar o maior número de informações possíveis para depois ensaiarem algumas generalizações: “he insisted that

ethnographers should collect all the facts about people and only then allow themselves some cautious generalizations” (ROHNER&ROHNER, 1969: xxiii).

Stocking Jr. (1973 : 233) – historiador da produção antropológica – ressalta a importância da figura de Boas para a formação da disciplina, bem como a responsabilidade desse pesquisador na formação das gerações procedentes, que estas sim desenvolveram o conceito de “cultura”. Segundo o historiador:

“Boas did not, as Tylor has been assumed to have done, offer a definition of anthropological “culture”. But what he did do was to create an important portion of the context in which the word acquire its characteristic anthropological meaning. He was a leader of a cultural revolution that, by changing the relation of ‘culture’ to man’s evolutionary development, to the burden of tradition, and to the processes of human reason, transformed the notion into a tool quite different from what it had been before. In the process he helped to transform both anthropology and the anthropologist’s world.” (STOCKING JR., 1973 : 233).

Dentro desse contexto, o conceito de cultura torna-se central na produção antropológica. Deve-se deixar claro que esse conceito nunca foi uníssono, especialmente por questão de método. Acredito que essa pluralidade permitiu o desenvolvimento da disciplina através de oscilações e estas são responsáveis pela constituição das chamadas “escolas antropológicas”.

Quase depois de um século e meio da noção de cultura esboçada por Tylor e próximo a completar um século da criação da primeira cátedra de antropologia do mundo, assumida por Frazer em 1908 na Universidade de Liverpool, a antropologia, enquanto uma disciplina relativamente nova em relação às outras, se desenvolveu e ramificou-se em outras subáreas e com seus representantes: Antropologia Evolucionista (Morgan, Tylor e Frazer), Antropologia Cultural e posteriormente ligado à concepção de cultura e personalidade (Boas, Mead, Benedict, Linton, Sapir), Antropologia Funcionalista (Malinowski), Antropologia Estrutural-funcionalista (Radcliffe-Brown e toda uma geração), Etnologia Francesa (Durkheim, Mauss, Dumont) e Antropologia Estrutural (Lévi-Strauss), a Antropologia Simbólica ou dos Sistema Simbólicos (Geertz) e a Antropologia pós-moderna (Clifford, Marcus e outros). Muitos pesquisadores trabalham a história e as principais idéias dessas escolas ou dos principais autores inseridos (LA PLANTINE, 2000; CARDOSO de OLIVEIRA, 1988; CUCHE, 2002; INGOLD, 2000;

KUPER, 2002; STOCKING JR, 1983), dessa forma, não me atendo a esta questão como objeto principal do meu trabalho.

Dessa forma, o pesquisador atual, em meio às diversas opções, deve optar. Como Geertz destaca: “o ecletismo é uma autofrustração, não porque haja somente uma direção a percorrer com proveito, mas porque há muitas: é necessário escolher” (GEERTZ, 1989: 15). Em outras palavras, Não se trata de eleger o certo ou o errado, mas a escolha está diretamente ligada à questão do método. Com isso, balizado em Geertz (Idem.) entendo o conceito de cultura como:

“(...)essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado” (GEERTZ, 1989:15).

Para todos os efeitos, uso a noção de cultura como lógica ou linguagem simbólica capaz de oferecer alguma forma de ordenamento, classificação ou mapeamento de coisas e pessoas. Cultura, como sistema de classificação, permite mapear, identificar e localizar os sujeitos sociais em suas posições sociais ao longo da estrutura e organização social. Vale apenas fazer um esclarecimento aqui para em torno da diferenciação dos dois termos: entendo estrutura social como um substrato que ordena os papéis sociais e seus desempenhos. Já a organização social, como nos mostra Bela Feldman-Bianco (1987:22), “equivale à atividade ordenada, que inclui tanto os papéis sociais quanto as atividades decisivas mais espontâneas que não seguem simplesmente o desempenho de papéis” (Idem.), isto é, tanto a função de cada papel, bem como a margem de escolha dos indivíduos que estão imbuídos destes papéis. Nesse sentido, entendo que são os homens que tecem, uns com os outros, as redes de relações sociais mediante os quais sentidos e significados são construídos pela interação entre os atores sociais. Por isso, a partir de uma relação entre o conceito e sua manifestação em um determinado *locus* busco compreender – me balizando na idéia de Duarte no qual estabelece uma questão inter-relacional que visa estabelecer “uma definição globalizante e abstrata de ‘cultura’ como ‘sistema simbólico’, com uma definição ‘situacional’, não-substancialista, do recorte concreto das ‘culturas’” (DUARTE, 1988:53) – como se dá este “jogo” no Museu.

A idéia de “cultura” não é algo objetificado, palpável ou concreto, mas sim uma construção simbólica. Ela está nas nossas mentes e é fruto destas. É uma maneira, dentre

outras, de tentar ordenar, explicar ou interpretar o mundo no qual estamos inseridos. A cultura comparada à linguagem, pode ser interpretada como um meio pelo qual os indivíduos tentam se comunicar, produzir um diálogo, um entendimento em torno de um símbolo que, num determinado contexto, apesar de poder possuir significados distintos para as pessoas de um mesmo grupo, possui um “sentido nuclear”, no qual as variações das interpretações particulares não destoam o significado principal. A “cultura” não é algo imanente, mas, como tentei mostrar acima, sua formação é em decorrência de um contexto histórico. Penso que as palavras de Wagner (1981) nos ajudam a perceber que o próprio estudo da cultura é uma manifestação especialmente da sociedade ocidental e contemporânea. Segundo o autor:

“The study of culture *is* culture, and an anthropology that wishes to be aware, and to develop its sense of relative objectivity, must come to terms with this fact. The study of culture is in fact *our* culture; it operates through our forms, creates in our terms, borrows our word and concepts for its meanings, and re-creates us through our efforts” (WAGNER, 1981:16).

Os museus têm sido associados, nas modernas sociedades ocidentais, aos espaços de “cultura”, no sentido da “cultura letrada”, da “alta cultura”, ou da “cultura erudita”, por oposição às “culturas populares” ou à “cultura de massa”. Dessa maneira, trabalhar a idéia de cultura é relevante para se entender os sentidos e significados que os diferentes atores atribuem ao museu a partir das relações que estabelecem com o patrimônio. É conveniente destacar que a construção da idéia de “cultura” está diretamente ligada à experiência do observador, ou seja, como novamente Wagner delimita, “an anthropologist *experiences*, in one way or another, the subject of his study; he does so through the world of his own meanings, and then uses this meaningful experience to communicate an understanding to those of his own culture” (Idem: 3).

Portanto, a idéia de cultura é um conceito-chave para se compreender as relações estabelecidas, explicações e interpretações do público, funcionários e outros agentes com o patrimônio cultural, especialmente o caso do Museu Mariano Procópio, já que este é visto com um espaço depositário de uma ou várias “culturas” ou um espaço para adquirir “cultura”. O Museu é um local onde o conceito abstrato de “cultura” toma forma, incorpora nas técnicas dos objetos, nas suas funções, na qualidade estética e nos seus diferentes significados. É um lugar privilegiado para se ter contato com categorias como “história”,

“memória”, “patrimônio”, “cultura”, “estética”, “arte”, “autêntico” que se manifestam nas falas e ações dos diferentes atores sociais.

## Capítulo II: Patrimônio, Memória e Identidade

Atualmente pode-se observar um uso cada vez mais comum e variado de três palavras ou conceitos, são eles: patrimônio, memória e identidade.

A todo o momento depara-se com expressões como “patrimônio” da família, o “patrimônio da humanidade”, “patrimônio econômico”, “patrimônio histórico”, “patrimônio da empresa”, “patrimônio cultural”, a dualidade entre “patrimônio público” e “patrimônio privado”. A “memória” também é uma categoria, apesar da confusão com a “história”, é muito utilizada nos discursos atuais: desde memória de família até memória nacional. A identidade, mesmo sendo enleada apenas com a categoria “idêntico”, inclui diferentes atividades e, às vezes, ambíguas: ela identifica, caracteriza, unifica e diferencia (CUCHE, 2002).

Todas essas três categorias fazem parte do universo de classificação do mundo moderno e estão intimamente ligadas entre si. O conceito de patrimônio, especialmente o de patrimônio cultural, está ligado aos bens de um grupo, sejam esses arqueológicos, etnográficos, histórico, tangíveis ou intangíveis, ou parte do sistema simbólico, isto é, os elementos distintos que constituem algo mais amplo: a cultura de uma comunidade ou país.

No caso do Brasil, penso que seja a perspectiva do ocidente, elementos diferentes que caracterizam enquanto “Brasil”, seja desde um estilo arquitetônico até uma feira ao ar livre, são vistos como patrimônio cultural.

A memória é relevante para a própria constituição do patrimônio, visto que contribui, especialmente a chamada memória coletiva, na formação de um “mito fundador”, seja através das técnicas passadas por gerações ou nas histórias, contos, lenda e etc. que fazem parte da “visão de mundo” de uma determinada sociedade. Adendo a isso, por exemplo, um acontecimento importante e que é contado pelas testemunhas oculares ou que simplesmente tais acontecimentos foram vividos ou testemunhados por antepassados e

estes transmitem as histórias para as gerações seguintes, fazendo com que estas gerações sintam-se também testemunhas ou participantes de um determinado evento (HALBWACHS: 2006).

A “identidade” está vinculada aos dois conceitos acima. Ela é criada a partir do patrimônio de um grupo, no sentido amplo, ou seja, a linguagem, as expressões artísticas, histórias, arquitetura, monumentos, mitos fundadores, técnicas, manifestações religiosas e outros elementos constituintes daquilo que se chama *latus sensus* “cultura”. Ela, assim como as demais categorias, pode ser classificada como um “fato social total”(MAUSS, 2003), visto que envolve instituições jurídicas, morais, estéticas, econômicas, sociais, simbólicas, mágicas e religiosas.

A memória também exerce um papel fundamental na construção da identidade de um determinado grupo e tem uma função também integradora, uma vez que distribuiu elementos simbólicos comuns no qual o grupo se identifica ou que se reúna em torno dos mesmos. Vale ressaltar que a identidade não é objetivada, ela está em constante transformação, já que a sua construção faz parte de um processo de negociação e de disputa, pois depende de como o grupo se vê, como os outros os vê e como ele quer ser visto.

Na pós-modernidade a identidade é dinâmica e possui oscilações: há momentos em que ela é refratária, mas há outros em que ela é ou tenta ser sólida e fechada (GEERTZ, 2000). A atribuição de uma ou mais identidades a um determinado grupo revela sempre algum tipo de interesse. Desde já é pertinente deixar claro que não se fala apenas com uma perspectiva pragmática e funcionalista, há também uma esfera simbólica significativa e que contribui também para as relações em outros níveis. Existem grupos étnicos no Brasil que andam nas fronteiras das diferentes identidades. Alguns integrantes de tribos indígenas se valem, ora como brasileiro e ora como índio.

Portanto, neste caso, é importante trabalhar o conceito de patrimônio e a abrangência de sua categoria. Segundo, a própria idéia de memória e registro enquanto também patrimônio de um povo. Por fim, a “identidade” também se vale desses dois primeiros conceitos, visto que está se dá a partir do patrimônio de um povo, assim como da memória constituinte dos fatos que corroboram para a fundição de uma identidade de uma determinada comunidade e, num sentido mais amplo, de uma sociedade.

## Patrimônio

A palavra “patrimônio” vem do latim *patrimonium*, que seria a herança paterna ou bens da família. Em seu contexto moderno, se diferencia, mas não perde o significado original de sua palavra, pois *patrimonium*, em uma situação mais ampla e pública, é algo produzido pelas gerações precedentes e que é transmitido ou herdado para/pelas gerações seguintes. Esta noção ainda possui uma semelhança com o termo “pátria” – terra paterna. *Patrimonium* e *patris*, ambos provenientes do latim, têm o radical similar. E a noção moderna de “patrimônio” está intimamente ligada com a “pátria”, uma vez que o “patrimônio cultural” diz respeito às manifestações de uma determinada comunidade, povo, região, nação ou pátria. Vale ressaltar que o conceito “pátria” está em desuso, sendo normalmente empregado o termo “nação”.

Na perspectiva que trabalho a categoria “patrimônio”, isto é, seguida de adjetivação, vê-se o patrimônio enquanto bens de um determinado povo ou nação. O patrimônio cultural é um conjunto de elementos, partindo de uma visão particularista de “cultura”, que “identifica” ou constrói uma identidade de uma determinada nação, país ou comunidade. Mais do que isso, ele diferencia tal coletividade das demais. Além dos sistemas simbólicos, os bens arquitetônicos, culinárias, histórias, os folclores, mitos, ritos, tecnologias, festas, etnias, política, judiciário, literatura, técnicas, cinema, cidade e sua disposição espacial, violência, manifestações artísticas e etc. são os produtos ou instituições que dinamizam a constante construção da cultura brasileira ou, pelo menos, são meios pelos quais a cultura brasileira é manifestada, simbolizada, expressada ou entendida. Apesar de parecer uma espécie de definição de “cultura”, essa não é a intenção, e, muito menos, assemelhar-se ao conceito de Cultura descrito por Tylor em 1871 (TYLOR, 2005:69). O conceito de “cultura” que utilizo toma as obras de Clifford Geertz (1989) e de Luiz Fernando Dias Duarte (1988), como já salientei no fim do primeiro capítulo. como referência.

Dessa maneira, as “teias” são os elementos em que o próprio homem desenvolveu em seu “mundo” social, simbólico e cultural, isto é, ao sistema geral de que faz parte. Tais elementos estão intimamente ligados à concepção nacional de patrimônio desenvolvida com o anteprojeto de Mario de Andrade, em 1936, mas que sofrera algumas modificações com criação do SPHAN, em 1937.

A noção de Patrimônio Cultural está atrelada à formação dos Estados Nacionais. Os trabalhos de José Reginaldo Gonçalves (2003, 2005) mostram essa relação. O autor acrescenta:

“omite-se, no entanto, o seu caráter milenar. Ela não é simplesmente uma invenção moderna. Está presente no mundo clássico e na Idade Média, sendo que a modernidade ocidental apenas impõe os contornos semânticos específicos que, assumidos por ela, podemos dizer que a categoria “patrimônio” também se faz presente nas sociedades tribais” (GONÇALVES, 2003: 22).

Maria Cecília Londres Fonseca, que discute a ligação entre patrimônio e a formação da nação, ressalta que as políticas de patrimônio estão predominantemente associadas à construção dos Estados-nação e de uma representação de “identidade nacional” (FONSECA, 2003:74). Unindo estas duas concepções, pode-se entender que o patrimônio é uma categoria que está nas mais diversas sociedades e tempo, mas, somente no período da formação dos Estados Nacionais é que há o surgimento de políticas por parte do Estado, visando à preservação e conservação dos bens, especialmente, materiais móveis ou imóveis.

No Brasil, apesar de existirem coleções e museus já nas primeiras décadas do século XX, somente na década de 1930, sob o regime do Estado Novo, presidido por Getúlio Vargas, que foi criado um órgão federal, através da aprovação, em 30 de novembro de 1937, do Dec.-Lei n.25, com intuito de instaurar políticas patrimoniais a fim de preservar o patrimônio cultural. Está se falando do SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – subordinado ao Ministério da Educação e Saúde, sob responsabilidade do Ministro Gustavo Capanema.

O ministro da Educação e Saúde, em 1936, convidou Mario de Andrade, Diretor do Departamento de Cultura da prefeitura de São Paulo naquela época, para que elaborasse um projeto na área de preservação cultural, visando organizar esse campo. Após duas semanas, o anteprojeto foi entregue à Gustavo Capanema, sendo subitamente aceito (BOMENY, 1995). Na ocasião, Mario de Andrade também sugeriu o nome de Rodrigo Melo Franco de Andrade para assumir a direção desse novo órgão. O anteprojeto *marioandradiano* criava o SPAN – Serviço de Patrimônio Artístico Nacional – e que, durante algumas modificações feita por Capanema, Rodrigo Melo e sua equipe, seria logo incorporada a letra “H” – SPHAN – de Histórico. O projeto foi aprovado apenas em

novembro de 1937, por conta de problemas políticos como, por exemplo, o fechamento do congresso e instauração do Estado Novo<sup>2</sup>. Mário Chagas (2003) chama a atenção para esse fato e levanta algumas possíveis questões que o leitor, num primeiro momento, possa se perguntar como, por exemplo, se a primeira nomenclatura – SPAN – reduziria a concepção de patrimônio, isto é, se Mário de Andrade possuía uma visão reduzida do que seria Patrimônio. Por outro lado, a aplicação posteriormente do “H” (SPHAN) não teria como intenção ampliar a visão de patrimônio? Chagas afirma que não. Pelo contrário, pois, segundo ele, “o poeta [Mário de Andrade] trabalhava com um sistema de classificação octogonal, no qual o termo “arte” era apenas a entrada principal para oito categorias distintas” (CHAGAS, 2003:100).

Mário de Andrade no seu anteprojeto expõe as seguintes categorias do sistema octogonal: 1- “Arte arqueológica”, 2- “Arte ameríndia”, 3 – “Arte popular”, 4 – “Arte histórica”, 5 – “Arte erudita nacional”, 6 – “Arte erudita estrangeira”, 7 – “Artes aplicadas nacionais” e, por fim, 8 - “Artes aplicadas estrangeiras” (ANDRADE, 2002: 275). É pertinente esclarecer que, segundo Chagas, para Mário de Andrade a “arte é compreendida como todo e qualquer modo de expressão humana e, nesse sentido, aproxima-se bastante do conceito antropológico de cultura” (CHAGAS, 2002:101).

No entanto, com a alteração do anteprojeto em alguns pontos e a aprovação do Dec.-Lei 25, o conceito de “patrimônio” se tornou restritivo, tendo como o seu foco principal os bens materiais. Isso se torna claro na seguinte passagem do Dec.Lei 25, de 1937:

“Capítulo I. Do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Art.1º. Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico” (IPHAN, 2007: 1).

Além da limitação do conceito por conta da condição de materialidade do patrimônio, um outro quesito que a passagem destaca e que percebo um ponto ainda mais (de)limitador é a excepcionalidade dos bens que o artigo 1º traz. Se partir deste pressuposto e dependendo da interpretação que possa se dar, o conjunto de bens tombados ou sob a tutela de preservação do SPHAN, atualmente IPHAN, seria uma gama enorme, uma vez que o

---

<sup>2</sup> Para uma maior explicação sobre o contexto político das décadas de 1930 e 1940, ver. SKIDMORE, Thomas. Brasil: de Getúlio a Castelo.

Brasil é um país de dimensões continentais e com distintas culturas ou “subculturas”<sup>3</sup>. Inúmeros bens de diferentes partes do país e que podem ser vistos como representantes do regionalismo e da nacionalidade, estariam incorporados, pois o que forma a identidade “Brasil” é justamente a construção social da diversidade (supostamente) integradora do povo brasileiro<sup>4</sup>, incluindo essa excepcionalidade. No entanto, durante as décadas seguintes, o que se viu foi justamente a preocupação com os bens tangíveis e, especialmente, provenientes de grupos sociais dominantes, como de origem européia.

Essas características (“excepcionalidade”, “bens tangíveis”, grupos dominantes), porém, não eram apenas na política referente ao patrimônio no Brasil. Na “Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural”, realizada pela UNESCO, em Paris, em 1972, a conceituação de patrimônio cultural dada era a seguinte:

#### “ARTIGO 1

Para os fins da presente Convenção, são considerados “patrimônio cultural”:

- os monumentos: obras arquitetônicas, esculturas ou pinturas monumentais, objetos ou estruturas arqueológicas, inscrições, grutas e conjuntos de valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência,
- os conjuntos: grupos de construções isoladas ou reunidas, que, por sua arquitetura, unidade ou integração à paisagem, têm valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência,
- os sítios: obras do homem ou obras conjugadas do homem e da natureza, bem como áreas, que incluem os sítios arqueológicos, de valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico”. (UNESCO, 1972: 2)

A similaridade entre o dec. Lei 25, de 1937, e a noção de patrimônio cultural, pela UNESCO, em 1972, mostram que, apesar do espaço de trinta e cinco anos entre um e outro, pouca coisa havia mudado. A preocupação com o caráter “excepcional” do bem novamente é salientado. José Reginaldo Gonçalves, em seu livro “A Retórica da Perda”, afirma que a concepção de história moderna não tem o papel de acumular, mas de destruir uma série de coisas, por conta da efemeridade característica do mundo moderno. Essa perda se dá através de instituições, valores, objetos e outros elementos pertencentes a uma

---

<sup>3</sup> Esse termo é utilizado segundo a explicação de Cuche (2002:100-101). O autor aborda o surgimento dessa categoria entre os pesquisadores norte-americanos: “Como a sociedade americana é socialmente muito diversificada, cada grupo social faz parte de uma subcultura particular, retoma-se aqui a idéia já esboçada por Linton através da noção de “personalidade estatuária”(p.101). O conceito de “subcultura” possui significado diferente de “cultura inferior”.

<sup>4</sup> Essa visão é decorrente principalmente a partir da década de 1920 com o Movimento Modernista e que também pode ser encontrada em obras de intelectuais como, por exemplo, nas de Gilberto Freyre: “Casa Grande e Senzala” e “Sobrados e Mocambos”.

determinada “cultura”, “tradição” e/ou “identidade” (GONÇALVES, 1996:22-23). Dessa forma, o autor complementa que “na medida em que esse processo é tomado como um dado, e que o presente é narrado como uma situação de perda progressiva, estruturam-se e legitimam-se aquelas práticas de colecionamento, restauração e preservação de ‘patrimônios culturais’ representativos de categorias e grupos sociais diversos” (Idem.). Aqui vale retornar em um ponto sobre a noção de patrimônio cultural: acima foi dito que o patrimônio é um conceito praticamente universal. No entanto, a diferenciação desta noção nas sociedades ditas “primitivas” ou “tradicionais” e nas sociedades ditas “complexas” ou “modernas” consiste em que enquanto nas primeiras o patrimônio (neste caso, tangível), assim como a prática de colecionamento de objetos, estão ligados à sua distribuição social como os exemplos do *kula* (MALINOWSKI, 1984) e do *potlatch* (MAUSS, 2003b), já nas sociedades complexas o patrimônio e a prática de colecionamento podem ser relacionados à idéia de riqueza e de posse individualista. Aquilo que recebe o “selo” de patrimônio e, com isso, a própria idéia de “autenticidade” passa a fazer parte de um conflito: um bem que se torna inalienável, mas que, por outro lado, também adquire um valor econômico enorme por conta de sua inalienabilidade e da “autenticidade”. Uma outra categoria que faz parte deste processo é a noção de “raro”. Sem tecer maiores comentários, numa sociedade imersa na produção em larga escala, no barateamento dos produtos, a individualidade impressa por meios de objetos únicos tem o seu valor econômico, bem como simbólico. É uma forma não apenas de diferenciar um objeto, mas também de distinguir e destacar o dono do objeto. Não se paga o “preço justo” da mercadoria, como Marx chamava atenção. Paga-se, inspirado aqui em Simmel (1998), não apenas pelo objeto, mas também para que os outros não o tenham, isto é, pela exclusividade, dessa forma, está incluso a distinção social, a construção de sua identidade, tanto individual como pertencente a um determinado grupo.

Retornando à questão da “excepcionalidade”, o que deveria ser requerido, no entanto, não é somente a singularidade de um bem, mas o que este representa para a sociedade na qual está inserido e não apenas para uma parte minoritária ou sob decisão de um grupo dominante. Em outras palavras, aquilo que deve ser designado como patrimônio cultural precisa ser, antes de tudo, negociado entre os diferentes agentes, mas que estes possuam o mesmo poder de decisão, equacionando as vozes e levando em consideração a importância do patrimônio para o grupo que almeja tal titulação. Talvez uma alternativa para esse problema, especialmente no que tange aos museus, tenha sido, a partir do final da década

de setenta, sob impulso da nova museologia e da museografia pautadas na racionalidade e objetividade que tomaram (SANTOS, 2006; GONÇALVES, 2007), e mais fortemente nas de oitenta e noventa, com o surgimento de inúmeros museus (GONÇALVES, 2007:97), a possibilidade de alguns grupos sociais – antes relegados à exclusão ou impossibilitados ao acesso de incorporação das suas sub-culturas, por meio de seus objetos, nos museus – formularem o seu próprio patrimônio cultural e a maneira como este deveria ser representado<sup>5</sup>.

Um grupo ao receber através de seus objetos, símbolos, técnicas, artes ou o que quer que seja a denominação de “patrimônio cultural” agrega valores. Estes podem ser divididos, a título de análise, em “simbólicos”, que auxiliam na questão do pertencimento ao grupo, no processo de negociação, formação e reconhecimento da identidade, bem como “econômicos” ou “comerciais”, pois permite ao grupo fazer uso desse patrimônio para a questão financeira, tanto individual como coletiva. Essa divisão, na prática, não é muito nítida, uma vez que a esfera econômica faz uso da dimensão simbólica. Somado a esta questão, ser “patrimônio cultural” é uma espécie de autenticação dos valores e manifestações do grupo, isto é, é ascender à escala dos grupos que compõem a identidade cultural. No entanto, deve ressaltar que instauração de um determinado bem enquanto patrimônio não se realiza de uma forma passiva e uníssona. Há muitas vozes no processo de disputa de um espaço nos livros de tombos ou nos registros dos órgãos responsáveis pelo levantamento e sanção das “artes” (em sentido amplo) a tornarem-se “patrimônio cultural”.

A legitimação como patrimônio faz parte de um conflito simbólico entre diferentes grupos que normalmente é findado com a intervenção por parte de órgãos públicos, através das leis e decretos. Canclini, segundo Cecília Benedetti (2004:18), analisa a questão da formação do patrimônio interligado a duas questões mais abrangentes: “el patrimonio

---

<sup>5</sup> Para uma explicação mais detalhada sobre as mudanças ocorridas na museologia no Brasil durante a década de 1920 até 1980, consultar Santos (2006) e Gonçalves (2007), este último especialmente o capítulo III. Ambos os autores abordam a forma que a museologia e especialmente a museografia era praticada no início da década de 1920, com o surgimento do Museu Histórico Nacional (MHN) sob a direção de Gustavo Barroso, fortalecendo-se esta metodologia nas décadas seguintes, principalmente com a criação do “Curso de Museus”, em 1932, pelo diretor do MHN. Somente a partir da década de 1970 e com a contribuição do movimento dos Annales é que a museologia no Brasil começa a se modificar, percebendo que a representação da identidade nacional de forma uníssona e compacta, antes apresentada pelo MHN até início da década de 1970, estava ultrapassada e que a visão fragmentária e das identidades particulares “de grupos e categorias sociais” era uma alternativa para explicar a complexa formação da sociedade brasileira (GONÇALVES, 2007:97). Vale ressaltar que a museologia no Brasil está estritamente ligado ao MHN. As suas histórias se confundem (Idem: 92). Para uma visão mais ampla sobre o surgimento do Museu Histórico Nacional e a metodologia, as obras de Abreu (1996), “A fabricação do Imortal”, e da Myrian Santos (2006), “A Escrita do Passado em Museus Históricos”, são fundamentais.

como parte de la reproducción social y la desigualdad cultural; y los conflictos específicos que se desarrollan en torno al mismo más allá de las desigualdades estructurales”. Esse mesmo autor trabalha o patrimônio e seus diferentes agentes através da idéia de um capital simbólico, mostrando que a possibilidade de que os bens de um determinado grupo há de se tornarem patrimônio legitimado está relacionado com o capital que o mesmo possui, isso tanto na esfera global de capital referente à sociedade, como no que tange ao capital específico, referente aos patrimônios (CANCLINI, 2003).

Gonçalves (2003:27) diz que o patrimônio não tem função apenas de comunicar, representar ou simbolizar. Ele também tem uma outra dimensão: a de agir (Idem.). De acordo com suas palavras, “essa categoria [patrimônio] faz a mediação sensível entre seres humanos e divindades, entre mortos e vivos, entre passado e presente, entre o céu e a terra e entre outras posições (...). O patrimônio, de certo modo, constrói, forma as pessoas” (Idem.). Com isso, o patrimônio cultural é um dos instrumentos pelos quais grupos se mostram, disputam hegemonia e reconhecimento, anulam outros grupos.

Dessa forma, o patrimônio está inserido nas disputas da vida social. Ele é mais um instrumento de legitimação da dominação de alguns grupos minoritários, mas que possuem um capital relevante, servindo, sem se limitar a uma perspectiva funcionalista, como ferramenta ideológica. Isso não significa que essa ideologia tenha uma eficácia, isto é, fazendo com que o restante da sociedade assimile um patrimônio como representante da sua identidade cultural.

A necessidade, portanto, de ampliação da categoria “patrimônio” se dá para permitir que novos grupos sejam inseridos nas políticas patrimoniais de preservação, registros e outros instrumentos legais, pautado num reconhecimento institucional enquanto pertencentes e formadores das identidades regional e nacional, proporcionando uma identificação, registro e catalogação para que as “artes” desses grupos não se percam. Com isso, Maria Célia Fonseca chama a atenção para a limitação da categoria, pois

“Reduzir o patrimônio cultural de uma sociedade às expressões de apenas algumas de suas matrizes culturais – no caso brasileiro, as de origem européia, predominantemente a portuguesa – é tão problemático quanto reduzir a função de patrimônio à proteção física do bem. É perder de vista o que justifica essa proteção, que, evidentemente, representa também um ônus para a sociedade e para alguns cidadãos em particular. Para que essa função se cumpra, é necessário que a ação de “proteger” seja precedida pelas ações de identificar e “documentar” – bases para a seleção do que deve ser protegido, seguida pelas ações de “promover” e “difundir”, que viabilizam a

reapropriação simbólica e, em alguns casos, econômica e funcional dos bens preservados” (FONSECA, 2003:65).

Contudo, algumas mudanças têm ocorrido. Uma prova desse processo é a preocupação despendida pela UNESCO referente ao patrimônio imaterial<sup>6</sup>. Já em 1989 o patrimônio imaterial fizera parte da pauta das discussões provenientes dos Encontros. Em 2003 ocorreu em Paris a “Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial”, visando discutir mecanismos, propostas e políticas com o intuito de “preservar” e, acima de tudo, dar condições para que os patrimônios culturais imateriais ou intangíveis continuassem a produção e reprodução diante de suas culturas, já que estes bens intangíveis também são elementos estruturantes de um todo mais complexo: a cultura.

Com isso, essa convenção define o patrimônio cultural imaterial da seguinte forma:

#### Artigo 2: Definições

Para os fins da presente Convenção,

1. Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural<sup>7</sup>. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção, será levado em conta apenas o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável.

2. O “patrimônio cultural imaterial”, conforme definido no parágrafo 1 acima, se manifesta em particular nos seguintes campos:

- a) tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do patrimônio cultural imaterial;
- b) expressões artísticas;
- c) práticas sociais, rituais e atos festivos;
- d) conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo;
- e) técnicas artesanais tradicionais”. (UNESCO, 2003)

Um aspecto importante no Artigo Segundo é a parte grifada, na qual mostra que os principais agentes responsáveis por sancionar/decidir o que é patrimônio cultural seriam aqueles que fizessem parte do contexto no qual uma determinada “manifestação” estivesse

<sup>6</sup> Particularmente, prefiro o termo “intangível” (que não pode ser tocado) do que “imaterial”. No entanto, é utilizado o segundo em alguns casos porque a quem me refiro se vale desse termo como, por exemplo, é o caso da UNESCO.

<sup>7</sup> Os grifos são meus.

inserida. Isto é, um grupo, comunidade, povo ou, num sentido mais amplo, nação escolheria o seu próprio patrimônio cultural.

Dessa maneira, entende-se, principalmente nas últimas duas décadas do século XX, uma ampliação da categoria “patrimônio”, especialmente pelas políticas culturais, e se fizer uma retrospectiva de tais políticas remeter-se-á ao anteprojeto *marioandradiano* de 1936.

A formação do patrimônio enquanto bem cultural está atrelado sempre às duas dimensões: tangível/material e intangível/imaterial. Pode-se perguntar: “o que faz ruínas tornarem-se patrimônio?” Não é apenas a noção de perda, tentando salvaguardar o que ainda existe, mas a força proveniente da localização que esse bem desempenhara (e que poderá desempenhar) no contexto histórico e sociocultural de um grupo, isto é, a sua dimensão simbólica. O que se busca preservar não é somente a materialidade, mas também o seu significado ou através da preservação de sua materialidade, por mais degrada que possa estar, atribuir um sentido a este bem através da relação metonímica, fazendo tal materialidade representar algo mais amplo. Apesar desta última esfera ser arbitrária e dinâmica, sofrendo constantemente mudanças interpretativas devido aos contextos sócio-históricos no qual foi retirado e inserido, o seu significado nuclear tenta ser reproduzido pelos agentes sociais que são responsáveis pelo patrimônio diante das gerações.

Dessa forma, no que tange ao museu, não o percebo sendo uma construção homogênea, na qual todos os grupos sociais se identifiquem pelos mesmos símbolos, mas, ao contrário, o patrimônio estudado nos possibilita fazer um recorte dos principais aspectos que promovem a identificação de grupos, de uma região, de uma nação. Seria uma das formas específicas que Marilena Chauí, em “Cultura e Democracia”, designa como “ideologia”. Esse conceito como sendo uma maneira específica do imaginário social moderno, é encarado pela autora como: “a maneira necessária pela qual os agentes sociais representam para si mesmos o *aparecer* social, econômico e político, de tal sorte que essa aparência (...) é o ocultamento ou a dissimulação do real” (CHAUI, 2000: 03). Isso não quer dizer que seja falso, mas que tal dissimulação permite formar um todo coerente e harmônico, amenizando os conflitos, divergências e disparidades do mundo histórico e contingente. Poder ser comparado a uma espécie de “bricolagem” nos quais os aspectos vistos como positivos dos grupos formadores da nação são retirados dos seus contextos e ligados uns aos outros, formando um novo sistema representativo cultural.

O caso como o Brasil foi retratado por intelectuais, especialmente das primeiras décadas do século XX, pode ser visto como um exemplo da bricolagem cultural: as qualidades dos africanos e seus descendentes, dos índios e do branco, formando harmoniosamente o povo brasileiro ou uma nação sincrética.

Uma definição importante divulgada por Canclini sobre patrimônio cultural acaba que revela a importância deste para a construção imaginária da nação. O patrimônio parece exercer uma espécie de ação centrípeta que faz com que as divergências e conflitos são diluídos pela força que arrastam todos e tudo para o centro ou “núcleo” da identidade nacional:

“O patrimônio cultural expressa a solidariedade que une os que compartilham um conjunto de bens e práticas que os identifica, mas também costuma ser um lugar de cumplicidade social. As atividades destinadas a defini-lo, preservá-lo e difundi-lo, amparadas pelo prestígio histórico e simbólico dos bens patrimoniais, incorrem quase sempre numa certa simulação ao sustentarem que a sociedade não está dividida em classes, etnias e grupos, ou quando afirmam que a grandiosidade e o prestígio acumulados por esses bens transcendem essas frações sociais”(CANCLINI, 1994:96).

Será, portanto, através do trabalho de campo que buscarei perceber tais considerações em um nível mais concreto das relações e representações sobre o Museu Mariano Procópio e a possível “eficácia” que pode desempenhar enquanto *lugar* atenuante das diferenças e símbolo de um bem comum.

### **Notas sobre a noção “memória”**

Nessa parte, procuro tecer apenas alguns comentários sobre a idéia de “memória” e sua construção, visto que essa noção permeará todo o trabalho e, com isso, será tratado no decorrer do texto.

A idéia “memória” é mais uma palavra característica do mundo moderno. A fugacidade que é marca desse período tem feito com que aumente a necessidade da construção das memórias. Pierre Nora, no texto “Entre Memória e História”, destaca: “fala-se tanto de memória porque ela não existe mais” (NORA, 1993:8). O autor acrescenta que: “há locais de memória porque não há mais meios de memória” (Idem.), remetendo-se a institucionalização da “memória” por meio de entidades e órgãos responsáveis especificamente para tais atividades. Apesar de certo exagero no que tange à

não existência da memória, Nora se refere à rápida ruptura com o passado, esse cada vez mais esfacelado. Rompe-se com a tradição vivida, com a idéia de genealogia e o sentimento de pertencimento ao passado histórico. Isso é remetido à própria visão de “perda” que Gonçalves (1996) destaca como impulsionador de práticas de colecionamento e preservação do patrimônio por agentes particulares e do Estado.

A sociedade (pós-) moderna possui um diferencial em relação às outras épocas e sociedades “tradicionais”. A primeira busca visualizar ou seguir o futuro, já as últimas tinham como ponto de referência o passado e esse passado era acionado através da tradição, memória coletiva, o mito-fundador e outros elementos. Os discursos e questões atualmente são tentativas de prever futuro: o planeta daqui a cinquenta anos; a economia da China daqui a dez anos; o PIB brasileiro daqui a vinte anos; a corrida tecnológica a fim de ser futuramente uma grande potência; inúmeras feiras (automobilísticas e tecnológicas) com seus “conceitos”, ditando os produtos e estilos futuros. Com essas novas preocupações, esquece-se do passado, dos elementos constituintes da tradição e que possibilita a formulação da idéia de pertencimento de um grupo e identidade. O próprio conceito de identidade na pós-modernidade é confuso, já que as pessoas assumem identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente (HALL, 2006:13). Tudo é difuso, efêmero. Exceto em alguns casos, grupos e identidades são criados e dissolvidos tão rapidamente que é quase impossível desenvolver uma história, memória, pois os indivíduos não se prendem emocionalmente ao grupo. Logo farão parte de outros. Como Halbwachs (2006) sublinha: “esquecer um período de sua vida é perder contato com aqueles que então nos rodeavam” (Idem: 37).

Dessa forma, a partir da idéia de “perda” das suas referências e caminhando para um futuro desconhecido – se é possível conhecê-lo? – que a cada vez mais nos distanciam da tradição, do passado e da idéia de pertencimento a um grupo, novos agentes e mecanismo surgem na tentativa de construção ou reconstrução da memória. Huyssen sublinha que “quanto mais rápido somos empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar e mais nos voltamos para a memória em busca de conforto” (HUYSSSEN: 32). O mesmo autor salienta uma das razões desta crescente perda: “a ameaça do esquecimento emerge da própria tecnologia à qual confiamos o vasto corpo de registros eletrônicos e dados, esta parte mais significativa da memória cultural do nosso tempo” (Idem). Nora diz que essa perda é mundial e atribui

essa efêmera ruptura com o passado e convulsão ao “fenômeno bem conhecido da mundialização, da democratização, da massificação, da mediatização” (NORA, 1993:9).

O resultado de todo esse processo de esquecimento é a “aceleração” que leva às mudanças. Segundo Nora, aceleração “é toda a distância entre a memória verdadeira, social, intocada (...) e a história que é o que nossas sociedades condenadas ao esquecimento fazem do passado, porque levadas pela mudança” (Idem).

Michael Pollak, em “Memória e Identidade Nacional” descreve os elementos constitutivos da memória, tanto individual quanto coletiva. De acordo Pollak, “em primeiro lugar, são os *acontecimentos* vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que chamaria de “vividos por tabela”, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade a qual a pessoa se sente pertencer (POLLAK, 1992:201). Esses últimos seriam momentos que nem sempre a pessoa participou, mas a dimensão que tomou dentro de um grupo foi suficiente para que o indivíduo sentisse que havia participado do evento. Como Pollak destaca, a memória também “é construída por personagens(...)falar de personagens realmente encontradas no decorrer da vida, de personagens freqüentadas por tabela, indiretamente, mas que, por assim dizer, se transformaram quase que em conhecidas, e ainda de personagens que não pertenceram necessariamente ao espaço-tempo da pessoa” (Idem.: 202). Adendo a isso, os lugares também fazem parte da constituição da memória. E dessa forma que interpreto o museu, enquanto patrimônio da sociedade, como espaço de negociação, construção e reconstrução das memórias individuais e coletiva, assim como a constante formação da identidade cultural. Isto é, é um *lugar* onde se criar “situações sociais” – entendo por essa noção “o comportamento, em algumas ocasiões, de indivíduos como membros de uma comunidade, analisado e comparado com seu comportamento em outras ocasiões” (GLUCKMAN, 1987: 238) - que possibilita interagir e reproduzir e criar memórias e identidades. Destaco uma passagem de Pollak que corrobora para tal afirmação:

“Na memória mais pública, nos aspectos mais públicos da pessoa, pode haver lugares de apoio da memória, que são os lugares de comemoração. Os monumentos aos portos, por exemplo, podem servir de base a uma lembrança de um período que a pessoa viveu por ela mesma, ou de um período vivido por tabela. (...). Locais muito longínquos, fora do espaço-tempo da vida de uma pessoa, podem construir lugar importante para a memória do grupo, e, por conseguinte da própria pessoa, seja por tabela, seja por pertencimento a esse grupo”.(Idem).

Dessa maneira, somado à idéia explicitada pelos autores, trabalho a perspectiva da construção da memória através das relações sociais que a pessoa ou coletividade vive com um grupo, patrimônio ou acontecimento. A memória, mesmo não sendo necessariamente coletiva, ela nunca é construída somente a partir da pessoa, mas dos referenciais que a rodeiam. Além disso, a memória não é algo cristalizado e coerente. Os elementos constituintes dessa memória podem ser alterados, anulados ou substituídos. É também um campo de negociação. Como Lévi-Strauss (1996) destaca: “Recordar-se é uma grande volúpia para o homem, mas não na medida em que a memória se mostra literal para o homem, porque poucos aceitariam viver novamente as labutas e os sofrimentos que, no entanto, gostam de rememorar. A recordação é a própria vida, mas com outra qualidade” (LÉVI-STRAUSS, 1996: 61).

Dessa forma, me baseio em Halbwachs sobre a idéia de memória. De acordo com esse autor, “nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós”.(HALBWACHS, 2006:30)

Sobre a noção de “memória individual” – que será explicitada nas falas dos diferentes atores sociais em contato com o Museu Mariano Procópio – Halbwachs, diz que “ela não está inteiramente isolada e fechada. Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade” (Idem: 72).

Célia Borges, em “Patrimônio e memória social”, destaca que a própria noção de patrimônio, “que norteava a ação e o pré-projeto de Mário de Andrade, tem por base a atribuição de valores aos diversos elementos capazes de comporem uma memória social” (BORGES, 1999:16). Com isso, o Museu Mariano Procópio pode ser percebido, enquanto patrimônio cultural, como um instrumento de formação de memórias coletivas e individuais. Isso se dá tanto pela noção de “perda” que norteia as práticas de colecionamento e, dessa maneira, os grupos não perdem contato com tais objetos e suas histórias, já que o MMP é um espaço público onde tais objetos estão expostos permanentemente, auxiliando na construção das memórias a partir das diferentes relações que os atores sociais estabelecem com o museu, assim como os sentidos e significados atribuídos por esses ao patrimônio.

## Identidade

A palavra “identidade” é mais uma entre as quais são utilizadas em diferentes circunstâncias e contextos sociais. Dessa forma, conceituar tal noção não é uma tarefa simples, uma vez que o seu uso se propagou em diferentes âmbitos e por distintos agentes sociais, tornando a “identidade” instrumento político e ponto central de disputas, negociações e legitimação de grupos, comunidades e mesmo nações.

Com isso, procura-se discutir não uma definição pormenorizada da categoria identidade ou da noção de identidade cultural, muito menos registrar elementos comuns que formem a identidade/ caráter de um povo ou se uma determinada identidade é autêntica ou não. O que se busca é compreender os processos de identificação, ressaltando as lógicas sociais internas que levam grupos a identificar, a classificar ou categorizar de certa maneira e não a de outra, além, principalmente, de ressaltar os diversos usos e circunstâncias dessa categoria. Isso tudo a fim de compreender o museu como espaço privilegiado para visualizar os processos de construção da identidade social.

A aplicação dessa categoria pode ser para dar vozes e inserção social a grupos excluídos, (tentar) retirá-los da subordinação, chamar atenção para atrocidades, mas também pode ser pivô de guerras civis, preconceitos que desencadeie em perseguição, fortalecimento de políticas em prol de grupos dominantes, estigmatização e imputação de características prejudicadas.

Ainda acerca da discussão sobre a identidade, José Carlos Reis, valendo-se dos trabalhos de Stuart Hall, distingue uma identidade “essencialista” e outra “não-essencialista”. A primeira, consolidada principalmente no século XIX, como a formação do Estado-nação e com a o movimento romântico, estaria incorporada no indivíduo, uma forma substancial, fazendo parte dele (REIS, 2006). Ou como Kuper demonstra: “uma pessoa tem uma identidade essencial, que deriva do caráter essencial da coletividade à qual ela pertence” (KUPER, 2002: 301). O indivíduo não conseguiria livrar-se dela, assim como esta também não poderia falhar porque faz parte da sua natureza. Essa idéia estava atrelada à questão nacional, pois nesse momento “os europeus se definiam primeiro com uma nacionalidade” (REIS, 2006: 14). No entanto, ainda essa concepção de identidade persiste até hoje.

Já a segunda noção, a “não-essencialista”, seria construída através do contexto sócio-histórico, de maneira discursiva e imaginária. Isso não quer dizer que seja irreal.

Nesse caso, não haveria falhas, “traições”, mas posições e opções a serem escolhidas. A flexibilidade é uma marca indelével dessa concepção de identidade. Dentro dessa visão, Reis destaca duas perspectivas da formação da identidade: a primeira, usando como referência Gellner, via a construção da nação através do “nacionalismo” desenvolvido pelo Estado. Isso era necessário para o desenvolvimento e fortalecimento do capitalismo, já que tal sistema econômico foi impulsionado, através do imperialismo e colonialismo, pelos estados nacionais: capitalismo francês, capitalismo inglês, capitalismo alemão. Segundo essa visão, “o estado produziria a homogeneidade cultural para acelerar o desenvolvimento econômico” (Idem: 15).

No entanto, essa visão se restringe apenas a elite – no caso, a burguesia – enquanto formadora do nacionalismo, esquecendo-se dos agentes que fazem parte da categoria “popular”. Já a segunda perspectiva vê a consolidação do nacionalismo através do próprio sentimento popular. O Estado age de forma racionalista, articulando meios e fins com o intuito de expandir a sua força econômica e política. Já o povo-nação, como Reis (2006) chama, estaria envolto em um sentimento não-racionalista, apegando-se ao território, passado (história e memória), referências simbólicas. Partindo dessa visão, a identidade nacional ultrapassaria os limites do Estado, pois não se restringiria às esferas econômicas e políticas, estendendo-se ao âmbito cultural. Dessa forma, valendo-se da concepção de Reis, “identidade nacional” deve ser vista:

“não como uma essência atemporal, nem apenas como uma invenção estratégica do Estado, mas como uma comunidade imaginada, um “ambiente cultural”, um “espírito nacional”, que se narraria e se inventaria nas historiografias e literaturas, na mídia, na cultura popular, nas artes, na tradição, nas narrativas míticas de origem. O discurso da cultura nacional construiria imaginariamente uma identidade comum, ligando o passado ao futuro, lembrando as glórias passadas e buscando a modernidade”. (REIS, 2006: 16).

Deve-se atentar para a diferenciação de duas noções importantes nas ciências sociais e que são utilizadas das formas mais distintas e nos variados contextos: cultura e identidade. Em uma visão menos cautelosa, usa-se ou interpreta o termo “identidade” como sinônimo de “cultura”. Dery Cuhe chama a atenção para tal fato:

“Não se pode, pura e simplesmente confundir as noções de cultura e de identidade cultural ainda que as duas tenham uma grande ligação. Em última instância, a cultura pode existir sem consciência de identidade, ao passo que

as estratégias de identidade podem manipular e até modificar uma cultura que não terá então quase nada em comum com o que ela era anteriormente. A cultura depende em grande parte de processos inconscientes. A identidade remete a uma norma de vinculação, necessariamente consciente, baseada em oposições simbólicas” (CUCHE, 2002: 176).

Além disso, é preciso estar consciencioso de que a noção “identidade” não é objetiva e muito menos objetificada. Ela se forma no plano discursivo. A identidade de um grupo, de uma comunidade, região ou mesmo nação é construída por meio de uma relação de reconhecimento mútuo. Ela se forma a partir do diálogo com os outros (KUPER, 2002: 298). A identidade pós-moderna é refratária e flutuante, já que um determinado indivíduo ou grupo pode assumir diferentes identidades em contextos ou campos diversos.

Deste modo, interpreto o uso da categoria “identidade” como que imerso em um processo estratégico e consciente, utilizando-se de uma linguagem simbólica que seja inteligível tanto para aqueles que estão dentro do grupo quanto para os que estão posicionados dialeticamente opostos, em situação constante de negociação.

Syvia Caiuby Novaes, em seu livro “Jogos de Espelhos”, no qual trabalha a idéia de como a identidade é construída, diz que:

“a representação de si está, obviamente, ligada à representação que se faz do outro e,(...), dos vários outros que surgem em cena num determinado contexto. Há, na verdade, uma relação de interdependência entre a imagem que se faz de si e a imagem que se faz destes vários outros” (NOVAES, 1993:21).

A formação da identidade se dá a partir de quem é o outro. Seguindo essa linha, depende de como um determinado grupo está inserido na estrutura social – esta sempre dinâmica, diferentemente da concepção estática e coerente retratada por antropólogos e que Leach (1996) critica na introdução do livro “Sistemas Políticos da Alta Birmânia” – e como ele procura se apresentar perante os outros, estes também submetidos às suas localizações no sistema social. Ou, como Duarte (1988) destaca: “qualquer identidade só é em função do ‘nível’ em que se encontra no interior de uma ‘totalidade’ (qualificada diferentemente por um ‘valor’) e em função da ‘situação’ em que faz operar (no caso da interpretação antropológica a ‘situação’ do observador é parte intrínseca do objeto de análise)” (DUARTE, 1988:43). No entanto, nem sempre é um processo simples, consensual e, às vezes, pacífico.

Os espaços preenchidos pelos grupos na sociedade determinam a própria formação da identidade. Isso poderia ser ligado ao que Bourdieu (1987) chama de capital simbólico que cada um detém, pois quanto maior for esse capital, a força da criação das identidades própria e do outro será mais autonomicamente desenvolvida. Somado a isso, tal formação está atrelada ao interesse, tanto do grupo quanto do outro. Portanto, quão intensamente for o grau de divergência entre os interesses, mais difícil será a negociação para a formação de uma identidade que seja aceita e vivenciada pelos diversos atores envolvidos no processo.

Apesar da atribuição e construção da identidade estar mais ligado aos grupos dominantes, os grupos subordinados não são/estão passivos ao processo. Isso ocorre também no caso de um grupo dominante impor a auto-identidade diante dos grupos dominados. Mesmo que formal e institucionalmente o primeiro grupo consiga delimitar a sua identidade e da maneira que deseja ser visto, isso não impede que os segundos criem uma identidade do primeiro, mas essa é acionada apenas diante dos grupos dominados e em determinadas circunstâncias. Isso mostraria que a tentativa de criação dessa identidade uníssona não alcançou o completo sucesso, se é possível alcançar.

Penso que o grande problema da “identidade” é quando o outro a atribuiu ou, no caso mais grave, a impõe. Quando isso se realiza, é porque, primeiramente, esse “outro” possuiu um capital simbólico maior e, com isso, essa força o possibilita a criar identidades que nem sempre é a que o grupo ou indivíduo se identifica ou deseja.

Ligado à questão do capital simbólico, há um outro ponto importante: o contexto no qual a identidade é construída, principalmente quando o indivíduo ou grupo não é “nativo”. Isto é, quando ele se insere em uma sociedade que é diferente da sua, sendo minoria, como, por exemplo, o caso dos imigrantes estrangeiros ou, mesmo, dos nordestinos que vêm para o sudeste e são chamados pejorativamente de “paraíba”.

Por fim, após serem levantados pontos referentes à construção da identidade de forma ampla, é relevante sublinhar alguns mecanismos de criação da “identidade nacional” e os instrumentos de divulgação e suporte dessa noção. Para isso, emprego o conceito “semióforo” utilizado por Marilena Chauí (2001) em seu livro “Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária”. Segundo a autora, a palavra de origem grega – *semeiophoros*: *semeion* “sinal” e *phoros* “trazer para frente”, “expor”:

“é um signo trazido à frente ou empunhado para indicar algo que significa alguma outra coisa e cujo valor não é medido por sua materialidade e sim por sua força simbólica: uma simples pedra, se for o local onde um deus

apareceu, ou um simples tecido de lã, se for o abrigo usado, um dia, por um herói, possuem um valor incalculável, não como pedra ou como pedaço de pano, mas como lugar sagrado ou relíquia heróica. Um semióforo é fecundo porque dele não cessam de brotar efeitos de significação”(CHAUÍ, 2001: 12).

Qualquer que seja o semióforo ele é divulgado ou celebrado por inúmeras maneiras: desde cultos religiosos, datas públicas festivas até construções de monumentos. A sua exposição deve ser pública: templos, museus, lugares santos, bibliotecas, praças “loais onde toda a sociedade possa comunicar-se celebrando algo comum a todos e que conserva e assegura o sentimento de comunhão e de unidade” (Idem).

Chauí escreve que podemos nos sentir tentados a pensar que na nossa sociedade, sob o modo de produção capitalista, não há semióforos, já que quase nada escapa à condição de mercadoria. (CHAUÍ, 2000:13). Ela também se vale da idéia de “perda de aura” de Walter Benjamim, onde os objetos são reproduzidos, se tornam equivalentes à mercadoria, perdendo a singularidade.

No entanto, justamente esse processo de mercantilização, fez com que os semióforos tornassem-se sinal de riqueza e prestígio. Dessa maneira, por “disputa de poder e de prestígio nascem, sob a ação do poder político, o patrimônio artístico e o patrimônio histórico-geográfico da nação, isto é, aquilo que o poder político detém como seu contra o poder religioso e o poder econômico” (Idem: 14).

Dessa forma, para a implantação e divulgação dos semióforos que o Estado cria e vislumbra, foi imprescindível construir o baluarte, isto é, um “semióforo-matriz” que alojaria todos os demais. Nesse caso, a “Nação”. Com isso, “por meio da *intelligentsia* (ou de seus intelectuais orgânicos), da escola, da biblioteca, do museu, do arquivo de documentos raros, do patrimônio histórico e geográfico e dos monumentos celebratórios, o poder político faz da nação o sujeito produtor dos semióforos nacionais, e, ao mesmo tempo, o objeto do culto integrador da sociedade una e indivisa” (Idem).

Por fim, ligado à formação do Estado-nação, a construção da identidade, especialmente a chamada nacional, é um processo consciente, estratégico e articulado que, por meio de elementos ou semióforos escolhidos por grupos que detêm o poder, constroem discursivamente uma idéia de origem comum, pertencentes todos ao mesmo passado e que isso estabeleceria uma relação quase de parentesco, mas que, ao mesmo tempo, busca a todo o momento diferenciar-se das outras nacionalidades. Aproveito para citar um trecho

da obra de Zygmunt Bauman, “Identidade”, que mostra o processo de construção da “identidade nacional” pelo Estado. Segundo o Autor,

“A identidade *nacional*, permita-me acrescentar, nunca foi como as outras identidades. Diferentemente delas, que não exigiam adesão inequívoca e fidelidade exclusiva, a identidade nacional não reconhecia competidores, muito menos opositores. Cuidadosamente construída pelo Estado e suas forças (ou ‘governos à sombra’, ou ‘governos no exílio’ no caso de nações aspirantes – ‘nação *in spe*’, apenas clamando por um Estado próprio), a identidade nacional objetivava o direito monopolista de traçar a fronteira entre ‘nós’ e ‘eles’. (BAUMAN, 2005).

Nos próximos capítulos será analisado um desses instrumentos, o museu, especificamente o Museu Mariano Procópio, e os diferentes sentidos e significados atribuídos por distintos atores sociais, junto com a instrumentalização desse patrimônio enquanto contribuinte para a contínua construção da identidade nacional, mas que não se exclui estratégias de outros grupos “menores” a fim de também serem reconhecidos e construam suas identidades.

## Capítulo III: O Museu Mariano Procópio

### Museu: uma breve introdução histórica

Definir o conceito de “museu” não é uma tarefa simples. Além disso, este trabalho não tem como foco principal o estudo histórico pormenorizado da criação do museu. Apenas busca, nesse primeiro momento, tecer algumas considerações sobre o surgimento do museu e a sua configuração diante da sociedade atual.

O museu tem a sua criação relegada à Antiguidade. Como outras instituições, “museu” sofreu algumas alterações durante todos esses séculos até chegar ao que hoje entendemos como museu: instituição acessível ao público, com caráter democrático, sendo depositária de coleções e objetos representantes de uma determinada família ou de grupo(s), comunidade(s) ou sociedade(s), isto é, de uma forma mais ampla, da cultura material destes conjuntos de indivíduos. Dessa maneira, o conceito de museu não deve ser generalizado, atribuindo-lhe um mesmo sentido em diversos momentos históricos.

A palavra “museu” vem do latim *museum*, sendo esta, por sua vez, derivada do grego *mouseion*, que significa o templo dedicado às musas (GONÇALVES, 2004)<sup>8</sup>. As musas são as inspiradoras e protetoras de algumas artes. Estas são nove: Clio (história), Calíope (poesia épica), Euterpe (música), Melpômene (tragédia), Tália (comédia), Terpsícore (dança), Erato (poesia amorosa), Polímnia (hinos sacros), Urânia (astronomia) (DICIONÁRIO DE LATIM-PORTUGUÊS, 1989:748 Apud GONÇALVES, 2004:13).

---

<sup>8</sup> Nota para esclarecimento: chamo atenção do leitor para a citação bibliográfica. O sobrenome Gonçalves desta citação não é o do antropólogo José Reginaldo dos Santos Gonçalves, que permeia o trabalho. Esta citação, com a data de 2004, se refere à GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (2004). **Entre Cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP. Dessa maneira, para distinção entre os dois autores, todas as vezes que o sobrenome for procedido do ano de 2004 estará citando Lisbeth Rebollo Gonçalves.

Ao longo da história os museus sofreram diversas modificações organizacionais até chegar, a partir do século XIX, ao modelo de museu semelhante com o que conhecemos atualmente. É relevante ressaltar que essas modificações não necessariamente romperam como um todo, ainda existindo características da origem da prática museológica. Para se ter uma idéia, o museu na Antiguidade se parecia como centros culturais e difusores de conhecimento. Era um espaço no qual o conhecimento era reunido, colecionado e exibido como meio de divulgação de um conhecimento universal. Segundo Myrian Sepúlveda dos Santos, o “*Mouseion* de Alexandria, fundado por volta do III a.C., possuía alguns objetos, como esculturas e instrumentos utilizados pela astronomia, um parque botânico e zoológico; salas de lazer, refeitórios e laboratórios para experimentos científicos” (SANTOS, 2006: 16-17), além da famosa biblioteca composta por escritos coletados por Alexandre, o Grande.

Durante a Idade Média e especialmente no Renascimento, a prática de colecionamento e exposição estava ligada ao clero e a nobreza, isto é, aos grupos dominantes daquele momento. Os palácios e igrejas guardavam a grande maioria do patrimônio histórico e cultural. Segundo Lisbeth Rebollo Gonçalves (2004), este primeiro momento é marcado pela cultura da “curiosidade”. Além das peças artísticas européias, objetos ditos “exóticos”, de outras regiões do globo terrestre recebiam uma atenção especial como forma de colecionamento. Deve se ressaltar que é neste período que o movimento das “grandes navegações” está em forte expansão e, com isso, o contato cultural entre europeus e diversos povos através do comércio marítimo e da colonização despertou ainda mais a curiosidade do velho continente em relação aos povos descobertos. Isso se dava a partir do envio, além de relatos, quadros, desenhos e outros objetos ou “exemplares” “nativos” das colônias para as metrópoles. Junto com as obras de artes européias, os objetos estariam reunidos em gabinetes para a “contemplação e meditação” (GONÇALVES, 2004:14). Porém pouco a pouco tal cultura vai dando lugar às coleções especializadas. Estas coleções pertencentes à nobreza passaram a ser aberta ao público principalmente a partir da segunda metade do século XVIII.

O momento marcante para o surgimento de museus no sentido moderno foi a partir da ruptura social que a Revolução Francesa, em 1789, desencadeou não somente na França, mas na Europa como um todo. Com a queda do Antigo Regime, objetos e alguns monumentos foram destruídos como tentativa de extirpar determinados grupos da história francesa e recriar uma nova história na qual o mito-fundador se estabeleceria a partir de

1789. No entanto, para evitar a perda das riquezas artísticas do período anterior, criou-se o espaço “neutro”. Este espaço tinha como objetivo diluir qualquer conotação religiosa, monárquica, feudal dos objetos artísticos. Isto é, ao retirar os objetos de seus contextos, os seus significados não seriam os mesmos, passando a apenas um “exemplar” de um determinado fato, período ou personagem. Estes espaços são os museus, que tem por papel “conservar as ‘obras e monumentos’ após a ruptura com o Antigo Regime. (...). O Estado se torna o proprietário e ‘conservador’ dessas coleções científicas e artísticas. A república, pouco a pouco, assume um compromisso com a história da nação” (Idem: 15-16).

Dessa maneira, é ao longo do século XIX que o museu passa a se configurar como uma instituição de acesso público, democrática, com um caráter nacional, interagindo com a preservação da memória e fazendo parte do processo de construção simbólica do Estado-Nação. Este período é conhecido como a “era de ouro do museu”. Este patrimônio, como Gonçalves (2007) sugere, faz a mediação entre o visível e o invisível. As coleções e acervos deixam de ser apenas curiosidades para se tornarem registros materiais de um período, de uma “visão de mundo”, de um fato e, principalmente, da cultura material de um povo. Enfim, o museu passa ser um dos meios pelo qual a cultura ou o que acham ser esta é manifestada pelo colecionamento e exposição dos objetos.

### **Visão histórica do Museu Mariano Procópio (MMP)**

O Museu Mariano Procópio (doravante MMP) está localizado no Estado de Minas Gerais, na Zona da Mata Mineira, na cidade de Juiz de Fora<sup>9</sup>. Apesar de ser menos conhecido do que os museus históricos de “caráter nacional” como o Museu Imperial, o Museu Nacional, o Museu Histórico Nacional e o Museu do Ipiranga, o MMP é considerado o museu que possui o segundo maior acervo do período Imperial, ficando atrás apenas do Museu Imperial.

Antes de ser patrimônio cultural, a edificação foi residência de um personagem ilustre, com uma importância política e econômica no cenário regional, um dos principais contribuintes ao fomento da cidade de Juiz de Fora: Mariano Procópio Ferreira Lage. Ele também foi responsável, seguindo a incumbência do governo Imperial, pela construção da

---

<sup>9</sup> Segundo o senso de 2007 do IBGE, a cidade de Juiz de Fora tem 513.348 habitantes. Esse dado está disponível em: [www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br). Acessado em 12/02/2008.

Estrada União Indústria – que ligava Juiz de Fora ao Rio de Janeiro – assim como pela instalação de uma colônia de imigrantes alemães em Juiz de Fora por conta do uso de mão-de-obra qualificada e assalariada na construção da estrada, além de ser amigo de D. Pedro II.

A casa, ou “Villa”, como era chamada, foi construída em 1861 e fazia parte da antiga “Chácara Mariano”, que consistia no parque, na estação ferroviária, em outras construções e no terreno que ia até à cachoeira do atual bairro Vale do Ipê. A sua construção foi solicitada por Mariano Procópio ao arquiteto alemão Carlos Augusto Gamb, que também fazia parte do corpo de imigrantes responsáveis pela projeção e execução das obras da Estrada de Rodagem União Indústria, para receber a família Imperial por conta da inauguração da Estrada União Indústria.

A mansão tem o aspecto portentoso das grandes obras da época – estilo “renascimento italiano” -, não dispensando os pilares e os imensos portões, além dos belos jardins, que também tiveram influência estrangeira. Esses jardins foram paisagisticamente projetados por Glaziou, o mesmo arquiteto que projetou a “Quinta da Boa Vista”, no Rio de Janeiro (VALE: 1993).

Mariano Procópio morreu em 1872, aos cinquenta anos, deixando o seu patrimônio como herança aos seus filhos e esposa. Um de seus filhos, Alfredo Ferreira Lage, ficou com a parte que hoje é o complexo do museu. Desde menino Alfredo passara a colecionar objetos. Começou com um acervo lítico e que logo se expandiu para outras coleções e obras de arte.

Em 1922, por conta da “Villa” não abrigar o acervo existente, Alfredo Ferreira Lage mandou construir o “Anexo”. Essa nova edificação passou a contar com uma ampla galeria, nos moldes das galerias européias do século XIX, que recebeu o nome em homenagem à mãe de Alfredo: Galeria Dona Amália.

Em 1936, Alfredo Ferreira Lage doou à Prefeitura Municipal de Juiz de Fora o Museu Mariano Procópio. A maior parte da coleção que se encontra hoje no museu pertencia também à família. Alfredo investia sua fortuna em aquisição de preciosidades minerais, enquanto, também, participava de leilões no Brasil e no exterior, arrematando jóias, telas, indumentárias e, até mesmo, móveis que fazem parte do Museu (BASTOS, 1991: 254). Além disso, o seu acervo também foi construído por doações que ele recebeu de personagens ilustres tais como Afonso Arinos, Duque de Caxias, Viscondessa de

Cavalcanti, do artista plástico Rodolfo Bernardelli e muitos outros, além da própria Família Imperial.

Para a doação do Museu ao município de Juiz de Fora, Alfredo colocou algumas condições. Na “Regulamentação da Escritura Pública de doação de 29 de setembro de 1936”, inserida no decreto 202/107, de 27/02/1936, se encontravam seis exigências<sup>10</sup>. Entre elas, a perpetuidade da denominação “Mariano Procópio”; a proibição de alteração em “sua finalidade cultural”; a permanência “das denominações atuais dadas às salas do museu” e a “proibição perpétua de serem retirados do museu os objetos artísticos, históricos e científicos a ele incorporados”. Uma outra exigência do doador foi a questão da administração do museu e do parque. Foi assim que nasceu o “Conselho de Amigos do Museu Mariano Procópio”.(Dec. 202/107)

Seu primeiro diretor foi o próprio doador, Alfredo Ferreira Lage, que, ainda segundo as exigências da escritura, exerceria “enquanto quisesse o cargo de diretor, com dispensa de submeter suas contas ao exame do Conselho, e com direito de usufruto dos bens ora doados, para o fim de conservar a sua atual habitação no imóvel”. Alfredo só deixou a direção do museu com sua morte, em 27 de janeiro de 1944.

No ato solene de doação do Museu Mariano Procópio (MMP) para a “sociedade”, contaram com a presença de autoridades, imprensa e a elite juizforana (BASTOS, 1991). Era uma conquista para Juiz de Fora, visto que o museu tornar-se-ia o primeiro museu público mineiro. Um ambiente de pomposidade e requinte tomava conta daqueles primeiros anos.

O MMP está localizado no meio de um parque que recebe o mesmo nome do Museu: Mariano Procópio. Esse parque foi aberto à população em 1934, dois anos antes da doação do museu. Nele há alguns caminhos que servem tanto para fazer exercícios físicos, principalmente para aqueles que moram perto, quanto para descansar ou, mesmo, explorar a beleza e o ambiente agradável, bem como para encontros. Existe um mini-zoológico nas dependências do parque. Encontram-se animais típicos da Mata Atlântica, tais como tucanos, tartarugas ou cágados, maritacas e araras. Há um lago na parte central do parque, com algumas “ilhas” que, no caso, servem de moradia para micos e sagüis, patos, gansos e marrecos. Nesse lago, há aproximadamente 7 anos, havia “pedalinhos” para os visitantes. No mês de setembro de 2006 o parque foi interditado para reformas e drenagem do lago,

---

<sup>10</sup> Dec.202/107, de 27 de fevereiro de 1936 está disponível em: <http://www.mapro.pjf.mg.gov.br/>. Acessado no dia: 5 de agosto de 2007.

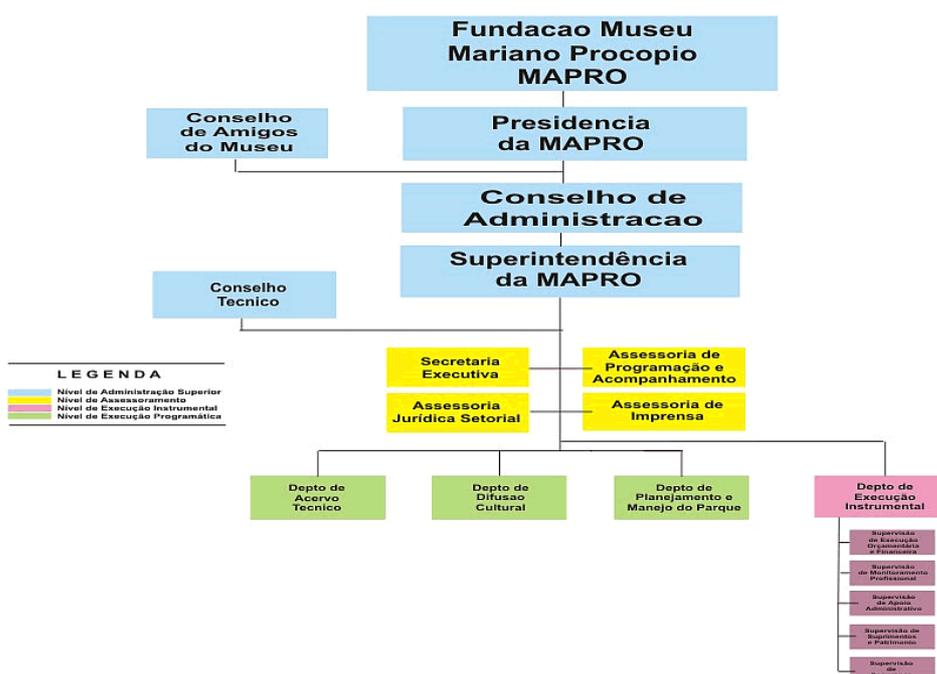
sendo os animais retirados do local. Até setembro de 2007 essa parte do parque não havia sido reaberta.

A administração do museu está subordinada à Prefeitura Municipal de Juiz de Fora. Nesta, existe um órgão responsável pela administração do MMP: FUNALFA – Fundação Ferreira Lage. Dessa maneira, os funcionários que trabalham no Museu são contratados pela prefeitura.

A partir de 2005, o Museu foi transformado em Fundação Mariano Procópio, visando uma maior autonomia frente à subordinação à Prefeitura. Esse foi um mecanismo político e administrativo usado para facilitar convênios e parcerias com empresas e instituições sem necessariamente passar pela burocracia municipal e as inúmeras especificações que esta impõe para qualquer firmamento de contrato.

A presente estrutura organizacional da Fundação Mariano Procópio pode ser visualizada a partir do diagrama abaixo.

11



Ao Departamento de Difusão Cultural estão subordinados os guias de museu – durante o meu trabalho de campo eram apenas três – e os agentes de atendimento – quando

<sup>11</sup> Retirado no dia 18 de agosto de 2007 do site: <http://www.mapro.pjf.mg.gov.br/organograma.php>. Na parte de baixo do diagrama, no último departamento, o Departamento de Execução Instrumental está subdividido em cinco supervisões: Supervisão de Execução Orçamentária e Financeira, Supervisão de Monitoramento Profissional, Supervisão de Apoio Administrativo, Supervisão de Suprimentos e Patrimônio e Supervisão de Segurança.

realizei a pesquisa havia apenas cinco. Segundo os guias, a única diferença é que o agente de atendimento não é bilíngüe e os guias necessariamente são. No entanto, mesmo se tiver um grupo que todos falem português o agente de atendimento não está autorizado a guiar a visita, pois isso não é sua atribuição, apesar dos guias dizerem que os agentes estão tão preparados quanto eles. Essa impossibilidade se dá porque não é atribuído ao agente essa responsabilidade, podendo ocasionar um problema de cunho empregatício futuro.

Segundo a Lei Nº 11.293 – de 26 de janeiro de 2007. – inserida no Ato de Governo e publicada no Jornal Tribuna de Minas a atribuição do guia de museu é a seguinte:

“Pesquisar e estudar a história e aspectos historiográficos dos períodos abrangidos pelas coleções do Museu, bem como seu acervo, orientando e prestando informações aos servidores e visitantes; elaborar visitas da comunidade, instituições ou outras de interesse da Fundação; atender ao público e divulgar o Museu nos prédios históricos e no Parque, nas Escolas e em instituições afins”<sup>12</sup>.

E dentro dessa lei o requisito para ser guia de museu é possuir “2º grau completo (ou nível médio) e curso(s) de língua(s) estrangeira(s)”. De acordo com esse documento, o valor do vencimento dessa função é de 716 reais e 57 centavos.

A mesma lei explicita as atribuições do Agente de Atendimento ao Público: “Prestar informações sobre as atividades da Fundação, bem como dos serviços disponíveis, além de orientar e encaminhar as solicitações dos cidadãos”. E o vencimento dessa função é de 497 reais e 8 centavos.

O Museu conta ainda com uma historiadora, uma bióloga – a primeira responsável pela ação educativa dentro do museu, assim como pelos guias e agentes de atendimento no que se refere às informações; a segunda também tem como atributo ações educativas no parque, bem como acompanhar a sua manutenção –, duas museólogas, assim como funcionários da área administrativa e, no topo da pirâmide, o diretor.

---

<sup>12</sup> Lei Nº 11.293 – de 26 de janeiro de 2007 - disponível em: [http://www.pjf.mg.gov.br/atos\\_gov/070127.html#lei11293](http://www.pjf.mg.gov.br/atos_gov/070127.html#lei11293). Acessado em 20 de agosto de 2007.

### **Trabalho de Campo no MMP: dificuldades apresentadas; por onde começar?**

Inúmeras histórias dentro da literatura antropológica são conhecidas sobre as dificuldades que alguns etnólogos encontraram na sua entrada e estadia em campo. Só para rememorar algumas das mais difundidas, podemos citar Malinowski e sua “apresentação final dos resultados de pesquisa” (1984:19) sobre os trombriandeses, descrita na primeira parte do livro “Os Argonautas do Pacífico Ocidental”:

“Imagine-se o leitor sozinho, rodeado apenas de seu equipamento, numa praia tropical próxima a uma aldeia nativa, vendo a lancha ou o barco que o trouxe afastar-se no mar até desaparecer de vista. Tendo encontrado um lugar para morar no alojamento de algum homem branco – negociante ou missionário – você nada tem para fazer a não ser iniciar imediatamente seu trabalho etnográfico. Suponhamos, além disso, que você seja apenas um principiante, sem nenhuma experiência, sem roteiro e sem ninguém que o possa auxiliar – pois o homem branco está temporariamente ausente ou, então, não se dispõe a perder tempo com você. Isso descreve exatamente minha iniciação na pesquisa de campo, no litoral sul da Nova Guiné. Lembro-me bem das longas visitas que fiz às aldeias durante as primeiras semanas; do sentimento de desespero e desalento após inúmeras tentativas obstinadas mas inúteis para tentar estabelecer contato real com os nativos e deles conseguir material para a minha pesquisa. Passei por fases de grande desânimo, quando então me entregava à leitura de um romance qualquer, exatamente como um homem que, numa crise de depressão e tédio tropical, se entrega à bebida”<sup>13</sup>.(MALINOWSKI, 1984:19).

Temos ainda o exemplo de outro antropólogo social, Evans-Pritchard, e sua pesquisa nos anos de 1930 entre os Nuer. Essa região foi palco de constantes disputas políticas e bélicas. O pesquisador descreve os infortúnios que ocorreram durante a sua ida, entrada e permanência em campo. Destaco alguns trechos dessa obra, não apenas pelo tema em si e por aquilo que foi desenvolvido, mas pelas condições em que a pesquisa foi realizada:

“Cheguei à terra dos Nuer em princípios de 1930. O tempo tempestuoso impediu que minha bagagem me alcançasse em Marselha, e, devido a erros

---

<sup>13</sup> Atentemos-nos às seguintes frases: “Suponhamos, além disso, que você seja apenas um principiante, sem nenhuma experiência, (...)”; (...) Lembro-me bem das longas visitas que fiz às aldeias durante as primeiras semanas; do sentimento de desespero e desalento após inúmeras tentativas obstinadas mas inúteis para tentar estabelecer contato real com os nativos e deles conseguir material para a minha pesquisa.(...)”. Visei destacar algumas frases que tentam transmitir situações que, pessoalmente, fez parte do trabalho de campo, visto que as circunstâncias nas quais foram feitas tanto o primeiro contato como a pesquisa de campo também tiveram tensões. Tais tensões não foram entre mim ou qualquer pessoa, mas uma série de questões que apresentarei ao longo do texto, tal como, o museu passaria por reformas, o parque fechou durante o meu trabalho de campo.

pelos quais não fui responsável, meus suprimentos de comida não me foram enviados de Malakal e meus empregados zande não receberam instruções de ir a meu encontro. Segui para a terra dos Nuer (região Leek) com minha barraca, algum equipamento e alguns suprimentos comprados em Malakal, e dois empregados, um atwot e um bellanda, escolhidos às pressas no mesmo lugar” (1999: 15).

Esse antropólogo social anglo-saxão explicita, no trecho abaixo, a dificuldade em estabelecer contato e, mais do que isso, interagir com o mínimo de tensão com os “nativos”:

“(…), os Nuer locais não me davam uma mão para nada e apenas me visitavam para pedir tabaco, expressando desagrado quando o mesmo lhes era negado. Quando caçava para alimentar a mim e aos empregados zande que tinham finalmente chegado, eles tomavam os animais e os comiam no mato, respondendo a meus protestos que, uma vez que os animais haviam sido mortos na terra deles, tinham direito ao mesmo” (Idem: 16).

E para finalizar as citações de Evans- Pritchard, destaco um último fragmento que ele expõe os infortúnios pelos quais passou durante a sua pesquisa:

“Seria difícil, em qualquer época, fazer pesquisas entre os Nuer, e, no período de minha visita, eles estavam extraordinariamente hostis, pois sua recente derrota pelas forças governamentais e as medidas tomadas para garantir sua submissão final tinham provocado profundos ressentimentos. Frequentemente, os Nuer têm-se dito: ‘Vocês nos atacam, e contudo dizem que não podemos atacar os Dinka’, ‘Vocês nos derrotaram com armas de fogo e nós tínhamos somente lanças. ‘Se tivéssemos armas de fogo, nós teríamos expulsado vocês’, e assim por diante. Quando eu entrava em um campo de criação de gado, fazia-o não somente na qualidade de estrangeiro, como também na qualidade de inimigo, eles pouco esforço faziam para disfarçar a aversão à minha presença, recusando-se a responder a minhas saudações e chegando mesmo a dar-me as costas quando me dirigia a eles”. (Idem: 17).

A própria obra de Lévi-Strauss (1996), “Tristes Trópicos”, está repleta de situações difíceis como, por exemplo, encontro com tribos não amistosas, enfermidades que caíram sobre a expedição, convite feito por uma tribo para que o antropólogo envenenasse um outro índio e outros inúmeros momentos bifúrcuos onde o autor se questionava, diante e por conta das dificuldades, se valia a pena todo o esforço. Ele nos mostra falando de uma determinada situação em que dois bandos inimigos vai ao encontro dele:

“Os dois bandos inimigos que haviam se encontrado em Campos Novos, sempre prestes a chegar às vias de fato, nutriam a meu respeito sentimentos

que não eram dos mais afetuosos. Eu devia estar sempre alerta, e o trabalho etnográfico era praticamente impossível. Em condições normais, a pesquisa de campo já se revela desgastante: é preciso levantar com o dia, ficar acordado até que a o último indígena tenha dormido, e inclusive, vez por outra, vigiar seu sono; esforçar-se para passar despercebido, estando sempre presente; ver tudo, memorizar tudo, anotar tudo, demonstrar uma indiscrição humilhante, mendigar informações de um fedelho atrevido, estar pronto para aproveitar um instante de condescendência ou de descuido; ou, então, saber, dia a fio, reprimir toda curiosidade e isolar-se na circunspeção imposta por uma alteração de humor na tribo” (LÉVI-STRAUSS, 1996:355).

Apesar de o contexto dessas três obras de referências serem diferentes entre si e da minha pesquisa, já que os três trabalhos foram realizados em sociedades “tradicionais”, há vários relatos de pesquisadores que estudam sociedades “complexas” ou “contemporâneas” e até mesmo a sua própria sociedade, passando por dificuldades semelhantes. Na produção antropológica brasileira, falando especificamente da área que priorizo como enfoque metodológico, tem-se o exemplo de Tânia Salem, pesquisando relações familiares - “mais especificamente, sobre as relações entre pais e filhos adultos – e [que] privilegiou famílias localizadas nos estratos médios e superiores” (SALEM, 1987: 47). No decorrer de seu texto ela destaca que o seu estudo foi marcado por uma série de limitações, desde falta de “suporte material da instituição” até a negação das entrevistas, pois ela “soube, através dos intermediários, que algumas famílias se negaram a aceitar essa primeira visita alegando, em geral, que o tema era muito particular para que fosse conversado com estranhos” (Idem: 49). A autora relata no desenvolvimento do texto que alguma aproximação com os entrevistados se deu, principalmente com os jovens e com as mães, por eles sentirem certa “identificação” com ela, primeiramente porque ela estava próximo à faixa etária dos filhos entrevistados e, no segundo caso, ela também era mãe. Além disso, ela morava próximo aos bairros dos entrevistados, sendo um outro fator possível de identificação. No entanto, apesar de fazer parte daquele universo social, jovem, mãe, morar em bairro de classes médias e altas, a pesquisadora encontrara dificuldade na pesquisa<sup>14</sup>.

Acredito que todo pesquisador que faça trabalho de campo, não somente, mas especialmente na área de antropologia, tenha deparado com situações onde o aporte teórico que teve acesso nas escolas pós-graduada não foi capaz de prever, ou melhor, controlar a experiência ou, indo além, dar uma resposta para o contingente em que estamos expostos. Confrontamo-nos com uma série de fatos que exigem um “break” na nossa pesquisa, uma

---

<sup>14</sup> Para uma visão mais profunda, consultar: SALEM, Tânia. Entrevistando Famílias. Notas sobre o Trabalho de Campo. In: NUNES, Edson de Oliveira (Org.) *A Aventura Sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978. pp. 47-64.

mudança de foco (não necessariamente de objeto). Pensamos que teremos acesso à determinada informação, instituição, mas, por força da dinâmica social e suas redes de relações, além de outros fatores, somos obrigados a modificar a nossa forma de abordar o objeto de estudo. Isso se dá porque a nossa pesquisa “esta[va]<sup>15</sup>” limitada pelo próprio ritmo da vida social, já que o antropólogo social seria o último a buscar sua alteração como um teste para suas teorizações” (Da MATTA, 1990: 143).

Dessa forma, destaco nesse momento alguns, se não totalmente problemas, mas, caminhos que percorri antes de realizar a pesquisa “formalizada” do trabalho de campo<sup>16</sup>. Busco expor algumas dúvidas provenientes da falta de conhecimento empírico de onde me adentrei, ou seja, a falta de “experiência-próxima” destacada por Geertz, valendo-se da idéia do psicanalista Heinz Kohut, e que o antropólogo não possui, sendo típica do “nativo”. Possuo, nesse momento, apenas a “experiência-distante” que faz parte do meu escopo de referência teórica e especializada. A busca, ou a tentativa, da interpretação da primeira experiência destacada, através de um aporte teórico desenvolvido pela “experiência-distante”, pode ser descrita, mesmo que deficientemente no momento, como o trabalho do antropólogo. Não tenho por intuito querer “ser um nativo” – funcionário do museu ou freqüentadores assíduos -, mas “o que é importante é descobrir que diabos eles acham que estão fazendo” (GEERTZ, 2000: 88).

As primeiras tentativas de estabelecer contato se deram no fim do mês de junho de 2006 até o início de mês de julho, onde, após uma semana de tentativas, finalmente consegui dar os primeiros passos.

Na última semana de junho de 2006 resolvi começar o meu trabalho de campo. Contudo, precisava estabelecer um contato com os funcionários responsáveis pelo Museu Mariano Procópio (MMP) e explicar o objetivo do meu trabalho, solicitando, com isso, autorização para estudar as pessoas e as redes de relações e significados que elas estabelecem ao visitarem o MMP.

---

<sup>15</sup> Por adequação textual e concordância, tomei a liberdade de modificar a palavra “estava” do texto original de Da Matta, separando a sua última sílaba. Dessa forma, a palavra pode ser interpretada no presente e no passado, tornando-se “esta[va]”.

<sup>16</sup> Nesse momento vale ressaltar que optei por diferenciar sobre a pesquisa de campo propriamente dita, já que, quando elaboramos as nossas hipóteses, objetivos, nos focamos no estudo do objeto em si, esquecendo ou, pelo menos, não atentamos para o momento precedente. É uma espécie de divisão didática. Dessa forma, diferencio o “trabalho de campo formal” a partir da autorização que busquei diante dos responsáveis administrativos do Museu Mariano Procópio. No entanto, tenho consciência de que todo o processo, desde o deslocamento espacial até o primeiro contato, é dado etnográfico recolhido na realização do trabalho de campo, mesmo que não esteja imerso no objeto específico de estudo.

Numa tarde ensolarada de quarta-feira parti da minha casa em direção ao Museu. Tinha ido a este local poucas vezes. Na verdade, mais na minha adolescência como forma de programa familiar, já que tínhamos (eu e minha família) chegados recentemente à cidade, em meados da década de 1990. Nessa época eu tinha 13 anos e conhecíamos poucas pessoas. Um dos nossos passeios prediletos era ir principalmente ao Parque Mariano Procópio (PMP), pois, naquele momento, existiam “pedalinhos” para alugar e se divertir, tendo, com isso, a oportunidade de passar próximo às “ilhas” com os animais que nelas habitavam (sagüis, macacos, micos, além de patos). Talvez estes também eram algumas dos atrativos que levavam outras famílias à visitarem as dependências do Parque e do Museu Mariano Procópio.

Para chegar ao museu, peguei um ônibus no centro da cidade que tem ponto de parada próximo à entrada do Parque Mariano Procópio, em frente à Estação Ferroviária Mariano Procópio, na rua que recebe o mesmo nome do parque, do museu e do bairro – Mariano Procópio. Naquele momento, era a única entrada que conhecia. Na minha adolescência, ir de carro ao parque e ao museu implicava sempre em se deixar o carro estacionado na rua principal, em frente à estação de trem, na entrada do Parque. Portanto, esse foi o meu ponto de referência.

Quando soltei na parada de ônibus, retornei alguns metros até o portão do PMP e quando o alcancei, tive uma surpresa: estava acorrentado, isto é, fechado. Não havia nenhum aviso informando qualquer coisa. Não sei se essa falta era porque os funcionários do museu não atinaram para conceder tal informação ou porque o anúncio foi colocado e retirado por alguém que passou no local. Fiquei ali, parado por algum tempo, na esperança de encontrar algum funcionário do parque ou “vigia” que pudesse dar algum tipo de informação. Depois de certo tempo, não conseguindo falar com alguém, resolvi retornar, com um sentimento que oscilava entre preocupação e frustração, à minha residência.

Esse sentimento se deu, primeiramente, porque fiquei preocupado ao me deparar com o Parque fechado, pois já tinha lido em um dos jornais da cidade que o Museu seria fechado ou interditado por algum tempo para efetuar as obras necessárias e acordadas diante do convênio firmado com o Banco Itaú. Portanto, para qualquer pesquisador que tenha um tempo estimado para entregar os resultados do seu estudo e que o seu objeto de pesquisa “se ausentará” por algum momento (no caso do museu, as informações dadas pela imprensa não especificava o período, sendo relatado que ficaria fechado por “tempo indeterminado”) é motivo de preocupação e dúvidas. Somado a isso, a possível explicação

que daria ao programa de pós-graduação, caso a instituição fechasse para o público durante o “tempo indeterminado”, como realizaria a pesquisa que vinha desenvolvendo com a literatura específica sobre patrimônio, museu e antropologia em outro projeto?

Na sexta-feira da mesma semana retornei ao local. Fazia calor, sol a pino, cheguei por volta de 13h. Segundo alguns conhecidos que, nesse caso, tornaram-se informantes, havia uma espécie de “colônia de férias”. Portanto, tive ânimo em retornar. Fiz o mesmo percurso. Ao chegar ao portão de entrada, encontrei-o de forma similar à última visita: fechado. Havia um senhor que vende sorvetes e picolés em frente à entrada do Parque (do lado de fora também). Lembro-me dele da época que freqüentava o museu na adolescência. Outras pessoas estavam chegando com crianças, assim como duas meninas (uma que estava próxima a completar 15 anos e a outra aparentava ter 17 anos) e uma jovem, de aproximadamente 25 anos, já estavam lá, segurando nas grades, como forma de descanso, que circundam a entrada do parque. Isso me proporcionou um fio de esperança. Aproximei-me do vendedor de sorvete e perguntei se o Parque abriria e em qual horário. Ele me respondeu que somente na próxima semana, ou seja, na primeira semana de julho de 2006. Desta vez senti uma decepção. No entanto, fiquei obstinado a começar a minha pesquisa a partir do que tinha em mãos, isto é, aqueles grupos que estavam se formando em frente ao portão. Resolvi esperar um pouco para ver qual seria o desenrolar da história. Atento ao que estava se passando ao meu redor ou, pelo menos, tentava ficar, presenciei uma conversa entre as duas meninas e a jovem, dizendo que a “outra entrada” estava aberta. Os outros grupos<sup>17</sup> também falaram sobre isso. Supostamente, naquele momento, a pessoa mais habilitada para informar sobre outros caminhos seria o vendedor de sorvete, no entanto, ele não se manifestou em qualquer momento em que estive presente.

Após a conversa sobre uma possível entrada, o grupo das meninas, de repente, saiu em direção à Praça Agassis (única referência que conhecia até então). Ao redor da praça há padarias, bares, uma vida noturna agitada com salões de danças e “inferninhos”, barraquinha de lanches, além de um “play ground” público, destacando como ponto de referência, a rede de comunicações regional filiada à Rede Globo, denominada “Organizações Panoramas”. Logo em seguida os outros seguiram o mesmo itinerário. Uma dúvida surgiu: se deveria seguir ou não, pois o que o vendedor de sorvete havia dito ficou no meu pensamento: “só na semana que vem!”, além de não ter confirmado as

---

<sup>17</sup> Eram mais dois grupos formados por uma mulher adulta e duas crianças em um deles e, no outro, era uma mulher adulta com algumas crianças, em torno de 6 a 7 crianças. Esse grupo carregava consigo garrafas de refrigerantes e algumas sacolas que parecia conter alimentos para uma espécie de piquenique.

especulações sobre a outra entrada levantadas pelo grupo de meninas próximo a nós dois (eu e o vendedor). Somado a isso, o calor era outro fator desanimador, já que, junto ao sol forte que se apresentava naquele momento, nós (eu e os outros grupos) caminharíamos uma distância significativa até a rua D. Pedro II (apesar de algumas informações soltas que podia escutar esporadicamente, ouvi, por alto, que a entrada era na rua D. Pedro II).

Resolvi seguir acompanhando os grupos de perto. Caminhamos um espaço razoável, em torno de dez a quinze minutos. Nesse percurso, passamos pelo Procopão, bar tradicional de Juiz de Fora desde a década de 1930 e que fica oposto ao regimento do Exército – esta construção, antes de ser incorporada ao Exército, fazia parte dos bens da família Ferreira Lage, sendo a residência dela antes da construção da “Villa” - este localizado ao lado do Parque e do Museu Mariano Procópio; passamos pela Superintendência de Ensino Regional, que está localizada do lado esquerdo, oposto ao Procopão, e ao lado do quartel do Exército. Chegamos à praça onde está localizada a rede de comunicações Panorama. Em frente à praça, há uma igreja luterana e em seu lado esquerdo, na mesma calçada, há uma placa indicando “Museu Mariano Procópio”, com uma seta “siga em frente”.

Adentramos a rua que a seta indicava e de longe pude ver uma guarita. Nessa rua, chamada D. Pedro II, pude me aproximar do grupo das duas adolescentes e uma jovem que carregava consigo uma maleta grande, parecendo ter ferramentas, e perguntar se elas iriam para o Museu Mariano Procópio. Disseram que sim. Mesmo sem dar muita atenção para o que eu tinha dito e sem demonstrar interesse sobre continuar a conversa, perguntei o que elas fariam no museu. Numa atitude preventiva, disse que ia para lá também, esclarecendo, a fim de não preocupá-las, que fazia pesquisa no MMP para o mestrado. Elas responderam que iam tirar foto de uma das meninas para um “book” de aniversário de quinze anos. Portanto, naquela maleta estavam as “ferramentas” de trabalho da jovem, isto é, possivelmente havia câmera fotográfica e o equipamento auxiliar. O Museu, por conta da sua diversidade da flora, é muito utilizado como cenário natural para filmagens e fotos de álbuns de datas especiais como, por exemplo, casamentos e aniversários de debutantes<sup>18</sup>. Segui em frente até chegar à portaria. Em um determinado momento, comecei a apertar o passo, parecendo que havia uma disputa em chegar primeiro à linha de chegada: o portão de acesso. Isso se deu, talvez, pela minha euforia (contida) em ver o portão de entrada

---

<sup>18</sup> Algumas cenas do filme “Zuzu Angels” (2006) foram gravadas nas dependências do Parque e do Museu Mariano Procópio.

aberto. Mas, ao mesmo tempo, a ansiedade era de que será que poderíamos entrar, ou melhor, EU poderia entrar?

Ao deparar-me com o porteiro, vigia (um pouco de tudo), perguntei se o Museu estava “funcionando”. Respondeu-me que sim e me explicou de uma forma atenciosa, e como deveria, principalmente, os prestadores de serviços, como proceder para chegar até as dependências do Museu Mariano Procópio. Após passar pelo portão, seguir alguns metros a rua de paralelepípedo e que, por sinal, era por onde os carros entravam. Depois disso, dobrei na primeira à esquerda, em frente a uma estátua que não possui nomenclatura, seguindo em torno de 50 metros, passando por árvores frutíferas como a Jabuticabeira e a Jaqueira, ao som dos inúmeros pássaros que habitam o parque. Deparei-me com alguns degraus do lado direito, escalando-o, cruzei um caminho de terra batida, uma espécie de trilha, e encontrei outra seqüência de degraus, estes sendo feitos de tronco de árvores, superei-os. Por fim, subi mais uma escada de cimento, no topo há um telefone público que dá na lateral esquerda do Museu, próximo à sua entrada (onde também fica o estacionamento). Encaminhei-me para a entrada do museu, deparando, antes, com um vigia. Entrei no museu, transpus a porta ou a soleira, como Van Gennepe (1978) destaca, e mergulhei em um mundo desconhecido, não conhecendo as regras, a estrutura, qual seria o desfecho e a quem procurar. Finalmente, consegui “adentrar” em campo, apesar das situações contingenciais e desencontros de informações.

Vale ressaltar uma questão: as vezes que fui ao MMP, sempre, em frente à galeria do museu, do lado de fora, via uma quantidade de carros estacionados, mas não sabia por onde eles entravam ou pensava que tinham que pagar o estacionamento. Além disso, tínhamos que caminhar bastante, subir algumas ruelas, escadas e passar por trilhas até chegar ao Museu, pois, como citei anteriormente, quando fui ao Museu, tanto de carro como de ônibus, sempre entrei pela entrada do Parque Mariano Procópio, na rua Mariano Procópio. Com isso, para chegar até o prédio da instituição era preciso ir praticamente de uma extremidade à outra, além de o terreno ser tortuoso era um espaço significante a ser percorrido. Para retornar até a parada de ônibus ou buscar o carro, tinha que se fazer o mesmo trajeto. Naquele momento, pude sanar uma das dúvidas que sempre tive enquanto freqüentador e que posteriormente me auxiliará para ir de carro ou mesmo de ônibus, pois a quantidade de linha de transporte público que passa próximo à rua D. Pedro II é

sensivelmente maior do que a entrada do Parque<sup>19</sup>. Talvez possa parecer banal, mas senti como se tivesse descoberto um dado etnográfico importante e, a meu ver, foi. No entanto, me questiono os motivos pelos quais os responsáveis pela instituição não colocaram uma placa de informação na entrada do Parque, que fica em frente à estação ferroviária Mariano Procópio, orientando sobre o estacionamento gratuito que o Museu possui.

Desde já, destaco está ciente de que o próprio processo de negociação para a entrada em campo, como será descrito já abaixo, faz parte do trabalho de campo.



Fig.1 Fonte: foto retirada do programa “Google Earth” no dia 03 de setembro de 2007. A linha branca que inicia-se no item “Entrada do Parque em frente à Estação de Trem” e vai até à “Entrada de Veículos” representa o caminho percorrido descrito.

### A negociação à entrada no Museu Mariano Procópio

Ao chegar em “campo”, tudo parece e é estranho ao pesquisador. Num primeiro momento, não conhecemos ninguém e nada. No caso do Museu Mariano Procópio, tive o meu primeiro contato com a atendente que estava atrás do balcão de informações, após ter ultrapassado a soleira, na entrada ou recepção do Museu. Esta logo me encaminhou à

<sup>19</sup> A rua D. Pedro II está mais próxima da Av. Rio Branco, principal avenida da cidade.

Karina<sup>20</sup>, historiadora e responsável pela área pedagógica no MMP. Isso porque precisava de uma espécie de autorização para poder pesquisar, através da metodologia adotada de trabalho de campo com base na observação participante, o meu objeto de trabalho: Museu Mariano Procópio, ou melhor, os atores sociais que estabelecem uma relação com o patrimônio. No entanto, essa autorização fugia de sua instância, sendo necessário e conveniente, por questão hierárquica institucional e administrativa, um contato com o diretor do museu: Melo Reis. Contudo, Karina prestativamente se prontificou a fazer o contato/intermediação com o diretor e programar um encontro para que pudesse explicar as minhas aspirações referentes à pesquisa que possivelmente realizaria dentro da instituição.

Como há uma secretária que trabalha diretamente com Melo Reis e responsável pelo agendamento de compromissos institucionais, Karina foi à sala do lado direito da entrada do MMP, uma espécie de anti-sala da sala do diretor, onde fica a secretária (particular) e, após alguns minutos, marcou um encontro/reunião com o diretor Melo Reis para uma terça-feira, visto que os museus, segundo os guias que tive contato durante o trabalho de campo, não funcionam na segunda-feira.

O diretor do Museu Mariano Procópio, Melo Reis, foi prefeito de Juiz de Fora no início da década de 1980, sendo responsável pelas reformas e ampliação da maior parte do segundo andar da galeria do Museu Mariano Procópio, construído em 1922, além de ser na sua gestão a criação da lei municipal sobre o patrimônio cultural.

Dessa forma, passei por vários estratos administrativos e socialmente hierarquizados: o porteiro/vigia, a atendente, a responsável pela parte pedagógica no museu, a secretária pessoal e, por fim, posteriormente, consegui um contato com o cargo mais importante no Museu Mariano Procópio: diretor. Como Gilberto Velho argumenta, “a hierarquia organiza, mapeia e, portanto, cada categoria social tem o seu lugar (...)” (VELHO, 1978:40).

Com isso, podemos começar a desenhar a estrutura organizacional e de poder que é estabelecida dentro do MMP. Ela assemelha-se à disposição organizacional da maioria dos serviços públicos brasileiro. Podemos dizer que existe uma espécie de “filtro” ou

---

<sup>20</sup> Ao conversar com amigos sobre a minha pesquisa, umas duas pessoas me indicaram a Karina para que eu a procurasse. No primeiro dia que fui ao museu para estabelecer esse contato, expliquei o motivo que me levava até aquele local para a atendente que estava no balcão da recepção. Logo ela solicitou que procurasse a Karina, pois ela era responsável pela área de ensino dentro do Museu Mariano Procópio. Dessa forma, imediatamente, a atendente foi até a sala de Karina e a chamou dizendo que havia alguém querendo falar com ela. Veio prontamente com o intuito de me atender, demonstrando uma atenção e simpatia diante daquilo que comecei a explicá-la.

“limpadores de ruídos”, isto é, mesmo que se soubesse que tinha que pedir autorização diretamente ao diretor, com certeza, não marcariam um encontro com ele sem que antes eu passasse por funcionários que “diagnosticariam” se era relevante essa reunião ou se esses mesmos seriam capazes de resolver, permitindo ou negando aquilo que fora solicitado. Após conversar com uma responsável, Karina, consegui agendar um encontro para que os pontos fossem discutidos e obtivesse a permissão institucional para a realização do trabalho de campo.

No dia do encontro, tomei alguns cuidados que, na minha concepção, se não ajudasse, pelo menos não atrapalharia: busquei ir com trajes que não fossem totalmente casuais e nem muito formais. Havia, por minha parte, uma preocupação em transmitir uma imagem de mim para os outros, especificamente para o diretor, com quem me encontraria e precisava de seu aval para o início dos trabalhos de campo. Nesse sentido, recorro-me a David Kertzer, que nos dá um exemplo de uso de determinados símbolos como distinção social e, nesse caso, consequentemente, pertencente a um grupo ou classe. Kertzer, em *The power of rites*, utiliza de uma passagem jocosa de Thomas Carlyle, que nos convida a encarar uma pomposa reunião cerimonial na Britânia, repleta de duques, coronéis, generais, e outros de status elevados. Imagina, diz Carlyle, que, com uma varinha, as roupas dessas autoridades fossem todas arrancadas e eles ficassem inteiramente nus. O que aconteceria com a dignidade da ocasião? Seguindo nesse ponto, segundo Kertzer, Carlyle pergunta: “Live there a man that can figure a naked Duke of Windlestraw addressing a naked House of Lords? Imagination, choked as in mephitic air, recoils on itself, and will not forward with the picture” (Idem).

Ao chegar à “audiência” agendada com o fim de obter autorização para realizar a pesquisa, fui bem recebido pela atendente, que logo me encaminhou à sala do Diretor. Ao deparar-me com a entrada, bati à porta, como de costume, e entrei. Ao fechar a porta encontrei um senhor bem apessoado, de semblante tranqüilo e demonstrando uma boa vontade. Após o contato visual, realizamos as regras sociais convencionadas para um encontro formal (pelo menos era o que eu achava naquele momento): disse bom dia; ele respondeu; estendi a mão a fim de cumprimentá-lo; ele repetiu o gesto completando a seqüência e cedendo sua mão para nos cumprimentarmos; e, finalmente, solicitou que eu

sentasse na cadeira de frente para a sua mesa. Talvez, poderíamos encarar esse fato como corriqueiro, no entanto, analiso como uma espécie de ritual de integração<sup>21</sup>.

Após o primeiro contato e a identificação de cada papel dos atores sociais ali representados: o pesquisador, no caso, eu; e o diretor, responsável pelo museu. Houve uma nova etapa na qual sentimentos foram personificados por mim, isto é, era perceptível no meu corpo aquele “friozinho” na barriga; transpiração (talvez por também ter sido necessário andar consideravelmente para chegar às dependências do Museu - além do dia, apesar de ser na parte da manhã, estar ensolarado<sup>22</sup>). Além disso, pela minha parte, tinha um sentimento de incerteza: será que estou bem preparado para responder aquilo que o diretor perguntará? Conseqüentemente, outra dúvida toma o meu pensamento: o que ele perguntará? Somado a isso, me lembrava de que aquela era uma oportunidade crucial e, portanto, não deveria cometer erros ou deixar de demonstrar seriedade, pois, tinha receio que, por aparentar ser jovem, não me levasse a sério ou que era uma responsabilidade grande permitir um jovem pesquisar pessoas que fazem parte e/ou freqüentam a instituição, sem poder controlar os dados que seriam “revelados”. Tenho a liberdade de expor tais indagações encorajado pelas palavras de Teresa Pires Rio Caldeira. Segundo a autora, “o antropólogo contemporâneo tende a rejeitar as descrições holísticas, se interroga sobre os limites da sua capacidade de conhecer o outro, procura expor no texto as suas dúvidas, e o caminho que o levou à interpretação, sempre parcial” (CALDEIRA, 1988: 133).

No início fiquei um pouco intimidado por está diante de uma pessoa ilustre (ou conhecida publicamente), com uma experiência de vida muito maior do que a minha. Havia uma relação de poder, de hierarquia dentro daquela sala, mesmo que não fosse explicitamente ou necessário à invocação dessas diferenças. No entanto, analisando os acontecimentos, percebo o que me deixara mais intrigado e com certo nervosismo não foi somente essa “sacralização” que eu criara em relação ao senhor Melo Reis, mas a atitude do diretor, isto é, esperava encontrar um homem sentado em uma cadeira suntuosa, atrás de

---

<sup>21</sup> Para esclarecer melhor, gostaria de utilizar o conceito de ritual segundo Claude Rivière. Esse autor aborda o rito através de um processo analítico, destacando cinco fases. O rito como: “seqüência temporal de ações”; “como um conjunto de papéis a desempenhar”; “como estrutura teleológica”, ou seja, ele é o instrumento que promove a realidade através da finalidade que objetiva; “como meios simbólicos ordenados aos objetivos a serem realizados”; e, para finalizar, “como sistema de comunicação” (RIVIÉRE, 1997: 73). Nesse simples processo de “saudação” que descrevi acima, podemos, portanto, perceber, por um olhar mais atento através dos “óculos da antropologia social” (Da MATTA, 1990:161), os cinco quesitos analíticos destacados por Rivière como que reificados no momento como um todo e em cada uma das partes.

<sup>22</sup> Esse contato se deu a no início da segunda semana de julho de 2006, no dia 11, terça-feira. Apesar do mês típico da estação de inverno, ainda mais em Juiz de Fora (MG) ser uma cidade relativamente fria no inverno, não estava frio naquela semana. Pelo menos no início.

uma mesa histórica, demonstrando um estilo “blasé”, segundo Simmel (1998), em relação à minha pesquisa.

No entanto, uma surpresa ocorrera: o diretor demonstrou um interesse sobre o trabalho que havia começado a explicar. Não apenas através da sua participação na conversa, mas com o seu olhar atento, sem desviá-lo para outras coisas. Durante todo o processo até aqui descrito, busquei, como Roberto Cardoso de Oliveira sugere, “disciplinar o meu olhar”, já que “talvez a primeira experiência do pesquisador de campo – ou *no* campo – esteja na domesticação teórica de seu olhar” (CARDOSO de OLIVEIRA, 2006: 19).

No decorrer da conversa, a sua participação era cada vez maior, chegando a um ponto que busquei escutar e apreender os detalhes e informações que haviam sido expostas naquele momento. A todo o momento me deparava com o pensamento que “dizia” para aproveitar aquela oportunidade de perceber as informações dispostas ao longo da conversa e que seriam de extrema relevância para o desenvolvimento deste trabalho. Da mesma forma que o “olhar disciplinado” ou olhar através dos “óculos da antropologia” (DA MATTA, 1990:161) é importante no trabalho de campo, o “ouvir” também é de sua importância, “na medida em que está preparado para eliminar todos os ruídos que lhe pareçam insignificantes, isto é, que não façam nenhum sentido no *corpus* teórico de sua disciplina ou para o paradigma no interior do qual o pesquisador foi treinado” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2006: 21). Vale ressaltar que tanto o olhar como o ouvir são faculdades complementares e justapostas no trabalho de campo, separados aqui apenas como diferenciação de categorias cognitivas de um processo.

Sobre o cunho da conversa, o diretor contou-me com um ar de satisfação e orgulho, parecido com a expressão: “enfim, conseguimos!”, sobre os projetos referentes ao Museu Mariano Procópio e aquilo que já estava sendo feito através de obras e parcerias. Melo Reis se deu ao trabalho de levantar de sua cadeira e ir até a um grande armário, abri-lo e trazer até à sua mesa algumas “apostilas” que, na verdade, eram plantas arquitetônicas encadernadas do projeto sobre restauração do Museu Mariano Procópio. Com isso, se postou ao meu lado esquerdo, abriu aquelas “plantas” sobre a mesa e mostrou pacientemente alguns croquis das salas que passariam por reformas ou restaurações. Em cada local que aconteceria intervenções, isto é, por exemplo, “na parte superior da parede do lado esquerdo da sala do Século XVII” era necessária uma pintura, restauração ou sanar

uma infiltração, portanto, havia uma espécie de demarcação, nas folhas com as “plantas”, com um “X” nesse local que passaria por obras.

O diretor falou também sobre alguns problemas de infra-estrutura, destacando a quantidade pequena de funcionários que trabalham no Museu Mariano Procópio e, com isso, comprometia o funcionamento pleno das atividades, tal como, algumas salas fechadas por não haver mão-de-obra suficiente para zelar por tais ambientes. Sublinhou que, durante o seu mandato de prefeito, o Museu contou com quadro de funcionários mais amplo que o atual e, mesmo sendo diretor e responsável pela administração do patrimônio cultural, admitiu, por circunstâncias financeiras e dependentes de políticas municipais que o Museu Mariano Procópio está funcionando com grandes dificuldades. Adendo a isso, fez uma crítica que considero importante, pois comparou a verba destinada à área de “cultura”, isto é, eventos e manifestações artísticas em geral, por parte do município ínfima àquela que se investem no carnaval. Completou dizendo que, apesar de o carnaval fazer parte da cultura e ser relevante, esta festa abarca apenas quatro dias do ano. Em contrapartida, continuando a sua fala, no caso do museu especificamente, destacou que esse patrimônio funcionar durante todo o ano, além de ser um ícone importante da cidade e que deveria receber uma maior atenção por partes dos órgãos responsáveis, especialmente pela prefeitura municipal de Juiz de Fora. Nesse momento, argumento com Geertz que diz: “A meu ver, o etnógrafo não percebe – principalmente não é capaz de perceber – aquilo que seus informantes percebem. O que ele percebe, e mesmo assim com bastante insegurança, é o ‘com que’, ou ‘por meios de que’, ou ‘através de que’ (ou seja lá qual for a “expressão” ) os outros percebem” (GEERTZ, 1998:89). E foi justamente através do senhor Melo Reis que comecei a compreender um fenômeno que não é somente localizado, mas pode ser encontrado, pelo menos, em todo território nacional: a pouca prioridade em investimentos ao patrimônio cultural.

Apesar das reticências em relação a pouca atenção dada por políticas públicas referente ao Museu Mariano Procópio, principalmente pela Prefeitura, já que esta é a responsável legal pela curadoria<sup>23</sup> do patrimônio, o diretor sublinhou que a aprovação de convênios com o Governo Federal e com empresas privadas, como o Banco Itaú, proporcionará uma manutenção, desenvolvimento e aumento nas condições deste bem cultural, além de novas construções no intuito de possibilitar aos visitantes atrativos e

---

<sup>23</sup> A origem epistemológica da palavra curador vem do latim, *de curator*, que significa tutor, “aquele que tem uma administração a seu cuidado”.

estrutura para “aportar” turistas e famílias. Somado a isso, salientou o fato da mudança de museu para Fundação, possibilitando, assim, segundo Melo Reis, uma maior autonomia frente a convênios e parcerias.

Ao fim do encontro, Melo Reis surpreendentemente destacou a importância do presente trabalho não apenas para o meio acadêmico, mas para o Museu Mariano Procópio, autorizando formalmente, através de sua assinatura, a pesquisa nas dependências do patrimônio cultural. Dessa maneira, a relação do MMP com a produção acadêmica é sublinhada não apenas com o meu trabalho, mas com outros também.

Após sair da sala do diretor, satisfeito com o resultado e pelas informações adquiridas através do “olhar” e do “ouvir”, procurei imediatamente Karina para formalizar a aceitação da proposta de pesquisa dentro do MMP. Ela não se encontrava nas dependências do prédio, mas na “Sede Administrativa” (uma casa comprada há pouco tempo e que estava sendo transformada em sede administrativa), próximo à entrada do Museu pela rua D. Pedro II. Esta sede fica situada oposta à guarita da rua D. Pedro II. Segundo Melo Reis, essa casa foi comprada através da parceria efetuada com o Banco Itaú, que investirá (ou já esta[va] investindo) 2,5 milhões de reais em restauração, outras obras e ampliação do Museu Mariano Procópio.

Conforme Melo Reis disse, a aquisição da sede administrativa busca a transferência de funcionários e área técnica para a casa. Com isso, as salas, antes ocupadas por funcionários, seriam “depositárias” dos objetos e do acervo como um todo que o Museu Mariano Procópio dispõe. Essa medida seria importante, já que, segundo os guias do museu, os objetos expostos nas dependências do Museu são aproximadamente de 10 a 15% de todo o acervo catalogado. A justificativa também para a quantidade ínfima de objetos exposto é a falta de espaço físico com infra-estrutura para a exposição das peças, além do problema apontado acima referente ao número de funcionários à disposição para ocuparem as dependências abertas ao público.

Após sair do museu, descer alguns degraus de escadas que dão acesso aos caminhos ora de terra batida, ora de paralelepípedos, encontro a entrada, neste caso, a saída da rua D. Pedro II. Após transpor o limite da guarita que marca a entrada e saída do parque Mariano Procópio, me direciono até o portão da sede administrativa para falar com a Karina. Ao entrar na sede, ela quis saber como havia sido o encontro. Disse que foi tudo bem e agradeceu a intermediação, deixando com ela a autorização assinada por Melo Reis. O encontro finalizou com ela dizendo que faria uma reunião com os funcionários e

informaria sobre o trabalho e o meu papel no museu (esse papel será logo modificado ou, pelo menos, receberá novas características, isto é, atribuições ao longo da pesquisa de campo).

Desta forma se concretizou a primeira etapa deste trabalho: o contato com aqueles que estão diretamente responsáveis pelo funcionamento, manutenção e divulgação do Museu, passando, para o trabalho de campo em si, isto é, etnografia, que “consiste na observação e análise de grupos humanos considerados em sua particularidade (...), e visando à reconstituição tão fiel quanto possível, da vida de cada um deles (...)” (LEVI-STRAUSS, 2003: 14). Nesse caso, os grupos observados são os visitantes do museu, os funcionários e seus papéis, a estrutura da instituição, e a dinâmica social através das visitas guiadas oferecidas a cada hora, nos fins de semana, pelos guias que o museu dispõe, assim como o sentido e significado que cada ator atribui ao Museu Mariano Procópio.

### **A etnografia do objeto: “a viagem vai começar”**

Em meu primeiro dia de trabalho de campo, em 31 de julho de 2006, no último domingo do mês, há algo que podemos chamar de imprevisto, inesperado ou o que qualquer pesquisador não desejaria enfrentar, mesmo estando ciente de também ser um dado etnográfico: O “tempo” estava chuvoso.

Para um primeiro dia de trabalho de campo há uma preocupação no que diz respeito ao que encontraria, visto que além da chuva, há uma outra questão: estamos na estação do inverno é algo intenso e limitador de certas ações, principalmente sobre a questão de “sair de casa”, visto que essas práticas “estão fortemente centradas na família, que é tomada como instância de referência básica na concepção da pessoa (...)” (NERY, 2001:12). E era justamente isso que provocara a ansiedade: incerteza da ida de visitantes ao MMP naquele contexto.

Adentro as dependências do parque pela rua D. Pedro II. Entro por essa passagem por dois motivos: após descobri-la, esta fica próximo à principal avenida da cidade, Av. Rio Branco, e, com isso, há um número maior de linha de ônibus que passa próximo ao museu. Portanto, como normalmente me desloco de casa para o museu de ônibus, esse acesso é o mais prático; segundo, como está chovendo, a entrada que fica em frente à estação ferroviária, isto é, o portão de pedestre do Parque Mariano Procópio, no qual está

localizado o lago com as cinco ilhas, não é *calçada* ou pavimentada, mas de terra batida, portanto, quando chove formam-se algumas poças de água e barros, dificultando o trânsito de pedestre.

Ao andar pelas ruas ou caminhos já dentro do parque que dá acesso efetivamente ao Museu Mariano Procópio, estas formadas por paralelepípedos, há um desconforto, pois com a chuva, torna-se escorregadio. Na rua principal dentro do Museu por onde transitam os carros, há estátuas postadas em diversos pontos. Estas estátuas têm estilo clássico, remetendo-se à mitologia. Elas parecem nos acompanhar, vigiar e mesmo proteger durante o caminho na rua formada por paralelepípedos. Após passar pela guarita onde há porteiros e vigias, cumprimentando-os, entro na primeira rua à esquerda, caminho por volta de uns cinquenta metros e subo, pelo lado direito, escadas feitas de “dormentes”<sup>24</sup>. Essas contêm lodo por causa do local ser úmido e estar chuvoso. Cruzo um caminho de, como se escuta falar em Minas Gerais, “estrada de chão”, isto é, de terra batida, chegando até o Museu Mariano Procópio. Nesse momento me deparo com um segurança na entrada com as mãos para trás, transponho a porta principal e chego até ao balcão de atendimento. Identifico-me e os funcionários dizem que foram avisados pela Karina sobre o meu trabalho. No entanto, eles sabem muito pouco do que pretendo pesquisar. Na verdade, naquele momento também sabia relativamente pouco do que encontraria no Museu, já que, apesar do aporte teórico oferecido pelas leituras e pelas aulas assistidas na academia, tinha apenas algumas hipóteses sobre o específico patrimônio cultural e o significado deste para os visitantes. Além disso, por questões metodológicas, busquei conhecer um pouco da história de Juiz de Fora, da vida de Mariano Procópio e do seu filho Alfredo Ferreira Lage – o principal responsável pela criação do MMP. Apeguei-me a isso por achar importante o contexto no qual está inserido o Museu.

Com ou sem uma percepção histórica dos fatos e objetos que dão vida ao Museu Mariano Procópio, nesse primeiro contato formalizado, tudo deixa fascinado e intrigado. Contudo, adoto uma postura de observar os visitantes e como são estruturados os funcionários e serviços pelo MMP, isto é, me valho da idéia da “teoria da ação” e da “teoria da representação”, visando a “realização de análises que levam conjuntamente em consideração ação e representação, no contexto de circunstâncias específicas que se desenvolvem através do tempo” (FELDMAN-BIANCO, 1987:11). Como cada visita

---

<sup>24</sup> Conheço essa madeira como dormente. No entanto, dependendo de região, possivelmente pode se dar outro nome. Dessa forma, essa madeira é utilizada em ferrovia, onde os trilhos ficam sobre as mesmas.

guiada é de hora em hora, sendo a primeira a partir de 12h30min, e como havia chegado próximo a esse horário, não tive a oportunidade de andar, nesse primeiro momento, pela galeria, sala de História Natural (1º piso) ou pela “Villa”. Aguardei próximo ao balcão de atendimento, já que a visita guiada acontece na parte superior do salão, no chamado “circuito histórico” e a escada de acesso está localizada na sala esquerda da recepção, “Sala Viscondessa de Cavalcanti” – prima de Alfredo e uma das principais doadoras do acervo, segundo alguns guias.

Esse circuito compreende salas que vão desde o século XVI até o século XX. A primeira sala não só é remetida ao período do século XVI, existem também objetos que datam do período pré-colombiano. Nessa sala há artefatos líticos assim como uma urna funerária indígena encontrada na região hoje conhecida como Amazônia. Além dessa sala, temos salas dos séculos XVII e XVIII (estando fechadas para restauração, contudo, no fim de Novembro serão abertas), Sala Tiradentes (também situada no período do século XVIII, mas dedicada ao personagem histórico José da Silva Xavier, o Tiradentes), ambiente que falarei sobre uma das obras de maior valor, o quadro “Tiradentes Esquartejado”, pintado por Pedro Américo (pintor oficial do Império Brasileiro) em 1893; depois as salas D. João VI, D. Pedro I, D. Pedro II (dedicada a esse personagem histórico há duas salas consecutivas, sendo que uma delas dispõe de um espaço em homenagem à Princesa Isabel e apenas um balcão com alguns instrumentos de suplícios utilizados nos escravos) e sala da República, com algumas medalhas comemorativas, separadas por uma espécie de biombo da sala do século XVI. O circuito histórico começa e termina no mesmo local, isto é, na sala que possui a escada de acesso ao segundo pavimento do Museu Mariano Procópio. Todos esses *lugares* e também outros – a “Vila” e o térreo – farão parte da minha vida e rotina de trabalho durante três meses.

A pessoa ao entrar no museu sai do mundo contingente, ao subir a escada é colocada em uma sala como se fosse passar para uma outra dimensão. Ao inserir-se nessa nova dimensão através das salas pelas quais passa, a pessoa retorna por onde entrou e com isso volta à sua dimensão e às questões fortuitas do cotidiano.

Cada sala do Museu possui objetos que retratam o período ou personagens históricos que reificam o período. Estes concedem os respectivos nomes às divisões dos ambientes do Museu Mariano Procópio. O MMP é um misto entre o chamado “museu-memória” e “museu-narrativa”, prevalecendo o primeiro modelo. Segundo Santos (2006), “o museu-memória é, portanto, aquele onde observamos que a história, como construção

laica e universalizante, submete-se ao poder do afetivo e mágico, à dialética da lembrança e do esquecimento presente na memória” (p.46). Este modelo de museu busca através dos objetos reviver a experiência perdida. A ênfase na autenticidade dos objetos como representantes de um período, isto é, uma relação metonímica, é uma outra característica do “museu-memória”. Poderá perceber isso tanto na formação do MMP como no capítulo IV, no qual os discursos dos diversos atores destacam objetos pessoais de personagens históricos, como são os casos do trono da cerimônia do “beija-mão” de D. João VI e do fardão de D. Pedro II utilizado na cerimônia da maioridade.

Já o “museu-narrativa”, pode ser descrito como “aquele que tem a história racional moderna, e não mais a história que se apóia na memória como carro-chefe da exposição” (Idem. 69). Destaca-se neste tipo de museu uma outra característica: “a narrativa (...) subordina o outro elemento da linguagem museológica, o objeto. O acervo não é mais quem dita a exposição; ele aparece como auxiliar à narrativa” (Idem.). Neste caso, outros recursos são utilizados para apoiarem esse discurso racional moderno da história: textos. Os objetos são apenas para ilustrar uma determinada época.

Enquanto o “museu-memória” busca reviver uma experiência perdida, abrindo maiores possibilidades para o visitante ou o espectador criar a sua própria interpretação através da análise dos objetos, o “museu-narrativa” visa com os objetos simbolizar o discurso produzido no presente, relegando à segundo plano as suas funções no passado. Essa mensagem que o museu-narrativa objetiva por mais que seja bem articulada, não pode se prever a leitura que o espectador fará dela. Essa leitura pode estar condicionada à “visão de mundo” que o destinatário possui. Dessa maneira, Santos, ao falar dos objetos expostos no “museu-narrativa”, chama atenção para que “ao serem utilizados exclusiva e unicamente pela qualidade que têm de simbolizar o discurso do presente, ignorando-se sua função no passado, os objetos rompem com o tempo e com a memória” (Idem: 63).

Durante a espera para a primeira visita guiada, contente por realizar o trabalho de campo e sendo iniciado para a formação de antropólogo, no sentido boasiano – coletor de dado e analistas das fontes –, aproveitava para observar a sala e alguns quadros e esculturas, mais precisamente o busto de Mariano Procópio na entrada principal da galeria e, no mesmo cômodo, porém atrás do balcão de atendimento, o quadro de Dona Amália<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Maira Amália Ferreira Lage: “Filha de Manoel Machado de Castro e da Sra. Da. Luísa Maria Coelho de castro, Maria Amália nasceu no Rio de Janeiro no dia 13 de dezembro de 1834, onde faleceu com a idade de 79 anos, no dia 12 de janeiro de 1914, estando seus restos mortais, juntamente com os do esposo e filhos, num mausoléu, no jardim do Parque, à entrada principal do Museu Mariano Procópio.(...) Era descendente do

(esposa de Mariano Procópio) que fica do lado direito da entrada principal, próximo à porta de acesso à sala do diretor.

Alguns objetos me chamaram a atenção, sendo tudo “estranho” ou não familiar. Não deveria ser diferente, pois uma das premissas do antropólogo e seu trabalho de campo é o estranhamento ou, como sugere Roberto DaMatta, “vestir a capa de etnólogo é aprender a realizar uma dupla tarefa que pode ser grosseiramente contida nas seguintes fórmulas: (a) *transformar o exótico no familiar* e/ou (b) *transformar o familiar em exótico*” (1990:157). Devo destacar que, pautado na crítica feita por Gilberto Velho(1978) em uma oportunidade anterior à versão de DaMatta de 1990 sobre o mesmo conteúdo do texto, o “familiar” nem sempre é “conhecido”, assim como o “exótico” não é necessariamente “desconhecido”. Por isso, deve-se atentar principalmente quando se estuda a própria sociedade que o antropólogo foi socializado, já que há riscos de algumas instituições, grupos, costumes ou crenças parecerem “familiares” e, dessa forma, pode-se pautar em pré-noções do senso-comum sobre o objeto estudado, distanciando-se do viés antropológico<sup>26</sup>.

Enquanto observava atentamente os quadros, algumas esculturas próximas à sala que esperávamos (eu e os visitantes) para a visita guiada, assim como suas fichas técnicas fixadas ao lado ou na parte inferior da localização dos objetos, um fato interessante ocorreu. Algumas dúvidas surgiram durante aqueles poucos minutos ali esperando. Pensei em perguntar ao guia, que aguardava a hora programada para subirmos e iniciarmos o itinerário do circuito histórico, algumas informações sobre as peças e, mesmo, como tentativa de aproximação, não somente com o intuito de estabelecer uma empatia, mas descobrir “o que eles acham o que estão fazendo” (GEERTZ, 1998: 88). No entanto, como era o primeiro dia de pesquisa de campo, ainda tímido e com pouco contato com os “informantes” (guias e funcionários), optei por abster-me de questionar, realizando apenas

---

Conde de Moreira Lima (Joaquim José Moreira Lima), que residia em Lorena, São Paulo, uma das belas cidades do Vale do Paraíba.

Além de Frederico e de Alfredo Ferreira Lage, teve mais dois filhos: Elisa, a primogênita, que faleceu com 15 anos de idade, e Mariano, que pouco viveu”. (BASTOS,1991: 209).

<sup>26</sup> O texto de Da Matta citado, “Terceira Parte: Trabalho de Campo”, faz parte do livro: *Relativizando: uma introdução à antropologia social*, de 1990. No entanto, a sua versão anterior foi publicada em *A Aventura Sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*, organizado por Edson Oliveira Nunes, em 1978, com um outro título: *O Ofício de Etnólogo, ou como Ter “Anthropological Blues”* (pp. 23 – 35), sendo modificado na versão posterior. O texto de Gilberto Velho, *Observando o familiar* (pp. 36-46), foi publicado na mesma coletânea, em 1978, disposto logo em seguida ao de Da Matta e destaca a utilização dos dois conceitos “familiar” e “exótico”. As críticas etimológicas serviram para mudanças e justificativas no texto de Da Matta, em 1990, assim como o seu agradecimento à Gilberto Velho pelas considerações efetuadas. As referências completas dos dois autores e textos estão no fim do trabalho, na “bibliografia”.

o trabalho de observação. Porém, um dos visitantes que aguardava também o momento certo para subirmos, um senhor de aproximadamente 47 anos acompanhado por uma criança que aparentava ter três anos, fez aquilo que tive vontade. Ele se aproximou da senhora que atendia na recepção e perguntou quem era Dona Amália. A recepcionista o questionou se ele participaria da visita guiada. Ele respondeu que sim. Assim, a atendente finalizou o diálogo dizendo que seria falado pela guia no início da apresentação.

Nesse momento, podemos perceber que existe um jogo teatral, ritualístico e mesmo “mágico” (MAUSS, 2003a) no que tange ao processo de visitação e participação na incursão ao “circuito histórico”. Há o momento certo para desempenhar a “performance”. Não se deve antecipar as etapas, pois o encantamento que se tenta proporcionar através de uma visita dinâmica é realizado por partes.

A espera do público na sala onde há a escada para ter acesso à parte superior da galeria, isto é, no “circuito histórico”, com senhas que haviam sido distribuídas por quem está de serviço no balcão de atendimento, é o momento inicial. Aqueles números são as permissões concedidas a um grupo seletivo para a inserção nesse novo mundo.

No primeiro degrau, ligado ao corrimão e a parede, há uma espécie de cordão de isolamento, sendo transposto apenas por pessoas autorizadas ou, nos momentos específicos, por grupos guiados. Podemos comparar a abertura desse cordão com aquilo que Victor Turner (1974) destaca como transpor a soleira da porta, isto é, ultrapassar um marco físico ou mesmo imaginário como representação da inserção de um mundo desconhecido, deixando, por algum instante, a estrutura social, na qual estamos inseridas, do lado de fora. Isso se dá porque todos tornam-se “visitantes”. Na maioria das vezes, mesmo que haja algum comentário por parte do público, as pessoas passam todo o circuito como se estivessem imergindo numa outra dimensão ou, como DaMatta atribui: “Antropólogos e iniciados atualizam um padrão clássico de <<morte>>, <<liminaridade>> e <<ressurreição>> social num novo papel, tudo de acordo com a fórmula clássica dos ritos de transição e passagem” (DA MATTA, 1990: 151). Como nesse caso, ao mesmo tempo sou o etnógrafo e antropólogo, mas também me encaixo na categoria “visitante”, visto que estou submetido a todas as regras sancionadas para a visitação, assim como aquilo que será dito ou direcionado é tão novo para os visitantes quanto para mim.

Não deve se esquecer também do caráter prático ou, numa palavra que alguns antropólogos têm receios, funcional daquela corda, ou seja, impedir a passagem dos visitantes, pois o segundo andar está em reforma e, com isso, algumas salas não podem ser

visitadas. Além disso, como dissemos há pouco, por haver um pequeno número de funcionários, o museu não consegue disponibilizar a abertura de todas as salas, de modo que a visitação seja livre para o público, já que em cada sala é necessário um acompanhante (funcionário treinado) para conduzir as informações e certificar o comportamento de cada visitante, segundo as regras da instituição.

Alguns quesitos devem ser observados para a visita guiada: são no máximo trinta pessoas que podem participar deste tipo de visita. Quando ultrapassa um número maior do que doze visitantes, há o auxílio de um outro funcionário. Esse normalmente não é o guia, mas agente de atendimento ao público (nome dado às pessoas que ficam em cada repartição do museu informando e zelando pelos objetos e salas) que, naquele momento e atividade, recebe o nome de “retaguarda”. O papel deste é ficar por último, ou atrás das pessoas guiadas, visando assegurar uma visita ordenada e impedir que qualquer integrante do grupo fique em sala diferente da que estão os demais visitantes e o guia. Durante os três meses da minha permanência no MMP por conta das pesquisas de campo poucas vezes deparei-me com trinta ou mais pessoas desejando fazer a visita no mesmo horário.

Na seção abaixo detalharemos cada sala com os seus objetos e discursos proferidos através da apresentação dos guias e participação dos diferentes visitantes em relação ao patrimônio de “pedra e cal”, tal como o mito de origem, seu acervo e sobre os personagens que compõem a “saga” histórica e social da nossa cultura e sociedade. Antes de tudo, devo deixar claro que serão destacados apenas alguns objetos de cada ambiente, pois algumas salas contêm dezenas ou centenas de objetos (desde medalhas, insígnias, brasões, até prateleiras repletas de objetos em porcelanas) e, por esse motivo, seria exaustivo tanto para o etnógrafo quanto para o leitor. Dessa forma, me pautarei, pelo próprio objetivo do trabalho que é perceber tanto o “ethos” quanto a “visão de mundo” que os diferentes atores sociais têm sobre o Museu Mariano Procópio e seus discursos, nos objetos destacados pelos funcionários do Museu, especialmente os guias. No entanto, não ficarei amarrado a esses objetos, mas, quando achar pertinente para a análise, destacarei outros objetos ou se algum visitante fizer, assinalarei o porquê da minha escolha.

O trabalho de campo durou aproximadamente três meses. Nesse período frequentei nos dias úteis, mas a minha participação assídua aconteceu nos fins de semanas e feriados, já que a visita guiada só ocorre no fim de semana e também porque o número de visitantes é maior. Dessa forma, em cada fim de semana eu participava de aproximadamente dez visitas guiadas, sendo cinco em cada dia, uma vez que estas ocorriam em hora em hora,

iniciando-se às 12h30min e sendo a última 16h30min. Às vezes eram um pouco menos, pois se um guia estivesse de folga ou não comparecesse ao museu, a visita guiada que ele estaria responsável normalmente não ocorreria, criando uma “janela”. Outro motivo é o fato de não haver público em determinados momentos da minha pesquisa para a realização da visita guiada. Cada visita tem em média trinta e cinco minutos, mas já ocorreram casos de participar de visitas que chegaram à uma hora de duração e outras que não passaram de vinte minutos.

Portanto, no sub-capítulo a seguir descreverei o Museu Mariano Procópio, suas diferentes dependências, alguns dos objetos que fazem parte do acervo, como a visita guiada ocorre, deixando para o próximo capítulo a análise e interpretação propriamente dita.

### **A viagem vai começar**

As visitas guiadas que participei durante a pesquisa oscilaram desde dois participantes até vinte e oito ou trinta participantes. Muitos eram provenientes de outras cidades ou regiões. Um meio importante para visualizar, além da própria indicação verbal dos participantes, é através da consulta ao “Livro de Visitas” disposto no balcão de atendimento, na entrada do Museu Mariano Procópio.

Na “soleira” já descrita, o guia passa algumas informações sobre como procederá a visita, o tempo estimado, comportamento de cada um como, por exemplo, todos devem passar para a sala juntos, não ficando ninguém para trás ou indo à frente da guia. Isso é uma forma que se tem de poder controlar cada visitante, impedindo qualquer incidente, tanto com relação às vidas quanto aos objetos, pois quando estamos na parte superior, o guia é responsável por tudo o que vier a acontecer. Se houver algum momento que não esteja em visita e, por algum motivo, o guia ir ao andar superior, em geral, há uma anotação feita por um responsável que fica de plantão no fim de semana. Este encarregado faz parte do outro setor técnico do MMP, isto é, são de áreas que trabalham por trás das galerias e salas expostas: bióloga, museólogas, historiadora e da área administrativa. Esses que, no momento em que fiz o trabalho de campo, são, na verdade, “essas” e quando estão de plantão possuem a incumbência de zelar pelo funcionamento do MMP, respondendo por

tudo que vier a acontecer no museu e no parque. Elas<sup>27</sup> levam consigo um tipo de rádio comunicador, estabelecendo também contato com os vigias que ficam espalhados por diferentes pontos, tanto no parque como no museu.

Usarei algumas vezes o verbo na primeira pessoa do plural para designar um sentimento de pertencimento a um grupo ou a uma categoria que, no caso, seria a de “visitante”.

Ao transpormos o cordão de isolamento, subimos uma escada de madeira larga recoberta de carpete vermelho, dando um ar de solenidade, importância, em formato de espiral (não exatamente estilo caracol), chegamos à primeira sala denominada “Século XVI”. Deparamo-nos com alguns objetos que buscam retratar o período. Há uma estátua vinda de Portugal, precisamente um busto, daquele que é considerado o patrono da língua portuguesa, Camões, além de alguns baús que, na fala do guia, serviriam para transportar produtos valiosos. Mas esta adverte sobre um relativismo importante e busca, talvez a partir de um discurso didático<sup>28</sup>, estabelecer uma comparação: o valor é diferente em cada período. Nas oportunidades, os guias frequentemente perguntam “o que é valioso?”. Através do imaginário que possuímos sobre baús e tesouros, logo alguns dizem que transportavam ouro, diamante ou outros metais ou pedras preciosas. No entanto, o guia salienta que os produtos valiosos do século XVI não era somente ouro, mas produtos que poderiam ser difíceis de adquirir e conclui dizendo que eram transportados açúcar, porcelanas e vestimentas dentre outros. Durante o trabalho de campo, os demais guias por vezes abordavam o tema seguindo a mesma metodologia. Sobre a questão do imaginário, Gilbert Durand diz que:

“a consciência dispõe de duas maneiras para representar o mundo. Uma *direta*, na qual a própria coisa parece estar presente no espírito, como na percepção ou na simples sensação. A outra *indirecta* quando, por esta ou aquela razão, a coisa não pode apresentar-se “em carne e osso” à sensibilidade, como, por exemplo, na recordação da nossa infância, na imaginação das paisagens do planeta Marte (...).” (DURAND, 1993:7)

<sup>27</sup> As funcionárias são todas do sexo feminino. De todos os funcionários que trabalham diretamente nas dependências do Museu, há apenas 4 do sexo masculino: o diretor, dois guias e um agente de atendimento. Não estou contando os seguranças, já que são terceirizados e o restante de funcionários que trabalham na casa do lado de fora, na parte administrativa.

<sup>28</sup> Classifico como “discurso didático” a partir da (minha) experiência pessoal: no último ano de faculdade em História (UFJF), em 2003, tive em cada semestre desse ano, na Faculdade de Educação, uma disciplina sobre didática. Lembro-me que o professor, no último semestre, abordando o tema sobre “Plano de Aula”, salientou a importância, como meio didático, de tentar sempre comparar o conteúdo histórico, independente da época, às situações contemporâneas ou cotidianas dos alunos. Essa advertência visava auxiliar o aluno na compreensão e analogia do conhecimento proferido.

Ele conclui o seu pensamento destacando que “em todos esses casos de consciência indirecta, o objeto ausente é *re-presentado* na consciência por uma *imagem*, no sentido muito Lato do termo” (Idem.). E é assim que vamos criando as nossas imagens e interpretações diante dos objetos expostos nos “museus-memória”: vê-se o objeto e o transporta para um uma imaginação mais ampla que busca re-presentar ou re-construir um cenário dinâmico, de um contexto específico, mas imerso em elementos do presente, que fazem parte da “visão-de-mundo” do observador.

Na parede oposta à janela, do lado esquerdo de quem sobe a escada, há alguns mapas, isto é, representações de cartas cartográficas da época da chegada dos portugueses às terras que foram batizadas posteriormente como Brasil. Uma outra peça que chama atenção e de importância arqueológica é uma urna funerária indígena, antropomorfa, que, segundo os guias, data do século XII e é pertencente à tribo Mirancangüera. Essa peça foi encontrada na região que hoje conhecemos como Amazônia. Vale ressaltar que esse objeto está inserido de uma forma anacrônica na perspectiva que a sala tenta reproduzir. Essa conclusão não foi apresentada por mim, mas foi chamada atenção pelos próprios guias. Quando falam desse objeto e revelam alguns dados, logo se preocupam em dizer, principalmente dependendo do tipo de público – quando o acham intelectualizado –, que aquela urna está fora de contexto. Alguns visitantes atentam para isso, concordando com as palavras do guia, mas, normalmente, para a maioria isso é um dado que chama pouca atenção ou normalmente nenhuma, sendo o destaque a idéia de depositarem os seus mortos, suas cinzas, naquele recipiente em forma de homem ou de representação de algum deus de determinado panteão talvez. Além dela, há objetos líticos como representantes de instrumentos utilizados no período pré-colombiano e que remete à idéia do índio enquanto “nativo”.



Fig.2 Tampa (em forma de rosto humano) e Urna Funerária. Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: [www.tribunademinas.com.br/museu](http://www.tribunademinas.com.br/museu). Acessado no dia 13/08/ 2007.

Após esse contato inicial com os objetos da sala do século XVI, somos levados diretamente para a sala do século XVIII. O circuito histórico, quando estão abertas todas as salas, segue no sentido anti-horário. No entanto, as salas do século XVII e do século XVIII estão interditadas para restauro. Dessa maneira, para se chegar à sala Tiradentes (também do século XVIII, mas é dedicada a Tiradentes e ao movimento que fizera parte), deve-se passar pelas salas dos séculos XX, XIX (Sala D. Pedro II, Sala D. Pedro II, D. Pedro I, Corredor com a liteira, Sala de D. João VI) até chegarmos à sala que dá o nome do mais expressivo representante da Inconfidência Mineira, seguindo, dessa forma, o sentido horário. Os guias sempre pedem para ninguém parar nas salas até chegar à do Tiradentes, pois a intenção é criar uma atmosfera de “viagem no tempo”, seguindo uma seqüência cronológica<sup>29</sup> e rememorativa. Ressaltam ainda que se passará em cada sala na volta. Portanto, não é preciso se preocupar, porque as salas posteriores às do século XVIII são mais interessantes ou, pelo menos, chamam mais atenção dos visitantes por conter objetos brilhosos e metálicos, porcelanas com detalhes e comportar um período de realeza e toda a magia criada em torno do Império e seus atores, assim como difundida nas escolas.

Apesar de o *Ancien Regime* europeu, há mais de três séculos, ter sido exaurido, a realeza possui ainda um caráter divino. Vejamos o exemplo da Inglaterra. Esse substantivo não é imanente, mas forjado ao longo da história, através de símbolos e signos por aqueles que detinham o poder (tanto político como intelectual e religioso [nas Idades Media e

<sup>29</sup> Por isso, “passamos” por essas salas sem olhar para os lados, isto é, ainda não descrevemos os detalhes de cada uma com o intuito de criar uma idéia de como é o processo que cada visitante passa ao adotar a visita guiada.

Moderna não há uma distinção muito clara entre cada poder, visto que aquele que possuía poder religioso também detinha meios de acesso ao campo intelectual e político, mesmo que não fosse diretamente, mas através de funcionários ou pessoas contratadas para desempenharem esse papel])<sup>30</sup>.

Na sala dedicada ao ícone da Inconfidência Mineira, adotado posteriormente pelos republicanos como o símbolo do Regime Republicano brasileiro, talvez por dois fatores principais: no contexto da inconfidência, era a luta contra a Coroa Portuguesa; o segundo fator é que, na falta de um herói republicano, já que a instauração da República no Brasil se deu de uma forma atípica, principalmente em relação ao caso que mais se destacou, isto é, o francês em 1789. Não existiu um líder explícito e/ou confrontos, pelo menos bélicos, entre o Império e aqueles que desejavam mudar o regime<sup>31</sup>.

Dessa maneira, segundo a construção deste mito e apropriação de diferentes maneiras por distintos grupos em contextos diversos, Tiradentes foi um personagem histórico que servira para a construção de um herói nacional e com uma caminhada de martírio, lutando e morrendo para salvar o Brasil contra exploradores externos. Vale destacar ainda que a sua morte não foi em um campo de batalha ou de uma forma rápida. Como quase todos os grandes heróis e heroínas, tanto míticos quanto “reais”, morreu de uma forma bruta, chocante (até porque essa era a intenção das autoridades portuguesas: servir de exemplo para qualquer tipo de insurgência que pudesse acontecer) e “maior”, se é que podemos falar assim, do que qualquer outro que fazia parte do mesmo movimento<sup>32</sup>. Foi condenado em praça pública, enforcado e depois esquartejado. Isso tudo porque lutava pela emancipação das Minas Gerais e, posteriormente, foi forjado tal ideal numa perspectiva mais abrangente, ou seja, nacional. Percebe-se a tentativa e, de certa forma, conseguiram, de construção da imagem de Tiradentes analogamente à representação do maior mártir para o ocidente: Jesus Cristo. Tiradentes é representado, nos quadros e esculturas, com barbas e cabelos longos, aproximando-se das representações criadas,

---

<sup>30</sup> Para uma discussão sobre esse aspecto, ver BURKER, Peter. A construção do Rei.

<sup>31</sup> Sobre a instauração da República e a repercussão, sugerimos ler “Os Bestializados”, de José Murilo de Carvalho. Esse autor trabalha o tema de transição do regime como algo sem muita importância, principalmente para o povo, visto que muitos, mesmo os cidadãos da cidade do Rio de Janeiro, souberam apenas por jornais e depois de alguns dias. Ele destaca que não houve qualquer participação do povo, diferentemente do que ocorrera na Europa. Além disso, devemos destacar também o fato de outros Estados estarem cientes do ocorrido tardiamente, pois, por uma comunicação limitada, as notícias chegaram com certo espaço de tempo do momento que aconteceu.

<sup>32</sup> Segundo a “História Oficial” de todos os inconfidentes, o único que foi condenado à morte foi Tiradentes. Cláudio Manoel da Nóbrega apareceu morto, mas não se sabe se foi suicídio ou assassinato. Outros foram penalizados com a prisão e o exílio. Não vale aqui tecer maiores comentários sobre o fato, pois esse não é o principal objeto de estudo.

principalmente a partir do Renascimento, da figura de Jesus. Além disso, a sua morte, repleta de sofrimento e sendo assistida pelo público, condenado em praça pública, também possa identificar alguns elementos semelhantes, dos quais, destacados e conjugados de modo proposital, possibilita ser um símbolo atemporal. Alguns presidentes já se valeram da figura de Tiradentes para expressarem alguma idéia, pois é algo que, independente da escolaridade, a maioria do povo brasileiro tem uma noção de quem foi ou, pelo menos, conhece a maneira como foi morto. Isso se dá graças à república e seus articuladores na promoção de um herói, contrapondo a figura monárquica. Ele passou a fazer parte da memória coletiva, pois como Michael Pollak, falando sobre os elementos constitutivos da memória, destaca: “em primeiro lugar, são os *acontecimentos* vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamara de ‘vividos por tabela’, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer” (POLLAK, 1992: 2001). O museu seria um local ideal e eficaz para a produção desta memória coletiva.

Na sala que recebe o nome desse personagem histórico – Tiradentes – e pivô de apropriações e reapropriações de significados, há um das principais peças do Museu Mariano Procópio: o quadro “Tiradentes Esquartejado”<sup>33</sup>, do pintor paraibano Pedro Américo (1843 – 1905), pintado em 1893 em Florença (Itália).



Fig.3 “Tiradentes Esquartejados” de Pedro Américo. Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp98.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp98.htm). Acessado em: 13/08/2007.

<sup>33</sup> O quadro Tiradentes Esquartejado, de Pedro Américo (1843-1905), foi durante quatro anos o “interlocutor” da historiadora Maraliz de Castro Vieira Christo. Essa convivência rendeu a tese “Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e Tiradentes Esquartejado”, vencedora do Grande Prêmio Capes de Teses “Florestan Fernandes”. Portanto, para saber mais sobre o quadro “Tiradentes Esquartejado” e seu autor, sugerimos a consulta da tese defendida na UNICAMP.

Segundo os guias, Pedro Américo pintou o quadro na cidade italiana de Florença, em 1893, onde residia. Nessa época, o artista, poeta, escritor foi eleito deputado constituinte pela Paraíba. Com isso, retorna ao Brasil e submete o seu quadro à exposição, no Rio de Janeiro, em julho de 1893. No entanto, o quadro não é bem-recebido, chocando o público. Então, ele é exposto em Juiz de Fora, suscitando o interesse da prefeitura para a sua aquisição. Nesse momento, o colecionador Alfredo Ferreira Lage e posteriormente fundador do Museu Mariano Procópio, proprietário de uma grande coleção, era vereador do município. Maraliz de Castro Vieira<sup>34</sup> diz, em uma reportagem realizada por Álvaro Kassab (2006:7) com o título “Fragmentos de um herói espedaçado”, o seguinte: “levanto na tese que [Alfredo Ferreira] Lage, cuja coleção originou o museu, influenciou na compra do quadro”.

Alguns livros escolares ao falarem do tema da Inconfidência Mineira trazem como uma metodologia imagética, a foto do quadro de Pedro Américo, “Tiradentes Esquartejado”. Podemos constatar isso através de uma menina, entre 14 e 16 anos, que residia no interior da Bahia e estava visitando a cidade de Juiz de Fora. Esta participava da visita guiada no Museu Mariano Procópio. Ao entrar na sala Tiradentes e se deparar com o quadro, disse que já o conhecia através do livro de História que utilizava na escola que freqüentava na Bahia. Além desse quadro que possui uma importância sensível, já que a projeção da imagem do Museu para além do Estado de Minas Gerais é realizada através também deste ícone, há também um outro quadro na mesma sala que é intitulado a “Jornada dos Mártires”, de Antônio Parreira.

Este quadro retrata prisioneiros, supostos inconfidentes, sendo levados para o Rio de Janeiro, a fim de serem julgados. O cenário é a cidade atual de Matias Barbosa, especificamente, a Fazenda Soleidade, onde os soldados da Coroa Portuguesa junto com os prisioneiros pernотaram para dar continuidade à viagem. No fundo da paisagem há uma capela construída no início do século XVIII e preservada até hoje, havendo, sob ela, um túnel com vários labirintos.

---

<sup>34</sup> A historiadora Maraliz de Castro Vieira recebeu o Grande Prêmio “Florestan Fernandes” por sua tese que trabalha o quadro “Tiradentes Esquartejado”.



Fig.4 Quadro “Jornada dos Mártires”, de Antônio Parreiras. A capela de Santa Rita está acima do primeiro soldado portando a arma. Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp96.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp96.htm). Acessado em: 13/08/2007.

Esse túnel não é retratado no quadro, mas tenho conhecimento porque lecionei a disciplina de História, nos ensinos fundamental e médio, na cidade de Matias Barbosa. Durante o tempo que trabalhei naquela cidade, aproximadamente três meses, alguns alunos falaram sobre a igreja, isto é, a capela e as inúmeras histórias que faziam parte do imaginário daquele patrimônio e da cidade como um todo<sup>35</sup>. Era um dos patrimônios culturais eleitos pela população.

Durante esse tempo, diante da oportunidade que surgiu para visitá-la com os alunos, agendei com o secretário de cultura do município de Matias Barbosa uma visita à capela e ao túnel que está sob ela. Essas duas construções estão abertas à visita principalmente no fim de semana. No percurso da escola à capela, alguns alunos falaram que o túnel servia como rota de fuga de escravos. Salientaram ainda que Tiradentes passou pelo túnel, pois a capela e o túnel estão localizados próximo ao Caminho Novo e a cidade de Matias Barbosa era uma forma de entreposto e fiscalização da saída de mercadorias, especialmente, metais e pedras preciosas provenientes das áreas auríferas das “minas gerais”, sendo guardada por funcionários e soldados da Coroa Portuguesa. O sentimento de orgulho por possuir um patrimônio cultural que foi “testemunha” ou palco de fatos históricos importantes é relevante para se entender o papel do patrimônio na construção da identidade. Os alunos reforçavam fatos e personagens, atribuindo à capela uma autenticidade. O que me

<sup>35</sup> Talvez seja um tema interessante para ser trabalhado posteriormente ou por outro pesquisador sobre como as pessoas interagem com o patrimônio histórico-religioso e as inúmeras histórias e memórias, através da oralidade, perpassa de geração em geração, criando uma identidade local.

contavam parecia que tinham lido em livros de história ou testemunhado, pois os relatos possuíam riquezas de detalhes que pode ser buscado a sua compreensão deste fenômeno na idéia de “tradição” e da construção da memória coletiva, como já foi assinalado acima e na última citação de Pollak (1992).

A capela tem um aspecto simples, sem muita ornamentação, sendo configurada apenas com um altar central. Apesar do calor que fazia do lado de fora, ao entrarmos no túnel, trancado por um portão de ferro e cadeado, há uma umidade muito forte, mas não havia sensação de calor, pelo contrário, por as paredes estarem úmidas, quase molhadas, existia certo frescor. As passagens eram estreitas, chegando, em alguns momentos, ter que passar de lado.

Durante o trajeto deparei em pontos estratégicos com objetos expostos do período colonial. Segundo o guia, durante a limpeza e reabertura de algumas das passagens esses objetos foram encontrados. Havia espécies de lamparinas, alguns objetos de metal e, o fim do túnel dava no interior da igreja. O túnel era uma espécie de labirinto, com várias bifurcações. Durante a incursão, existiam buracos no meio da parede, no sentido horizontal. O guia nos disse que escravos fugidos e outros ficavam de tocaia para matarem algumas pessoas que também utilizavam o túnel para fugir da fiscalização. Na escada, de madeira, que subimos para terminar a visita e que chega ao piso da capela, por ser subterrânea, deparamos com outros pedaços de madeiras no solo. O nosso anfitrião informou que eram pedaços de caixão. Como se sabe, havia um costume de enterrar as pessoas no interior das igrejas. Quando visitamos Ouro Preto, por exemplo, algumas igrejas têm dezenas de inscrições na tábuas que forra o chão. Segundo alguns guias, essas inscrições são para identificar as pessoas que estão sepultadas. Ainda há um outro detalhe, não sei como era na capela em Matias Barbosa, mas normalmente, as pessoas que eram enterradas na parte interna da Igreja, tinham “posses”, isto é, eram personagens com uma representatividade econômica e política.

Destaquei algum tempo para descrever alguns objetos que analisamos ser importantes, já que durante a visita guiada, todos os guias ressaltam a importância do quadro “A Jornada dos Mártires”, assim como sublinha a Capela do Rosário e o seu túnel. Além disso, depois de certo tempo, tive a oportunidade de conversar com os guias e dizer que havia visitado a Capela, relatando a experiência que tive ao conhecer o túnel. A partir desse momento, sempre quando os guias explicavam algo na sala Tiradentes e remetia-se ao quadro da “Jornada dos Mártires”, perguntavam, em público, a mim, sobre a Capela e o

túnel que há sob ela. Parecia que “estar lá” ou melhor “estive lá” imputa uma autoridade diante dos outros. Isso modificou de certa maneira a forma da visita guiada naquela sala. Houve uma interferência ocasionada pela presença do pesquisador. Não me sentia confortável com a situação. Isso não era porque me importava em relatar ou dar informações, mas me sentia um intruso no trabalho dos guias, receando invadir o campo dos meus informantes, assim como criar uma situação de coerção ao guia diante da explicação daquela pintura que seguia com os fatos históricos.

É importante destacar que nesse momento o patrimônio histórico-cultural se sobressai do óleo e da tela e torna-se o destaque, já que é algo materializado. É a “lei de contigüidade” destacada por Mauss (2003a). Normalmente, quando há visitantes de cidades próximas e que conhecem o Município de Matias Barbosa, a conversa toma outro rumo, pois o quadro como um todo deixa de ser a atenção dos visitantes, para que aquela “igrejinha” lá em cima, no fundo da pintura, utilizando de uma linguagem proveniente das Belas Artes, torne-se o “ponto de fuga”. Além disso, podemos perceber ainda que, quando se fala da Capela e alguém a conhece, logo o sorriso estampa a face do indivíduo. Ele se sente parte da história e da memória, privilegiado por conhecer um local que está representado em um quadro de magnitude perceptível e exposto em um museu com importância legitimada. Dessa maneira, pode-se entender a importância do patrimônio cultural como mediador da relação de dois termos que caracterizam também uma oposição universal: o visível e o invisível (GONÇALVES, 2007:46).

Devo citar outros objetos nessa sala e que todos os guias destacam. Um deles está dentro de uma mesa com a tampa de vidro, permitindo ao visitante uma visão dimensional do objeto: um instrumento para a retirada de dentes do século XVIII. Os guias sempre o ressaltam, dizendo que José Joaquim da Silva Xavier recebeu o nome de Tiradentes porque era dentista de profissão e usava um aparelho como aquele para a extração dentária.

Para finalizar a Sala Tiradentes, temos algumas armas pregadas à parede que, segundo os guias, eram utilizadas no século XVIII. Dentre essas armas, há de fogo com cano longo e algumas espadas do Exército Real. Já a última peça é um busto de Tiradentes com os cabelos meio cumpridos, dando impressão de movimento, barba, uma espécie de cavanhaque maior, no entanto, tanto o cabelo quanto a barba e cavanhaque são menores do que as mesmas características expressadas na pintura de Pedro Américo. Acredito que essa seja uma das salas que os guias mais falam. Primeiro por ser um “herói” que é “familiar” aos brasileiros. Somado a isso, está envolto por vários elementos que, dependendo da

disposição que é exposto, sofre mudanças estruturais e recebe novos significados ao longo do tempo: desde traidor da pátria, passando por herói e símbolo da república brasileira. Segundo, porque a absorção, pelos funcionários do museu, especialmente pelos guias, da importância do quadro e por estar no Museu Mariano Procópio e não em outro local como, por exemplo, o Museu da Inconfidência, é motivo de orgulho e sentimento de importância. Nesse caso, o sentimento de pertencimento a um grupo menor, mais regionalizado é demonstrado.

Seguindo o itinerário da visita guiada, passamos à próxima sala, “D. João VI”. Nesse ambiente há uma fusão de dois estilos que podem ser simbolizados pelos objetos que são apresentados: o francês e o brasileiro. Devo destacar que nos séculos XVIII e XIX os costumes, estilos e outras manifestações, assim como o “língua oficial na Europa” foram pautados por influências francesas. Dessa forma, a sala, em dimensão retangular, é dividida por uma linha imaginária entre as peças francesas e os móveis fabricados no Brasil. Na parede de frente à passagem da sala “Tiradentes” para “D. João VI”, no fim desta última, há um quadro do rei que concede o nome à sala. A forma que o quadro está disposto e a transição do visitante da sala “Tiradentes” para esta, parece um encontro com o Príncipe D. João VI, uma espécie de audiência. Alguns objetos são de destaque como, por exemplo, o trono do “beija-mão”, que está localizado, logo após a soleira da porta, do lado direito, seguindo o circuito no sentido anti-horário. O “beija-mão” era uma espécie de solenidade que o rei concedia no seu palácio, em São Cristóvão, na corte, fazendo com que aqueles que desejassem ter uma audiência com o rei, iam ao Paço Imperial e se prostravam de joelhos em uma almofada estilizada, beijando a mão de Sua Majestade. Não foram raras a vezes que algum visitante tentava ajoelhar ou, pelo menos, colocar a mão nas almofadas. Segundo os guias do Museu Mariano Procópio, tanto a cadeira como a almofada para ajoelhar-se são originais. Essa questão é sensível nos discursos dos guias: a autenticidade, a originalidade de uma determinada peça constrói o seu valor, bem como dar força à narrativa. Esses objetos são o substrato, as fundações sensíveis das construções simbólicas. É através de tais objetos e da busca da “experiência perdida” pelo passado que a memória coletiva é reconstruída.

Existem ainda vasos de porcelanas com símbolos do *Ancien Regime* Francês. Além disso, todos os três guias e em todas as visitas que participei, mais de trinta, destacavam

uma mesa de estilo francês, uma mesa “Boullé”<sup>36</sup>. (Charles Andrès Boullé - 1642-1732 - foi um marceneiro francês, estabelecido no Palácio do Louvre a serviço dos reis Luís XIV e Luís XV. Suas inovações artesanais nos móveis ficaram conhecidas como “estilo Boullé”), sendo o seu tampão forrado de casca de tartaruga. Caminhando, o visitante encontra um armário de vidro repleto de porcelanas que, segundo os guias, são provenientes das Índias.



Fig.5 Par de vasos e prato com pinturas sobre o imperador Napoleão Bonaparte em campanha militar. Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp74.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp74.htm). Acessado em: 13/08/2007.



Fig.6. Mesa “Boullé”, feita de casquinha e casco de tartaruga. Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp170.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp170.htm). Data de captura: 13/08/2007.

<sup>36</sup> Casquinha, tartaruga, metal dourado. Estilo Boullé. Procedência: Palácio de São Cristóvão. Dim.: 81 x 103 x 74 cm. André Charles Boullé foi ebanista da corte de Luís XVI e criou móveis madeira com apliques de tartaruga, cobre e estanho dando origem ao estilo "Boullé".

Ainda na sala D. João VI, outros objetos chamam a atenção e desperta curiosidade para o público. Há uma sopeira, que fica em uma das prateleiras do armário que abriga porcelanas, em formato de cabeça de Javali. A concha para a retirada do líquido ou da sopa é em formato da suposta “língua” deste animal. Nesse mesmo armário, também destacado pelos guias, há um prato térmico. Este é circundado, na sua parte inferior, por uma outra camada de porcelana, mas que há um espaço entre as duas camadas, tendo, na parte superior ao lado, um buraco por onde se coloca a água quente ou fervendo, acontecendo, segundo as concepções da Física, a troca de calor e, com isso, o aquecimento do alimento.



Fig. 7. Sopeira em forma de cabeça de javali – Companhia das Índias. Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp73.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp73.htm). Acessado em: 13/08/2007

Na sala D. João VI encontramos pela primeira vez o objeto que é desconhecido pela maioria das pessoas e confundido ou comparado com inúmeros outros que fazem parte da nossa cultura: a “cuspideira” ou “escarradeira” de porcelana. Esse item é digno de espanto e risadas quando, normalmente, o guia após perguntar o que os visitantes pensam que seja aquele objeto. Alguns dizem que é penico, outros acham que são vasos de plantas. No entanto, ficam surpresos quando os guias revelam o nome e sua função. Os guias sublinham que esses objetos ficavam na sala – neste momento as pessoas fazem algumas expressões e comentam no tom de reprovação – e que fazia parte de uma prática social muito comum no Brasil colonial e imperial: mascar fumo e cuspi-lo dentro do recipiente. Um dos guias chegou a comparar essa prática com a que temos (quem nunca fez isso) de mascar gomas ou, mais popularmente, chicletes. Destacou ainda que possuir um objeto de porcelana para aquele fim era uma distinção de status social, pois porcelana é um artigo de luxo, não somente na sociedade atual, como naquela época, isto é, séculos XVIII e XIX.



Fig.8 Escarradeira ou Cuspideira. É uma louça pintada do século XIX. Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp79.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp79.htm). Acessado em: 13/08/2007.

Neste ambiente também possui alguns móveis de estilo brasileiro. A diferença, segundo os guias, são alguns desenhos no acabamento desses objetos, assim como as fechaduras e as chaves feitas de osso. Os desenhos, à primeira vista, lembram leques, mas são a simbolização das palmeiras imperiais. Esse símbolo se repetirá por todos os móveis do Período Imperial das salas posteriores.

Há também na sala que recebe o nome do pai de D. Pedro I algumas vitrines expondo medalhas, moedas e insígnia provenientes de personagens históricos de diferentes locais do mundo. Talvez uma alusão à importância de Portugal naquele momento ou em alguns outros anteriores no cenário mundial.

Após passar pela sala D. João VI, considero um momento simbólico e importante de transição de uma estrutura social. Há uma espécie de corredor que separa o Reino do Brasil do Império do Brasil, ou melhor, distingue o período do Reino com o Período Imperial. Esse corredor liga as salas D. João VI e Pedro I, localizado simetricamente no fim da galeria, havendo um corrimão que possibilita a vista da parte inferior, isto é, da galeria Maria Amália, onde há a pinacoteca, recepção e entrada do Museu. Antes, saliento que na soleira transitória da sala para o corredor, há rachaduras que começam no piso até o teto. Nas juntas desses dois ambientes, o chão, revestido com pedra mármore, está com frestas que chamam atenção da maioria dos visitantes, deslocando os olhares dos objetos museológicos para essa força do tempo e do descaso público. Acredito que durante a reforma – que já iniciara – todas essas marcas produzidas pelo deus “cronos” sejam retiradas.

Nesse espaço há um objeto usado como transporte nos períodos colonial e imperial, sendo, além disso, uma maneira de distinção social para aqueles que o possuíam. O nome dado a esse meio de transporte é “liteira”, uma espécie de carruagem, mas que, segundo os guias, especialmente aquela, por ser pequena, utilizava a força humana e, no caso do período, conseqüentemente a força escrava. O seu teto é revestido em couro, sua armação ou “esqueleto” é em madeira, sendo de cor escura, próximo ao preto e, além disso, possui cortinas vermelhas na sua entrada. A sua lateral assemelha-se a um confessionário, com uma espécie de tela que permite a passagem do vento, mas não possibilita a visualização de quem está do lado interno. Em cada extremidade há uma espécie de haste, somando quatro, que divide o peso para ser carregada. No interior da “liteira” existiam dois assentos, um diante do outro.



Fig.9 Liteira de Campo. Fonte: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp214.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp214.htm). Data da captura: 13/08/2007.



Fig.10 *Galeria Maria Amália*. Homenagem à esposa de Mariano Procópio. Expõe o acervo da pinacoteca e de estatuária. A liteira está localizada no final, na parte central superior. É quase um ponto de fuga. Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp174.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp174.htm). Acessado em: 13/08/2007.

A “liteira” é um objeto que os visitantes sempre tentam tocar, abrir as cortinas e ver o espaço, assim como o que há dentro. Além disso, os guias aproveitam para descontrair e interagir com o público, sugerindo aos visitantes imaginar como uma mulher daquela época, vestida com roupas cheia de panos e até mesmo “rodada”, conseguia entrar naquele lugar, já que era apertado e, além do mais, há dois assentos, um frente ao outro. Normalmente as pessoas reagem com risos, sussurros ou frases exclamativas. Mesmo não sendo permitido tocar o objeto, esse é um dos poucos momentos onde o visitante tem um contato físico com a peça. Isso porque buscam ver o seu interior, abrindo as cortinas e batendo com a mão fechada sobre a estrutura para sentir o tipo de material e pelo impulso de tocar.

No corredor de transição dos períodos há outras duas peças: são dois brasões que remetem ao período imperial. Um é o Brasão do Império, tendo como símbolos os dois principais produtos da economia naquele período e de exportação, de um lado um ramo de fumo e de outro um ramo de café, ligados por um laço na sua base e encontrando na parte superior com a coroa, que simboliza o império. Em cima da coroa há uma cruz que busca significar a religião, especificamente, católica. Essa pintura mostra a importância da religião no Período Imperial. A Igreja estaria acima do rei.



Fig.11 Estandarte do século XIX. A coroa na parte superior ao centro e enlaçado estão ramos de café e fumo, produtos da economia da época. Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp120.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp120.htm). Acessado em: 13/08/2007.



Fig. 12 Estandarte de Nossa Senhora da Conceição – Padroeira de Portugal – utilizado nas antigas procissões de Ouro Preto, MG. Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp119.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp119.htm). Acessado em: 13/08/2007.

É preciso, nesse momento, atribuir algumas falas e categorias. Sobre essa classificação de corredor de transição entre dois períodos históricos, quem chamou pela primeira vez a atenção para o fato foi um dos guias. Este tem a formação na área de Ciências Sociais. Ele se encontrava na sala D. João VI e pronunciou que, passando pelo corredor, entraríamos em outro período da história: o Período Imperial. Tento distinguir as diferentes vozes para que o leitor, aos poucos, mesmo que implicitamente, perceba quais os diferentes significados que o Museu Mariano Procópio desempenha para os distintos atores sociais. Além disso, numa perspectiva da antropologia intitulada pós-moderna, ciente de certos abusos, opto por uma metodologia polifônica. Roberto Cardoso de Oliveira explica essa situação, dizendo o seguinte: “com o crescente reconhecimento da pluralidade de

vozes que compõem a cena de investigação etnográfica, essas vozes têm de ser distinguidas e jamais caladas pelo tom imperial e muitas vezes autoritário de um autor esquivo, escondido no interior dessa primeira pessoa do plural” (CARDOSO de OLIVEIRA, 2006: 30).

Após alguns minutos ouvindo as explicações do guia, vendo o que acontece na galeria abaixo, através de uma visão panorâmica protegida por uma espécie de corre-mão bambo e com um adesivo “não apoiar”, somos (incluo-me enquanto pertencente ao grupo de visitantes, já que sou submetido às mesmas regras) direcionados à sala que recebe o nome daquele que formalmente foi responsável pela transição do período de “reino” para “Império”: D. Pedro I. Essa sala também tem uma dimensão próxima à da “D. João VI”, em formato retangular e espaçoso, além de estar paralela a essa última sala. Nela encontramos objetos particulares do primeiro imperador brasileiro, assim como prataria e porcelanas com desenhos e iniciais tanto do Império quanto de D. Pedro I.

Há também espécies de mesas com tampas de vidros dispostas na parte central da sala. Nelas encontram-se medalhas comemorativas, símbolos maçônicos como o esquadro e o compasso, e insígnias do império.



Fi.13 Insígnia da Ordem da Rosa. Comemora o casamento de D. Pedro I com D. Amália. No círculo azul está escrito “Amor et Fidelidade”. Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp57.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp57.htm). Acessado em: 13/08/2007.



Fig.14. Insígnia da Ordem de D. Pedro I. Esse objeto foi criado para marcar a época do reconhecimento da Independência do Brasil por D. Pedro I. Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp59.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp59.htm). Acessado em: 13/08/2007.

No entanto, alguns objetos chamam mais a atenção do público e ou é despertada pelo guia. Há o capacete da Guarda de Honra de D. Pedro I, feito de metal dourado, que a maioria dos visitantes, imerso no imaginário da realeza e sua pompa, pensam ser de ouro, no entanto, segundo os guias, é de bronze e com crina de cavalo com alguns desenhos de dragão – essas figuram simbolizariam força e coragem. Possui ainda alguns móveis e um relógio de caixa com monograma “PL” (Pedro e Leopoldina) do primeiro casamento de D. Pedro I. Além de dois vasos de cristal vermelho, com fios de ouro. Segundo os guias (já que todos falaram na maioria das visitas que participei), os vasos são importantes porque, no processo de inserção do ouro na fundição e desenvolvimento dos objetos, o cristal sofre uma reação química e modifica a sua cor original, ficando avermelhado.



Fig.15. Relógio de Caixa. Na parte superior da caixa há o monograma PL (Pedro e Leopoldina). Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp173.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp173.htm). Acessado em: 13/08/2007.



Fig.16. Par de Vasos de Cristal avermelhado com fios de ouro. Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp215.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp215.htm). Acessado em: 13/08/2007.



Fig.17. Capacete da Imperial Guarda de Honra de D. Pedro I. Esse regimento foi criado em 1822 e durou até a abdicação do Imperador, em 1831. Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp193.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp193.htm). Acessado em: 13/08/2007.

Na sala D. Pedro I há um relógio, sendo sua base e laterais uma espécie de jarro que o circunda, feito de mármore rosa e pedras semipreciosas. Esse mármore, segundo as informações difundidas durante as visitas, só é encontrada em algumas regiões da Europa. Após ouvir, aproximei e li na parte central do relógio o nome em Francês. Por último, os guias nos levam até um jogo de porcelana dedicado por D. Pedro I à marquesa de Santos, tratada na história, como a amante do Imperador.



Fig.18- Conjunto de Castiçais e relógio feito em mármore rosa e pedras semipreciosas. Veio do Palácio Imperial de São Cristóvão. Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp124.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp124.htm). Acessado em: 13/08/2007.

Os guias nessa sala deixam o público mais à vontade, isto é, concedem um espaço de tempo livre para circularem pela sala e indagarem sobre qualquer objeto, já que esse ambiente comporta diferentes tipos de objetos. Os ruídos e cochichos são os sons, junto com a música “clássica” ou instrumental que sai dos alto-falantes que há nas salas. As perguntas normalmente, na sala D. Pedro I, são feitas referentes aos objetos que estão expostos nas mesas, principalmente no que tange aos símbolos que remetem à maçonaria, já que esta pode ser uma instituição “familiar”, mas não é “conhecida” ou se preferir a antítese de Da Matta (1990), ela é exótica, isto é, fora do cotidiano, ou numa análise etimológica, “ex” – “ótica”, “fora da ótica (óptica)”. Após alguns instantes, somos transportados para a sala D. Pedro II.

Apenas uma nota: a transição das salas trazem uma mudança na sensibilidade do observador. As salas até então descritas, principalmente as de D. João VI e de D. Pedro I eram caracterizadas por objetos opulentos e de requintes – porcelanas, metais, cristais, mármore – que distinguia não somente a Família Real dos plebeus, mas também da própria aristocracia, já as salas que descreverei adiante há uma perspectiva mais singela, menos opulenta, mas, contudo, sem perder o status de realeza, está apresentada pelos brasões, iniciais e hologramas dos integrantes da família real gravados nos objetos.

Na sala “D. Pedro II”, a nossa entrada se dá em um ambiente com luz baixa, sendo menos iluminado que os demais, encontramos dois quadros em tamanho grande: estes são os retratos de Dona Tereza e de D. Pedro II. Tais pinturas foram oferecidas por Mariano Procópio ao Imperador e retratam o casal imperial em idade avançada, estando fixadas na parede que possui janelas para o lado da 4ª Região Militar. Há também, próxima à mesma parede, sobre um tablado, duas cadeiras de madeira escura, estatura baixa, com o símbolo

do Império e as iniciais “PII” e “T”, pertencentes e remetendo ao nome do Imperador e da Imperatriz do Brasil. Do lado oposto aos quadros, existe uma redoma de vidro com algumas lâmpadas. Nesse espaço é que fica exposto o fardão vestido por D. Pedro II na cerimônia da maioridade, em 1840. No entanto, essa vestimenta não se encontrava à amostra, visto que, segundo os guias, ela estava passando por um processo de restauração na cidade do Rio de Janeiro (RJ). Porém, há um pequeno desenho emoldurado, retratando essa roupa, próximo à parede que divide as salas. Na configuração desta sala, pode perceber a idéia sobre “museu-memória” que Myrian Sepúlveda dos Santos introduz. Segundo a autora, “o ‘culto da saudade’ representou a tentativa de consolidar uma tradição nacional por meio de objetos que, por serem valorizados como autênticos fragmentos do passado, funcionavam como símbolos poderosos dos ‘heróis’ eleitos por uma parte da elite dirigente” (SANTOS, 2006:41). O MMP foi criado a partir da prática de colecionamento de um integrante de uma família tradicional. Esta família, principalmente sob representação de Mariano Procópio, integrou o cenário político na corte e na cidade de Juiz de Fora. As relações pessoais na formação são outra característica do “museu-memória”.



Fig.19 Cadeira Gôndola. Na parte superior central do encosto há o símbolo do Império. Esta cadeira pertenceu à Dona Tereza. Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp224.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp224.htm). Acessado em: 13/08/2007.



Fig. 20- Fardão da Maioridade usado por D. Pedro II em 1841. Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp106.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp106.htm). Acessado em: 13/08/2007

Gostaria de chamar a atenção para alguns fatos sobre a relação entre visitante e guias. Primeiramente, as pessoas se espantam, quando o “mestre de cerimônia”, isto é, o guia destaca o tempo que o fardão passará por reparo, já que é um trabalho delicado e feito por partes. Presenciei inúmeras vezes, quando era falado que o retorno da vestimenta ao Museu Mariano Procópio se daria entre um a um ano e meio, o espanto que se tinha pelo tempo estimado. Algumas pessoas demonstravam essa surpresa publicamente, através ou de um sorriso irônico e extravagante, ou de frases do tipo: “Nossa... Quanto tempo, hein?!”

Outro ponto é a questão como D. Pedro II é retratado nas pinturas e figuras. Um dos visitantes perguntou se só havia “retrato” do Imperador mais velho? O guia deu uma resposta dizendo que apenas as imagens retratando D. Pedro II com idade avançada foram preservadas, já que era uma forma simbólica, utilizada pelos ideólogos da República, de passar a idéia de que o Império, representado na figura do Imperador, estava velho. O próprio desenho que tenta retratar o fardão traz o imperador, com barba e aspecto de um ser maduro, dentro de uma roupa, pelo menos para as nossas concepções, assimétrica, isto é, curta em relação à proporção corporal desenhada. Sobre esta última representação, tento me valer da idéia de Mauss, (2003a: 100) sobre a lei mágica de “contigüidade”, isto é, a parte vale pelo todo ou, como trato a cultura como uma linguagem simbólica em que as pessoas se comunicam e agem, podemos ver também enquanto uma figura de linguagem denominada metonímia. “Cada objeto compreende integralmente o princípio essencial da espécie da qual faz parte: toda chama contém o fogo, todo osso de morte contém a morte, assim como um único fio de cabelo é capaz de conter o princípio vital de um homem” (MAUSS, 2003a: 101). Nesse caso, os guias remetem, através de discurso ou mesmo

enquanto “ato mágico”, ao pequeno quadro, quase escondido, para realizar a magia ou o efeito que é, a partir, mesmo que seja de uma parte que lembre o todo ou, nesse caso específico, o original, o contato com aquele objeto, isto é, sanar a ausência do fardão através do quadro que o representa. Podemos perceber isso a todo o momento nos museus, representando um momento histórico a partir de fragmentos que levam consigo. Na verdade, é forjado uma perspectiva de contigüidade: a coroa representa um determinado rei ou imperador ou mesmo, em um processo mais amplo o próprio regime político; um ramo de fumo e um ramo de café representam a economia do império; a cruz representa todo um sistema religioso com um grau complexo de hierarquia, liturgias e símbolos que compõem o escopo dogmático e comunicativo do catolicismo; sem falar de obras emblemáticas que representam ou, numa expressão mais radical e corajosa, reificam os seus autores.

Numa perspectiva da linguagem simbólica e percebendo que esta é composta por signos, como destaca Gilbert Durand, “a maior parte dos signos são apenas subterfúgios de economia que remetem para um significado que poderia estar presente ou ser verificado” (DURAND, 1993:8). Dessa forma, um símbolo busca poupar todo um processo que demandaria tempo, disposição e aprofundamento naquilo que visa dizer, conceituar e expressar de uma maneira que não (ou menos)-simbólica (se é que isso é possível, já que a própria formação das palavras tem esse caráter, assim como a escolha arbitrária de seus “significantes” [fonemas/ letras]). Portanto, “um sinal previne simplesmente sobre a presença do objeto que representa. Do mesmo modo, uma *palavra*, uma *sigla*, um algoritmo, substituem economicamente uma extensa definição conceitual” (Idem: 8). O símbolo da maçonaria, como foi destacado, está no Museu enquanto representante de uma instituição ou, como se costuma ouvir, “sociedade secreta”, sem necessariamente, descrever a estrutura hierárquica, seu “ethos” (valores morais (estéticos) e valorativos de uma cultura determinada) e sua “visão de mundo” (referentes aos aspectos cognitivos, existenciais) de uma forma esquemática ou acadêmica, destacando todo um *corpus* teórico exaustivo e suas discussões.

Após alguns minutos “livres” para visualizar os objetos, assim como perguntar ao guia as possíveis dúvidas, somos levado à próxima sala, seguindo a cronologia dos fatos e personagens históricos, mas que recebe o mesmo nome da sala anterior, isto é, sala D. Pedro II. No entanto, esse ambiente não possui apenas peças de D. Pedro II ou que remeta à sua figura. Há dois vasos grandes de cristais com a monograma “I&G”, isto é, “Isabel & Gastão”, sendo explicado pelos guias que foi um presente recebido pelo casamento da

Princesa Isabel e Conde D'Eu (Gastão era o seu nome de batismo). Possui também uma estátua feita de prata e mármore, do século XIX, intitulada: Estátua Comemorativa do 13 de Maio de 1888, representando a Princesa Isabel. Esta foi uma homenagem do Jockey Club do Rio de Janeiro à princesa, que assinou a Lei Áurea. A princesa está em pé e escondendo atrás dela, nas barras de seu vestido, um escravo ajoelhado com a face apreensiva olhando com a cabeça inclinada para a mão da princesa que supostamente segura a “Lei Áurea”. Percebe-se que a escultura se assemelha às representações de santas.



Fig. 21 Par de vasos de Cristal. Pertenceu à Princesa Isabel e ao Príncipe Gastão, mais conhecido como Conde D'Eu. Possui as iniciais dos dois. Foi um presente de casamento. Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp256.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp256.htm). Acessado em: 13/08/2007.



Fig.22 Estátua Comemorativa do 13 de Maio de 1888 – Abolição da Escravidão. Na mão direita da estátua há uma representação de um documento – A Lei Áurea. Nas barras do vestido existe uma imagem simbolizando o escravo. Esse tem o olhar direcionado para o documento. Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp36.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp36.htm). Acessado em: 13/08/2007.

Dentre os objetos que mais chamam a atenção e curiosidade do público, tem uma peça parecida com uma tesoura, mas nas suas pontas existe uma espécie de “caixinha”, isto

é, não tem ponta aguda, mas sim em uma das pontas é em forma de tampa e na outra existe uma caixa. Seu nome é “espevitadeira”. A espevitadeira era utilizada para apagar as velas dos castiçais, por meio de abafar, já que antes da luz elétrica, os ambientes eram iluminados por velas ou pavios com querosene ou óleo de tartaruga, isto é, lampião ou iluminarias. Os guias sempre remetem à imagem de pessoas apagando velas para justificar a importância do objeto. Normalmente sugerem para imaginarmos, em um palácio, alguém apagando as inúmeras velas dos lustres de cada cômodo. Se tentassem apagar através do ar dos pulmões, ou seja, com o sopro, dizem, em tom de descontração, que a pessoa ficaria com falta de ar. Mas se buscasse apagar com os dedos (uma prática muito recorrente e conhecida pela maioria dos brasileiros, pois quem nunca viu ou até mesmo apagou uma vela, pelo menos molhando as pontas do dedo com a saliva, pressionando o pavio entre os dedos), dizendo com um sorriso de canto de boca, ia acabar se queimando. Por isso, usava-se a “espevitadeira” para esta função.

Um outro objeto que é destacada nesta sala é um móvel do século XIX, cômoda que possuía também uma prateleira de madeira, que descia e subia, o mecanismo é como de uma cama embutida estilo francês. Segundo a explicação, era uma escrivaninha.



Fig.23 Armário-Escrivaninha do século XIX. Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp160.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp160.htm). Acessado em: 13/08/2007.

Nessa segunda sala com o nome de D. Pedro II, a penúltima do “circuito histórico”, há objetos variados desde o fim do Império, objetos pessoais da família imperial, até objetos e fotos de D. Pedro II no exílio, em Paris (França). Existem relógios de bolso, óculos sem astes (aqueles que ficam equilibrado apenas no nariz), mapas da Guerra do Paraguai, além de tinteiro e caneta de pena. Os guias chamam atenção para esse objeto. O

discurso se dá pelo tamanho do tinteiro, levando a supor que era uma repartição pública. Segundo os guias, quanto maior era o tinteiro, maior era o volume de trabalho. Essa relação causa-efeito ou, numa linguagem positivista, causa e consequência não consigo visualizar, mas que não descarto.



Fig.24 Relógio de Bolso de D. Pedro II. Feito de Ouro e Esmalte. Foi dado pelas suas duas irmãs em detrimento de seu aniversário de 10 anos. Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp160.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp160.htm). Acessado em: 13/08/2007.

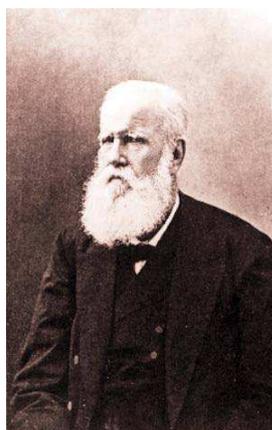


Fig. 25 Foto de D. Pedro no Exílio. Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp152.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp152.htm). Acessado em: 13/08/2007.

No entanto, mas uma categoria de objetos que mais chamou a atenção, porém pouco visto pelo público, assim como falado rapidamente pelos guias, são os chamados “objetos de suplícios”. Esses são instrumentos de tortura e coerção utilizados contra os escravos. Essas peças encontram-se no canto da sala, posicionado no lado direito, seguindo o sentido do circuito cronológico. Está disposto em cima de uma caixa. Lá se encontram algemas ou agulhões, uma vara de ferro com ponto afiada, semelhante àquelas de marcar animal. Acima dessas peças de suplícios, pregado na parede, há um retrato feito pela princesa Isabel. Em um primeiro momento, quando se depara com a figura pensa-se na

imagem criada da Virgem Maria. Essa é mais uma tentativa de associar a imagem da princesa à da libertação do escravo e mesmo a construção de uma santidade ou santificação perante a libertadora.



Fig.26. Instrumentos de Suplício. Eram utilizados para castigar os escravos. Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp134.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp134.htm). Acessado em: 13/08/2007.



Fig.27 Retrato desenhado pela Princesa Isabel aos 16 anos. Fonte: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp94.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp94.htm). Acessado em: 13/08/2007.

Por fim, para findarmos o “circuito histórico”, seguimos para a última sala: “Sala da República”. Esta compreende até 1930 ou “república velha”. Essa sala está localizada próximo à escada que se subiu e que também retorna para o local que iniciou a visita guiada, o primeiro piso. Dessa forma, quando se passa da segunda sala dedicada D. Pedro II e chega à da República, muitos visitantes descem à escada, sem dedicar o mínimo de tempo e atenção aos objetos expostos nessa última parte visita guiada.

Esta sala não tem o mesmo requinte que as demais e também não recebe uma maior atenção pelo guia, pois este pode já estar cansado assim como os visitantes ou mesmo não reconhecer a mesma importância que é atribuída às demais salas. Os próprios discursos dos

guias nesse ambiente são reveladores. Segundo eles, “o forte do museu é o Império”, isto, a maioria das peças que compõe o Museu está ligada ao Período Imperial.

A maioria dos objetos que estão expostos nesse último ambiente remete-se há república. São moedas comemorativas alusivas à instauração do regime republicano, medalhas como, por exemplo, a que homenageia o fundador da República do Brasil, Benjamin Constant Botelho de Magalhães, assim como um busto representando a “República” e uma medalha de grandes proporções em comemoração ao bicentenário do café no Brasil.

Em algumas das visitas guiadas, os guias escolheram essa última sala para contar a história da aquisição das peças por parte de Alfredo Ferreira Lage. Em outras visitas, o momento de informar de como foi adquirido o acervo é feito na primeira sala, século XVI, já em outros a “saga” da formação enquanto museu se dá antes de transpor o cordão de isolamento, no primeiro piso, assim como todas as regras a serem respeitadas a partir da transposição daquele marco.

Quando chega ao fim, o visitante é direcionado por uma espécie de seta que indica a saída. Esta é pelo mesmo local que entrou, isto é, a escada revestida de carpete vermelho. Chegando ao primeiro piso, se pode fazer o itinerário normalmente, sem o auxílio do guia e a partir de cada um.

Ao chegar à recepção, logo atrás do balcão está a galeria de arte “Maria Amália”, que homenageia a esposa de Mariano Procópio. Nesse espaço encontram-se diversas obras. Dentre estas, esculturas e pinturas. Estas últimas formam a pinacoteca com estimados trabalhos.

Os quadros são expostos nas paredes laterais e, em alguns casos, em cavaletes espalhados pelo salão, especialmente arranjados enquanto posição de destaque. Algumas obras de reconhecimento internacional compõem o acervo, como é o caso da “Après-midi en Holland”, do holandês Willem Roelofs (1822 - 1897), premiado na Exposição de Paris de 1888, e que segundo os guias, o governo holandês ofereceu uma quantia em dinheiro para adquiri-la, já que essa obra é uma das poucas do pintor que se encontra fora da Holanda. Quanto à pintura brasileira, estão presentes na coleção diversos artistas que se formaram ou lecionaram na Academia Imperial de Belas Artes - AIBA. Dentre estes, se pode citar Zeferino da Costa (1840 - 1915), Estevão Silva (ca.1844 - 1891), Décio Villares (1851 - 1931); Pedro Alexandrino (1856 - 1942), Baptista da Costa (1865 - 1926), Oscar

Pereira da Silva (1867 - 1939), entre outros, além de pinturas de Maria Pardos (s.d. - 1928), esposa de Alfredo Ferreira Lage, que foi aluna de Rodolfo Amoedo.

No caso dos quadros apoiados em cavaletes, dispostos no centro da galeria, há algo em comum: todos seriam restaurados através de um convênio firmado junto à Caixa Federal. As obras são as seguintes: “Auto-Retrato” (47 x 37m), de Rodolfo Amoedo (1857-1941); uma pintura de Salvador Rosa (atribuído) sem título e sem data (97 x 139cm); outra de João Zeferino da Costa, intitulada “Retrato de Mulher” (55x46cm) e por fim a “Viella” (180 x 100cm) de Guido Boggiani. Todas essas pinturas levam duas placas explicativas: uma técnica, isto é, descrevendo o tamanho, quem a pintou e quando; a outra levava os seguintes dizeres: “Esta Obra será restaurada pelo projeto *Programa Caixa de Adoção de Entidades Culturais*”.



Fig.28 Auto-retrato. O autor é Rodolfo Amoedo (1857-1941). Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp83.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp83.htm). Acessado em: 13/08/2007.

Espalhados pela galeria estão, sobre criados e espécies de caixotes, diversas esculturas, cujos seus autores são reconhecidos no âmbito nacional e internacional. Dentre estas, logo na entrada, há “David e Golias”, de Marius Jean Antonini Mercié(1845-?). Indo em frente, no meio da galeria há cadeiras para os visitantes, aproximadamente oito, sendo que estruturadas uma virada de costa para a outra, isto é, quatro de frente para a parede do lado esquerdo e as restantes viradas para a parede da direita. Já próximo à saída da galeria, próximo ao corredor que leva à “Villa” encontra-se uma escultura em gesso de Rodolfo Bernadelli. Esta, denominada “Santo Estevão”, é a réplica da que está no Museu de Belas Artes, no Rio de Janeiro, mas confeccionada com bronze, em 1879.



Fig. 29. David e Golias, de Marius Jean Antonini. Na base há uma inscrição: “Exposicion Universale de 1889”. Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp94.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp94.htm). Acessado em: 13 /08/ 2007.



Fig. 30 Santo Estevão, de Rodolfo Bernadeli. Inspirado no CantoXV do Purgatório da Divina Comédia, de Dante Alighieri. .Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp94.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp94.htm). Acessado em: 13/08/ 2007

Próximo ao meio da Galeria há uma sala que, dividida por uma porta, fica localizada a reserva técnica. Do lado oposto a essa sala, em frente, em forma de anexo da galeria, existem duas salas expositivas dedicadas à paleontologia, mineralogia, geologia e zoologia: a primeira, basicamente de minerais, fósseis, pedras semipreciosas, corais desidratados e pedras “esculpidas pela natureza”; a segunda aborda a questão da história natural, compostas por animais empalhados da fauna brasileira, assim como de outras regiões do mundo.

Essa parte é importante, pois, segundo as falas dos guias e agentes de atendimento, na sala de minerais “foi onde tudo começou”. Não são apenas as falas dos funcionários, há uma placa, diferentemente das outras, em aço, explicando quando começou a coleção de minerais. De uma forma, geral diz que Alfredo Ferreira Lage, ainda criança, por volta de seus sete ou oito anos iniciou o colecionamento de pedras e que, movido por essa paixão,

ampliou o seu acervo. O que era antes um sonho de menino se transformou em um dos museus mais importantes do Brasil, especialmente no que tange ao Período Imperial. O texto é assinado por sua prima Geralda Ferreira Armond, que o substituiu na direção do museu após sua morte, em 1944. O estilo literário no qual é escrito o texto passa a idéia de um herói, de um mito-fundador ou pai-fundador – uma espécie de “saga”.

A segunda sala, depositária de animais empalhados busca encenar o *Habitat* natural dos animais. Os animais da fauna brasileira estão numa espécie de redoma de vidro. Nessa, há um painel colado na parede com desenhos de árvores, plantas, céu, nuvens. Existem galhos artificiais decorando o ambiente, assim como folhas e pedras dispostas no chão. As aves como maritaca, tucano e águia (essa é típica da região amazônica) estão aportadas sobre os galhos. A preguiça e alguns macacos e sagüis também se encontram pendurados. A onça pintada está em posição oponente e de ataque, com a sua boca aberta, mostrando os seus dentes. O lobo-guará também se faz presente no cenário de natureza. Possui ainda, na parede de frente para essa vitrine, cabeça de alce exposta, assim como uma ossada do crânio e mandíbula de um rinoceronte. Essa é uma das salas que mais chama a atenção de crianças e adolescentes.



Fig.31. Onça empalhada através do processo de taxidermia. Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp308.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp308.htm). Acessado em: 13/08/2007.



Fig.32. Cristal da coleção lítica. Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp309.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp309.htm). Acessado em: 13/08/2007.

Saindo das duas salas, retorna-se a galeria e vamos em direção ao corredor que liga o Anexo ( circuito histórico, reserva técnica, história natural), erguido em 1922, à Villa, construída em 1861. Após ultrapassar a galeria, na soleira, há um corredor estreito, de aproximadamente três metros e que contém duas portas, uma de frente para outra. A do lado esquerdo é utilizada para os funcionários, especialmente os guias e agentes para fazerem as suas refeições e guardarem os objetos pessoais. Já a porta do lado direito é onde estão localizados os banheiros masculino e feminino. Talvez possa parecer preciosismo e muito detalhamento, tornando enfadonho, no entanto, há uma particularidade nos banheiros. Esses foram improvisados nesse cômodo/sala. Há o masculino e o feminino, no entanto, estão inseridos no mesmo espaço, não existindo uma parede de concreto para separá-los. Nesse cômodo, do lado direito, dividido por um “box” de acrílico, é o masculino, composto por um mictório. Do lado esquerdo, também com um “box” é o feminino, com um vaso sanitário. Há uma pia com torneira na parede desta sala, sendo utilizado por todos que vão ao banheiro. É um espaço que recebe o cuidado dos funcionários destinados à limpeza, no entanto, impede qualquer tipo de privacidade dos usuários.

Já me deparei com algumas situações em que ou o usuário, mais frequentemente usuária, ficava constrangido ao encontrar alguém do sexo masculino, mesmo que estivesse apenas lavando a mão, ou mesmo não havendo ninguém do lado de dentro, ao abrir a porta e visualizar a disposição espacial, não entrar, ou, ainda, solicitar alguém que ficasse à porta, informando e impedindo outro usuário, enquanto tivesse alguém na parte de dentro, de entrar. Acredito que após as reformas esta questão seja resolvida.

Após transpor o corredor, entramos em um salão. Este possui uma placa de mármore informando quando foi construída o Anexo, bem como o nome dos ilustres convidados que participaram de sua inauguração. Este espaço, entre as décadas de 1920 e 1950, era um ambiente de saraus e festas que reuniam a elite local e diversos atores importantes, assim como espaço para encontros e eventos referente ao Museu ou políticas culturais em geral. Seminários, comemorações em relação aos principais idealizadores do museu também eram performatizados nesse ambiente. Esse salão é ligado por uma espécie de corredor, à “Villa”.

O corredor ou passarela é aberto nas suas laterais, contando com uma cobertura para proteger do sol e da chuva. Do lado direito, existe um jardim suspenso. Há um arco

em baixo, simetricamente dividindo o corredor. Em cada ponto deste corredor/passarela há uma porta de madeira, a que pertence à “Villa” e a do “Anexo”, por onde o visitante tem acesso. Como é um local aberto, como a foto abaixo demonstra, possuem duas portas de ferros, parecidas com as que são utilizadas em lojas comerciais, sendo suspensa durante o funcionamento do Museu e abaixadas e trancadas no piso durante o fechamento. Na mesma direção das portas da parte de cima, há portas que dão acesso aos cômodos da parte de baixo, isto é, no térreo. Durante o trabalho de campo, as encontrei abertas apenas uma ou duas vezes. Os cômodos do térreo eram destinados em sua maioria à parte social, pois lá se encontravam as salas de música, de jantar, de visita e o escritório. Já no primeiro andar, ou parte superior, seria a área íntima como os quartos, mas que foram transformados em sala de Artes Ocidental e Oriental.



Fig. 33 visão lateral do corredor/passarela, na parte superior, que liga o “Anexo” à “Villa”. Fonte: Arquivo pessoal, 2006.

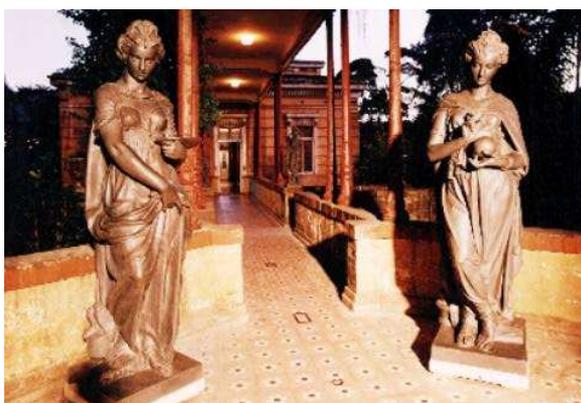


Fig. 34. Passarela que liga a Villa ao Anexo. As estátuas representam as ciências e as artes. Fonte: Tribuna de Minas. Disponível em: [www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp185.htm](http://www.tribunademinas.com.br/especiais/museu/tp185.htm). Acessado em: 13/08/2007.

O visitante também pode ter acesso ao parque, após a sua visita, por uma escada lateral ligada a essa passarela, que fica próximo à porta do “Anexo”. Nesse ponto está

localizado o bebedouro. Posicionado na passarela fica um vigilante desempenhando dupla função: impedindo a entrada dos freqüentadores por essa escada lateral, bem como assegurando a proteção dos bens em exposição.

No acesso à “Villa”, quando está aberta, há um funcionário do museu na soleira, recepcionando o visitante. Logo que se adentra ao recinto da “Villa”, o funcionário se mostra solícito em auxiliar o visitante em dúvidas e qualquer outro tipo de informação. Às vezes o visitante não chegava a perguntar, mas por estar investindo o tempo em alguma sala que o chamou a atenção, o funcionário, interpretando como interesse do freqüentador, se antecipava, como uma postura atenciosa e, até certo ponto, de dádiva, à informa-lhe os diversos objetos, suas histórias, datas e a quem pertenceu. O que o guia ou agente desejava era apenas a reciprocidade: seja através da atenção, do interesse, da dúvida ou apenas por uma simples palavra – “Obrigado”. Pelo menos foi o que presenciei durante a minha estada.

Caminhando por esse corredor, encontramos resquício da pintura original, como diversas vezes presenciei os funcionários de plantão levantando esse detalhe: o original. As paredes são revestidas de madeira escura de compensado. Na última sala, há uma escada estilo caracol. Esta leva ao sótão. Lá era uma espécie de observatório com luneta onde, segundo os funcionários, além de momentos astronômicos, isto é, visualizarem o céu, quando havia qualquer tipo de reunião, encontro social, em uma determinada hora a parte masculina se deslocava até esta sala, acendiam os charutos, vestidos de smoking e subia para esse espaço a fim de tratar de política e outros assuntos que, naquele momento, estava restrito ao sexo masculino. Aqui é importante chamar a atenção para o fato de que esse é uma projeção do imaginário social referente às práticas da nobreza do final do século XIX e início do século XX. Os detalhes citados pelos guias como a roupa – smoking – e charutos são elementos de distinção social e representação de uma camada abastada da sociedade. E uma parte desta camada social freqüentava as reuniões na “Villa”.

Por fim, chegamos à frente da “Villa”, na sacada. Através deste espaço, diante do parque com o lago, possibilita visualizar a “Estação Ferroviária Mariano Procópio”, o 4º Quartel do Exército, os bairros Vale do Ipê - que fizera parte da “Chácara” -, Democrata, uma queda d’água, assim como a Avenida dos Andradas – que liga o bairro Mariano Procópio ao Centro - o Colégio Santa Catarina - instituição de ensino tradicional de Juiz de Fora - e a Igreja Católica do Morro da Glória – igreja construída em 1878 através da colônia alemã. Apesar de nessa parte a visita ser livre, sempre há funcionários por perto.

Neste ambiente ouvi de um dos guias que acompanhava um grupo de visitantes que para se ter a idéia do prestígio político de Mariano Procópio, ele mandou que construísse a estação ferroviária em frente à sua residência, vendo da sacada os trens que chegavam. Normalmente as estações ferroviárias eram arquitetadas em áreas centrais das cidades. Além disso, as pessoas que chegavam de trem tinham que soltar nesta estação e se deslocarem uma distância de mais de dois quilômetros até chegarem ao centro da cidade. Tudo isso por conta de uma rinha política que envolvia Mariano Procópio e as autoridades da cidade em meados do século XIX.



Fig.35. “Villa”. Visão Frontal. Acima da Entrada está a sacada com visão panorâmica. Fonte: Arquivo pessoal, 2006.



Fig.36. Chafariz em frente a entrada original da “Villa”. Fonte: Arquivo Pessoal, 2006.

Após visitar a parte superior, somos direcionados, quando aberto, ao térreo. Descemos por uma escada de madeira escura – localizada próximo à ligação da “Villa” com a passarela que leva ao “Anexo” - com degraus compridos e largos, uma vez por outra rangendo até chegar ao pavimento base, onde está um guia ou agente de plantão.

No térreo encontramos também salas dispostas como as das de cima. Mas o que chama atenção é a ambientação, uma vez que as janelas laterais das salas não são abertas regularmente para que os objetos não sejam danificados pela luminosidade, pelo vento e pelo calor que é derivado da incidência do sol. As lâmpadas elétricas não iluminam o suficiente. Talvez por dois motivos: o primeiro seria o mesmo referente à não abertura das janelas; já o segundo, visaria criar a encenação de um ambiente contextualizado nos meados do século XIX. Tudo isso deixa o ambiente escuro. O odor de “casa antiga fechada”, se é que podemos falar assim, é sentido pelos visitantes, bem como pelos agentes e guias que ficam responsáveis pelo setor, trazendo conseqüências para esses últimos e, em última instância, para o funcionamento do museu. Isso porque ocorrem casos de falta ao trabalho e licenças por conta de problemas respiratórios atribuídos à permanência neste recinto.

A “Villa” normalmente é aberta somente nos fins de semanas, já que neste período ocorre um aumento de visitas. São necessários apenas dois funcionários (agente ou guia), um em cada andar, já que os visitantes, limitados por cordões em cada entrada dos cômodos, não têm acesso interno às salas, observando apenas do corredor.

Dessa forma, após uma visão da história da formação do Museu, sua estrutura organizacional, o presente arranjo do acervo e das dificuldades enfrentadas pelo Museu Mariano, prosseguiremos para uma nova fase: qual a visão dos diversos atores sociais sobre esse patrimônio, isto é, o que os funcionários pensam sobre o MMP, quais as relações estabelecidas entre eles no espaço de trabalho, bem como o que significa este patrimônio cultural para diversos grupos e pessoas heterogêneas. Essas e outras questões serão trabalhadas no capítulo a seguir.

## **Capítulo IV: Interpretações, Sentidos, Significados e Ressignificações do Museu Mariano Procópio (MMP)**

Neste momento, busca-se, após esboçar algumas noções como “cultura”, “patrimônio”, “memória” e “identidade”, assim como descrever os elementos do Museu Mariano Procópio, a sua organização espacial, o acervo, a estrutura administrativa e técnica, levantar algumas questões sobre o Museu Mariano Procópio e as relações que os diversos atores sociais – funcionários, visitantes, especialistas e a população em geral – estabelecem com o patrimônio.

Para facilitar o entendimento e buscar ouvir e compreender as diversas vozes que ecoam no Museu Mariano Procópio, optou-se por dividir em dois subcapítulos. O primeiro será destinado à visão dos “nativos”, isto é, dos funcionários do MMP e as distintas relações que estabelecem com o patrimônio. Já o segundo, refere-se à visão dos visitantes que encontram o processo de narrativa já fabricada, mas não inerte e possível de mudança através da interação social, dos processos de ressignificações, bem como do universo cultural. Para isso, farei uma distinção analítica, pautada em Feldman-Bianco(1987:9), entre análises *éticas* – que privilegia as interpretações do pesquisador – e análises *êmicas* - que privilegia as interpretações dos informantes. Dessa maneira, busco diferenciar aquilo que os atores sociais dizem ou fazem daquilo que eu – enquanto pesquisador – compreendo e interpreto. Neste contexto, é importante deixar claro que o método antropológico não possui uma objetividade “absoluta”, pelo contrário, a todo momento o trabalho final está imerso na relação de confronto entre a cultura daqueles que estudo, a minha própria cultura e a forma que percebo e experimento as relações observadas e vividas. Como Wagner aponta: “what the fieldworker invents, then, is his own understanding; the analogies he creates are extensions of his own notions and those of his culture, transformed by his

experiences of the field situation” (WAGNER, 1981: 12). É dessa forma que busco mostrar a minha compreensão dos fenômenos estudados no Museu: uma postura relativista onde também sou objeto da minha própria análise, pois uma análise cultural envolve um relacionamento entre duas culturas: a do pesquisador e a do pesquisado.

Primeiramente, inspirado pelas concepções de Mauss, analiso o Museu enquanto “fato social total”, isto é:

“Existe aí um enorme conjunto de fatos. E fatos que são muito complexos. Neles, tudo se mistura, tudo o que constitui a vida propriamente social das sociedades que precederam as nossas – até às da proto-história. Nesses fenômenos sociais “totais”, como nos propomos chamá-los, exprimem-se, de uma só vez, as mais diversas instituições: religiosas, jurídicas e morais – estas sendo políticas e familiares ao mesmo tempo –; econômicas – estas supondo formas particulares da produção e do consumo, ou melhor, do fortalecimento e da distribuição –; sem contar os fenômenos estéticos em que resultam esses fatos e os fenômenos morfológicos que essas instituições manifestam” (MAUSS, 2003b:187).

Dessa forma, interpreto o Museu Mariano Procópio como uma extensão social ou palco onde a estrutura social ora se mostra, ora é subvertida temporariamente por processos singulares ou, em alguns momentos, ela é anulada, mas logo em seguida é retomada.

Os objetos que compõem o acervo do Museu são imbuídos de uma força mágica aos olhos do público. Como Mauss (2003b: 255) fala dos objetos preciosos, cada um dos objetos do Museu tem sua individualidade, seu nome, suas qualidades, seu poder. Contudo, isso só se dá a partir do momento em que sociedade cria algum tipo de identificação com tais peças, o que elas representam para a pessoa e para a sociedade. O símbolo não é apenas para representar, mas é também para agir.

O conjunto arquitetônico, indumentária, jóias, armas, pinturas e outros objetos correspondem à representações, geralmente muito ricas, que constituem um rito. Como Mauss aborda: “todo rito é uma espécie de linguagem. É que ele traduz uma idéia” (Idem: 247). Compreendo o ritual não como um momento excepcional ou qualitativamente diferente do mundo social, mas sim, busco interpretá-lo como “uma maneira de estudar como os elementos triviais do mundo social podem ser deslocados e, assim, transformados em *símbolos* que, em certos contextos, permitem engendrar um momento especial ou extraordinário” (DAMATTA, 1997: 76). Diante disso, valho-me da noção de “ritual”, abordada por Claude Rivière (1997), sob uma perspectiva analítica. Para o autor, o rito pode ser dividido em cinco fases: “seqüência temporal de ações”; “como um conjunto de papéis a desempenhar”; “como estrutura teleológica”, ou seja, ele é o instrumento que

promove a realidade através da finalidade que objetiva; “como meios simbólicos ordenados aos objetivos a serem realizados”; e, por fim, “como sistema de comunicação” (Idem: 73).

Uma outra contribuição para análise e que pode ser somada às anteriores é a idéia trazida por Lévi-Strauss (1996) através do significado do “pôr-do-sol” em “Tristes Trópicos”. Segundo o autor, esta noção:

“(…) trata-se de uma representação completa, com um início, um meio e um fim. E esse espetáculo oferece uma espécie de imagem reduzida dos combates, das vitórias e das derrotas que se sucederam durante doze horas de modo palpável, mas também mais lento. A aurora é apenas o início do dia; o crepúsculo é sua repetição” (Idem: 61).

Diante disso, o “pôr-do-sol” seria um momento especial, qualitativamente diferente do dia, não representando o passo-a-passo deste, mas constituindo uma espécie de modelo reduzido. É assim que compreendo o Museu Mariano Procópio: *lugar* onde o visitante tem a oportunidade de passar meia, uma ou duas horas e se deparar com séculos de história e de diversas sociedades.

A disposição em que o Museu se encontra não é em si um rito, mas os elementos que podem compor. O público ou o guia é o mágico, isto é, aquele que promove o rito, através da sua caminhada por diferentes espaços, tradições, tendo acesso a diferentes mitos, e que chega a um resultado específico. Conforme as pessoas manipulam os “ingredientes”, ou seja, o espaço e os seus objetos, se têm uma fórmula específica. Talvez, por isso, que em muitos museus há uma seqüência ou um caminho a ser percorrido, como retratado no capítulo anterior sobre o circuito histórico do Museu Mariano Procópio.

Para que a magia aconteça é preciso que acredite na eficácia. O Museu é fonte de autoridade, de honra, de poder, ou seja, tem “*mana* – essa autoridade, esse talismã e essa fonte de riqueza que é a própria autoridade” (MAUSS: 2003b: 195). Ou, pelo menos, enxergamos dessa forma, pois não é uma força ou uma autoridade imanente, mas um construto social.

Um outro fato a acrescentar é que para a “magia” ocorrer, não precisa necessariamente ter todos elementos característicos de uma determinada época, de um tipo de classe social, manifestação cultural ou religiosa. Nesse caso pode analisar a parte pelo todo, ou seja, seria o que Mauss (2003a: 100) chama de “lei de contigüidade”, ou mesmo, podemos caracterizar como uma figura de linguagem (já que estamos falando de rito como

uma forma de linguagem) conhecida como metonímia. Quando vemos exposto em um museu uma determinada peça e a quem pertenceu, automaticamente não vemos a peça em si, mas somos levados a imaginar o todo. É dessa maneira que se constrói a memória, bem como o “museu-memória”. Se vir um objeto de D. Pedro I, o indivíduo – ser de razão, o sujeito normativo das instituições (DUMONT, 1992: 57) – experimentar criar em sua mente a época do Império, a forma de se vestir, mesmo que seja embasada em recortes cinematográficos ou televisivos que tentam expressar aspectos da vida nas cortes. O objeto fica em segundo plano. Porém, o mais importante é o seu significado. E esse significado é construído devido ao universo cultural. Neste caso, São as relações que as pessoas estabelecem entre mundo visível e o imaginário social que dão significado ao símbolo.

É interessante notarmos que somente os nomes mudam, mas possuímos algumas categorias semelhantes a das sociedades tribais. Mauss fala da distinção em que os kwakeutl e os Tsimswam fazem em relação as diferentes propriedades. Para eles, há os objetos mais comuns, tais como o de consumo ou de constantes trocas. Por outro lado, há as coisas preciosas de família, os talismãs, os cobs brasonados e os tecidos com emblemas (MAUSS, 2003b: 251). Na nossa sociedade percebemos o mesmo tipo de prática: temos objetos ao alcance de qualquer um, de uso corriqueiro, sem qualquer tipo de valor afetivo e de produção em massa. No entanto, há outros em que o valor monetário não tem qualquer tipo de importância, mas sim o afeto e apego que estes suscitam aos seus donos ou aos grupos aos quais eles pertencem.

Como nas sociedades tribais citadas acima, cada objeto de família, presente recebido de alguma pessoa ilustre, ou mesmo nem sendo a pessoa em si, mas de uma época em que não restam muitos exemplares de um tipo de peça é tomado valores socialmente construídos. Fala-se no plural porque o objeto adquire valores que de certa maneira se opõem: por um lado, por ser um objeto raro, único, de uma época que não voltará tem um valor econômico além do valor de uma simples mercadoria criada para um determinado fim. Categorias como “tempo”, “autenticidade”, “patrimônio” agregam valores ao objeto. Por outro lado, justamente essas categorias fazem com que a comercialização desses objetos torne-se um sacrilégio, pois esses assumem uma posição parecida com a de objetos sagrados e a sua venda pode ser comparada a venda de indulgências e a simonia, exceto no caso da aquisição for para/por uma instituição pública e que a sociedade poderá ter acesso ao bem que passará à categoria de “patrimônio cultural”.

Nesse caso, o objeto herdado não é passado adiante por seus donos atuais. Parece que o espírito do antigo proprietário está enraizado ali, protegendo e guardando. Talvez, por isso que muitos têm o sentimento de culpa ao se desfazer de um objeto histórico, familiar e herdado, principalmente quando esse é vendido. Mas, ao se desfazer desse objeto também pode suscitar um sentimento contrário: é quando são doados. Isso produz uma sensação de ter feito algo de bom para a sociedade. A própria noção de Identidade está imbricada nessa prática social e conforto psicológico. O indivíduo sente que contribuiu para a cultura ou, de uma forma mais geral, para a humanidade, ou seja, “contribuem para a construção e a delimitação de uma das categorias fundamentais da modernidade, qual seja, a de ‘espaço público’” (GONÇALVES, 1995:25). Tudo isso dá uma força à coisa. Portanto, “cada uma dessas coisas preciosas, cada um desses signos de riquezas possui sua individualidade, seu nome, suas qualidades, seu poder” (MAUSS, 2003b: 255). Esses valores aceitos que tornam tais objetos estimados. Como Radcliffe-Brown demonstra:

“Quando duas ou mais pessoas têm um interesse comum em um certo objeto, pode-se dizer que esse objeto tem um valor social para as pessoas assim associadas. O estudo dos valores sociais neste sentido é, pois, parte do estudo da estrutura social” (1973b: 246).

Uma outra questão que podemos abordar é o conceito de Totem de Durkheim. Segundo o autor, e o seu objetivo é lembrar que você pertence a um grupo (DURKHEIM, 1996b: 210). Antes de qualquer coisa, o Totem não é uma realidade concreta, mas um símbolo, uma manifestação de uma determinada característica da sociedade, uma identificação por alguma qualidade comum. Ele é uma bandeira. O Museu pode ser encarado com uma das bandeiras para/da nação brasileira. Representante dos grupos. Mas essa representação não é de uma forma linear, mas hierarquizada, movida por conflitos e interesses de grupos antagônicos. Esses conflitos se dão na tensão entre a manutenção da hegemonia e a aspiração de grupos enquanto reconhecidos institucionalmente como formadores da identidade nacional.

O sentimento de pertencimento a uma identidade nacional ou nação é incorporado ao patrimônio cultural. Pode-se esboçar uma resposta através das palavras de Durkheim (1996b: 226/27):

“Com efeito, é uma lei conhecida que os sentimentos despertados em nós por alguma coisa se transmitem ao símbolo que a representa. Essa transferência de

sentimentos advém simplesmente de que a idéia da coisa e a idéia de seu símbolo estão intimamente ligadas aos nossos espíritos”.

Nesse contexto, o museu pode ser compreendido e interpretado como uma forma de “emblema totêmico” que torna visível um mundo além, um mundo passado, mas que mexe com o imaginário, desperta fantasias, crenças e identidade, cria um mito-fundador. Ele torna “visível” essa dimensão do “invisível” (POMIAN, 1997 Apud, GOLÇALVES, 2003: 28; 2007).

### **O Museu Mariano Procópio no olhar dos “nativos”**

Antes de tudo é importante deixar claro que se busca fazer diferenciação entre “sentido” e “significado”. Essa distinção é apoiada em Roberto Cardoso de Oliveira (2006), no seu texto “O trabalho do Antropólogo: olhar, ouvir, escrever”. O autor, exemplificando o trabalho do antropólogo através da observação de um ritual por meio do olhar e do ouvir, diz que “faltava-lhe a plena compreensão de seu “sentido” para o povo que o realiza e sua “significação” para o antropólogo que o observa em toda sua exterioridade” (Idem: 22). Cardoso insere uma nota de pé de página justificando essa distinção: “O primeiro termo consagra-se ao horizonte semântico do “nativo” – (...) –, enquanto o segundo termo serve para designar o horizonte do antropólogo – que é constituído por sua disciplina”. (Idem.). Dessa forma, o que se procura é o “sentido” atribuído pelos funcionários ao patrimônio cultural. Com isso, será estabelecido o significado analisado a partir da literatura antropológica.

Esse “sentido” e “significado” não são genuínos, pois sofrem refrações. Isso ocorre primeiramente quando o “nativo”, ao ser questionado, pensa para falar, medindo as palavras e organizando o pensamento. No momento em que o antropólogo faz as suas anotações também a refração dos dados ocorre, pois sempre alguma coisa é perdida ou modificada. Segundo a expressão de Geertz, essa é a etapa “Being there”. Por fim, quando o antropólogo retorna do campo – “being here” - e inicia o processo de escrita do trabalho, seus dados sofrem outras refrações. Isso ocorre porque o pesquisador troca o grupo observado pela literatura acadêmica, um papo no corredor, uma conversa com um colega, isto é, o seu *métier* e a sua “cultura” podem ocasionar mudanças de pensamento e o próprio significado de um evento, ritual, festividade ou prática.

O Museu Mariano Procópio possui diversos sentidos para os funcionários que ali exercem suas funções. Mas esse patrimônio é visto pelo diretor de forma distinta da do guia ou do agente de atendimento. No entanto, a posição hierárquica é importante, mas não determinante para o sentido que o MMP desperta nas pessoas. Em última instância, a cultura enquanto sistema simbólico e representativo, bem como a relação do indivíduo com esta exercem a principal influência sobre o sentido que cada funcionário possui sobre o Museu.

Há um limite muito tênue entre o que um funcionário pensa do Museu e o que ele fala sobre o museu. Essa diferença foi percebida com maior propriedade em relação aos guias e agentes de atendimentos. No que tange aos funcionários técnicos como a bióloga, museóloga e historiadora, responsável pelo “Departamento de Difusão Cultural”, se torna mais difícil a percepção de tal diferença, visto que o contato em menos vezes e as conversas e/ou “entrevistas” sempre foram através de falas em nome da instituição, sendo na maioria das vezes ditas em terceira pessoa do singular – “o museu”, “ele” - ou na primeira do plural – “nós pensamos assim”. Além disso, em alguns momentos o lado institucional é tão forte que as frases são do tipo “o Museu pensa que as obras trarão melhorias para os visitantes”. Acaba que ocorre uma personificação do objeto.

Nos diferentes sentidos atribuídos pelos “nativos”, o diretor do Museu, por exemplo, atribui sentido ao patrimônio enquanto fonte de “cultura”. No entanto, esse termo utilizado por ele não diz respeito ao sistema simbólico globalizante de um povo que, no caso, poderia ser o brasileiro. Ele vê o Museu enquanto depositário dos “meios desses processos [culturais] – como em cultura considerada como ‘as artes’ e ‘o trabalho intelectual do homem’” (WILLIANS, 1992:11). O patrimônio é visto enquanto depositário de uma época áurea que jamais voltará e para ter acesso a esse momento histórico, o Museu é o local último e mais apropriado para realizar tal encontro. A noção de “perda” subliminarmente aparece.

Em alguns momentos o diretor atribui sentido ao patrimônio como um espaço formador de memória individual e memória coletiva. As suas lembranças da vinda para Juiz de Fora, a Estação Mariano Procópio ainda em funcionamento e a utilização desta por ele, os momentos que freqüentou o Museu durante a sua adolescência e juventude, assim como, enquanto político – prefeito de Juiz de Fora – as melhorias que, segundo ele, implementou no patrimônio como, por exemplo, um quadro de funcionário mais extenso do que o atual, obras na parte superior do “Anexo” e a conservação do MMP. Somado a

isso, histórias de festas pomposas, com a presença de figuras importantes no cenário regional e nacional. Algumas dessas memórias foram contadas por seu tio. Ora ele o cita, se apropriando delas, ora as incorpora ao seu discurso como algo vivido ou testemunhado.

O diretor também vê o patrimônio como um bem com potencialidade turística. No entanto, para que isso ocorra seriam necessárias implantações de melhorias como, por exemplo, infra-estrutura, número maior de funcionários e aumento salarial. Somado a isso, apesar de mostrar consciente do valor histórico e artístico da “Villa” e mesmo do Anexo, tem por projeto a reforma e a construção de outras instalações como um café para proporcionar ao visitante um maior conforto, já que atualmente não há qualquer tipo de restaurante ou cantina. A intenção naquele momento, segundo o diretor, é que fosse “um espaço cultural”, no qual eventos e produções culturais poderiam ser realizados ou performatizados. “Um atrativo”, segundo ele, “não somente para os juizforanos, mas para a redondeza e turistas de outras regiões”. Seria uma forma de possibilitar com que as famílias viessem visitar o Museu e pudessem passar o dia realizando diversas atividades. Um museu dinâmico, que preservasse o seu ar de tradição, mas que modernizasse a sua relação com o público.

Penso que, como Melo Reis já havia apontado, a retirada da reserva técnica e de alguns setores administrativos do “Anexo” seria a melhor solução, pois formaria novos espaços de exposição, ampliando o acervo exposto ao público.

Outro sentido atribuído ao patrimônio é enquanto espaço de negociação política: espécie de arena. Isso ocorre principalmente para o cargo de diretor. Para concorrer ou ser indicado ao cargo, é preciso passar pelo “Conselho Amigos do Museu”. A partir daí, há uma indicação tríplice de nomes por essa instituição, cabendo o ato final de escolha ao prefeito em exercício. A mudança no cargo de prefeito, através das eleições a cada quatro anos, implica também normalmente a mudança na diretoria. Portanto, os acordos políticos são importantes. Durante toda a conversa a esfera política é acionada. Expressões como “quando fui prefeito eu fiz reformas no Museu” ou “a última reforma significativa do museu foi na minha gestão”, ou, ainda, “eu fiz a primeira lei de preservação do patrimônio cultural em Juiz de Fora”. A sua preocupação é fazer uma boa administração e trazer mudanças para o Museu. O diretor citou que encaminhara projetos a um determinado deputado e que esse buscava convênios com o governo federal a fim de arrecadar recursos para o MMP. Isso faz com que, não podendo fugir da sua função e mesmo da “vocação” –

no sentido weberiano - o *homo politicus* que ele é também modela o sentido atribuído ao patrimônio dado por ele.

Para se ter uma idéia de como a esfera política também permeia o pensamento e as ações dos indivíduos que estão diretamente ligados ao MMP, durante a minha pesquisa ocorreu um fato que só fui entender alguns meses muito depois relendo as minhas anotações de campo. Em uma visita guiada apareceu um casal com uma filha de colo. O rosto do homem não me era estranho e, após algum tempo, o reconheci como repórter de uma emissora de televisão. Ele estava vestido de forma bem despojada: sandálias, calça esportiva e camisa de time de futebol. Era participativo através de algumas perguntas. Após algumas salas, especificamente na D. Pedro I, o guia se aproximou de mim e perguntou quem era ele e logo em seguida disse: “ele é repórter, né?”. Respondi que sim. O guia passou a pensar mais nas respostas e também começou a interpretar as perguntas do “repórter” – aparentemente estava ali a passeio – como subterfúgios para que pudesse “arrancar” informações e serem veiculadas na imprensa. A preocupação do guia era o que isso poderia ocasionar. Naquele momento interpretei como exagero. Mas, após alguns meses, escândalos políticos envolvendo a administração municipal, a candidatura do presidente desta rede de comunicação ao cargo de prefeito e a conseqüente oposição ao prefeito em exercício, bem como a cobertura jornalística por este veículo de comunicação do fato ocorrido de forma contundente e – apesar de falar que mesmo o presidente da instituição concorrendo a um cargo público, esta rede seria imparcial – por vezes uma explícita demonstração de oposição, pude entender o receio do guia, já que o Museu Mariano Procópio está ligado à Prefeitura e o seu diretor faz parte deste cenário político.

Outro ponto referente aos sentidos do museu é a visão que cada guia e agente possui. São cinco agentes de atendimento e três guias. Dentre esses cinco, duas agentes têm mais de cinquenta anos - essas estão no Museu Mariano Procópio desde a década de 1980 -, um agente na faixa etária entre trinta e cinco e quarenta anos e as outras duas entre vinte e vinte e oito anos. Referente aos guias, um está próximo à faixa etária de quarenta anos e os outros dois na de trinta. Exceto as duas primeiras agentes, todos têm pouco tempo de casa, estando o guia mais velho sete anos nesta atividade.

O sentido que o patrimônio realiza na vida de cada um é distinto. Para essas duas agentes que possuem mais tempo de serviço, o Museu é muito mais do que paredes edificadas com objetos valiosos. Ele passou a fazer parte da vida dessas pessoas. É uma extensão da vida moral e social, parafraseando Mauss (2003b). A vida delas se confundem

com a do MMP. A relação profissional não é mais o principal vetor. O que se tornou central é a relação de afetividade estabelecida por essas duas agentes em relação ao MMP.

Em uma conversa que presenciei na recepção entre um guia e uma das agentes, a primeira disse que a agente estava próxima a se aposentar. Esta prontamente respondeu que “não pensava em fazer isso tão cedo”. A guia replicou perguntando “por quê?” A agente respondeu que “isso aqui é minha vida”.

Um outro momento aconteceu entre mim e a outra agente, que possui menos tempo de serviço do que a primeira, mas sendo uma das funcionárias mais antigas do MMP. Essa se encontrava de serviço na “Villa”. Sentei-me próximo a ela e comecei a puxar conversa de coisas corriqueiras e introdutórias. Houve um momento que perguntei o que o Museu significava para ela. Ela olhou em volta e disse: “é a coisa mais linda”. Respirou mais um pouco e continuou a falar “aqui é onde está a cultura” – percebo que ela utiliza a idéia de “cultura” para falar dos bens e produções culturais presentes no interior do MMP. Ela ainda assinala: “Eu trabalho aqui todo dia, mas não me canso porque aqui traz uma paz: o céu bonito, o verde [do parque], esse ar puro... Tudo isso ajuda”. Sobre a importância do patrimônio cultural ela sublinha: “acho que toda cidade tinha que ter um museu... Isso é para as pessoas visitarem e conhecerem um pouco da história do lugar”. Ela atribui ao museu o papel de depositário da história de uma determinada sociedade. Em sua fala, também podemos perceber a forma como ela dá destaque à defesa do patrimônio: “a pessoa com cultura que vem aqui é para admirar as obras, o prédio, o parque, mas a pessoa que não tem cultura... Essa só vem para ficar colocando defeito nas coisas”. Ela está se referindo à situação que o Museu se encontra: salas fechadas, falta de funcionários, dependências com rachaduras, infiltrações.

A noção de “cultura” que a agente utiliza é pautada na idéia de cultivo da mente humana ou como Willians, analisando - em “Palavras-Chave” - a origem e transformação dos significados da palavra “cultura” na língua inglesa, diz: “o substantivo independente e abstrato [isto é, cultura] que descreve um processo de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético, a partir do Século XVIII” (WILLIANS, 2007: 121)<sup>37</sup> ou como Cuche destaca a oposição, no fim do século XVIII, entre “natureza” e “cultura”, sendo o indivíduo natural sem cultura (CUCHE, 2002:20).

---

<sup>37</sup> A página 49 do livro “Palavras-Chave” é dedicada às “Abreviaturas”. Dentre essas, está escrito que quando aparecesse a expressão “S19”, por exemplo, significaria “século XIX”. Dessa forma, “S18” entende-se por “século XVIII”.

No que tange aos sentidos que os demais agentes dão ao MMP existem similitudes, mas a subjetividade dá a forma com que cada um pensa o objeto. Para o agente, o Museu é o espaço de adquirir e produzir conhecimento. É a oportunidade de ter contato diretamente com obras que fizeram parte da história brasileira. Pode-se perceber a própria idéia de museus no século XIX e início do XX e mesmo a relação da antropologia com a formação de museus etnográficos, onde as pesquisas antropológicas eram realizadas por meio de análises dos objetos. No período do trabalho de campo, esse funcionário mostrava-se um forte estudioso das obras do Museu. Em alguns momentos que presenciei entre uma conversa e outra, ele por vezes trazia uma questão ou informação referente às obras expostas.

Em uma determinada ocasião, um casal entrou no “Anexo”, passou pela galeria de arte “Dona Amélia”, olhando rapidamente, e foi até a “Villa”, mas essa se encontrava fechada por falta de funcionário trabalhando no momento. Eles voltaram pelo centro da Galeria, passaram a recepção e sentaram numa mureta próxima ao Chafariz que há de frente para o “Anexo”. A permanência do casal nos recintos do Museu foi de aproximadamente dez minutos. Esse agente de atendimento, próximo a mim e ao outro guia, disse indignado: “não é possível uma pessoa ficar cinco minutos no museu. Não dá para ver nada e, muito menos, aprender alguma coisa”. Em um momento posterior da pesquisa estava conversando a sós com ele e acabei por perguntar qual o significado que o museu tem para ele. Ele de uma forma serena e reflexiva disse-me: “Se você olhar bem, o museu é tudo: é história, é arte, é cultura”. Parou um pouco, desviou o seu olhar para o teto e ao redor e completou: “isso daqui é uma fonte de conhecimento inesgotável. Trabalho aqui praticamente todo dia e ando em todas essas salas, mas sempre tem alguma coisa para aprender, algum objeto que me chama a atenção”. Tive também esta experiência: passei durante dezenas de vezes pelos mesmos locais, porém, em alguns momentos parava em frente a algum objeto que naquele momento tinha me chamado a atenção. Recorria ao guia, primeiramente perguntando sobre o objeto e logo em seguida o questionava se aquele objeto estava nas outras visitas guiadas anteriores. Normalmente a resposta era “sim”, mas, às vezes, havia uma mudança na exposição do acervo – em termos quantitativos esta mudança era muito pouca e se caracterizava, sobretudo, por acréscimo de um ou meia dúzia de objetos ou retirada de algum destes para restauração ou limpeza.

O Museu, na fala do agente, pode ser interpretado enquanto instrumento de ensino, mas não somente de forma didática. O “ir ao museu” é mais do que um simples

“deslocamento”. É algo que enriquece o indivíduo. É um espaço e oportunidade da pessoa se conhecer e desenvolver-se. É o que Nery (2001:112) retrata:

“Nas camadas médias da população, a expectativa de “sair de casa” pode ser investida num deslocamento físico-moral, na medida em que a viagem atualiza o “culto do eu”, como valor individualizante do mundo, em que se participa de um ritual de “re-totalização às avessas” da pessoa, sendo o valor encompassador a própria interioridade do sujeito (Nery, 1998)”.

Para as outras duas agentes jovens o Museu tem o sentido primeiramente de emprego. Os laços afetivos são expressos, para não dizer que são poucos, já que não é possível mensurar, de formas mais contidas.

Uma delas, com formação superior, falou do concurso pelo qual passara para entrar no quadro de funcionário do Museu Mariano Procópio. Ela é funcionária do MMP há menos de um ano. Em conversas durante o trabalho de campo, manifestou o desejo de sair do museu. Ela disse o seguinte: “eu gosto de trabalhar aqui, mas eu quero mesmo é trabalhar na minha área [pedagogia]”. Ainda falou sobre um concurso na prefeitura naquele momento (em 2006): “a prefeitura está abrindo um concurso para inspetor pedagógico. Eu vou tentar”. Eu a perguntei se ela pediria demissão do museu. Ela, sem pestanejar, respondeu que sim e completou: “aqui é legal de trabalhar, porque é tranquilo e quando ‘pega’ é mais fim de semana. Mas quero colocar em prática o que aprendi na faculdade. Além disso, o salário de inspetor é melhor e, principalmente, não trabalha sábado e domingo”. Apesar de existir um sentido de afetividade com o MMP e a própria noção da importância que este representa nos cenários regional e nacional, o patrimônio não possui o mesmo sentido do que existe para as agentes que têm mais tempo de serviço. Com isso, apoiado nas idéias de Velho e a noção de “projeto”, aponto para a noção de cultura com caráter dinâmico e se deve “percebê-la enquanto expressão e criação de indivíduos interagindo, escolhendo, optando, preferindo” (VELHO, 1999: 106). Por isso, fazendo referência à idéia de “projeto”, o que se procura é:

“dar conta da margem relativa de escolha que indivíduos e grupos têm em determinado momento histórico de uma sociedade. Por outro lado, procura ver a escolha individual não mais apenas como uma categoria residual de explicação sociológica, mas sim como elemento decisivo para a compreensão de processos globais de transformação da sociedade” (Idem.).

Dessa maneira, a escolha da agente não pode ser encarada por meio de uma visão mercantilista por conta do salário que recebe no Museu ou o que almeja receber, mas a partir da idéia de “projeto”, de escolha individual e profissional que direciona a sua vida e a trajetória que sonha em seguir.

Com isso, busca-se perceber o conceito de cultura de forma dinâmica, através da mudança do sentido atribuída pelos diferentes funcionários ao patrimônio cultural. Dessa forma, pontos importantes como o contexto da entrada de cada funcionário, assim como a história de vida de cada um é relevante para compreender como cada um estabelece relação com o MMP.

Chegando ao sentido atribuído pelos guias ao Museu Mariano Procópio, podemos ter uma visão próxima aos dos agentes mais novos. Um dos guias, o mais novo entre eles – tanto etariamente quanto de tempo de serviço nessa função – também atribui ao Museu um laço mais empregatício do que emotivo. Ele, contando um pouco de sua vida, os locais onde morou fora do Brasil – como nos Estados Unidos por mais de um ano e na Alemanha por mais de três meses, pois era funcionário da Mercedes Benz e foi para esse país fazer cursos pela empresa – falou que o Museu Mariano Procópio “é um trabalho provisório”. Apesar do comentário, o funcionário é estabilizado no emprego através de concurso público. O guia continua a dizer os seus planos: “eu quero mesmo é fazer concurso público” – como se ele não tivesse feito. A grande diferença é que o processo de prestar concursos está diretamente ligado à questão financeira e ascensão social, pois como ressaltou: “trabalhar no museu é ‘maneiro’, mas a gente ganha pouco, não tem fim de semana e nem feriados”. Ele ainda, em um dos momentos das nossas inúmeras conversas falou: “o trabalho é tranquilo, porque dá para adiantar algumas leituras da faculdade, estudar para concurso, mas o salário é muito pouco. Com os descontos dá uns 650 ‘contos’”. A pauta de rendimentos fixada na LEI Nº 11.293 – de 26 de janeiro de 2007<sup>38</sup> – para o guia de museu é de 716,57 reais.

No entanto, isso não exclui a visão de que o Museu Mariano Procópio seja importante para o indivíduo. Em um momento do trabalho de campo tive a oportunidade de perguntar o que ele pensava sobre o Museu. Ele, com um ar de satisfação, disse que “o Museu, apesar de alguns problemas de infra-estrutura, é muito importante. Possui um acervo maravilhoso”. Aproveitou a oportunidade para comparar a alguns museus que já

---

<sup>38</sup> Disponível em: [http://www.pjf.mg.gov.br/atos\\_gov/070127.html#lei11293](http://www.pjf.mg.gov.br/atos_gov/070127.html#lei11293). Acessado em 20 de agosto de 2007.

tinha visitado: “Já fui ao Museu do Ipiranga, ao Museu Imperial de Petrópolis. Eles são muito bonitos, mas esse daqui [Museu Mariano Procópio] não perde muito para eles”. Continuou sua fala: “‘tá’ certo que eles são mais conhecidos, são maiores, mas o que se vê lá você também pode ver aqui. E, além do mais, é muito cansativo... Porque você anda três horas... Chega uma hora que você está doido para ir embora”. A idéia do “pôr-do sol” de Lévi-Strauss (1996) pode ser mais bem compreendida na fala do guia, pois o MMP pode ser interpretado como um “modelo reduzido” e qualitativamente diferente dos mesmos temas que os outros museus citados expõem. A sua fala demonstra uma importante ligação afetiva entre ele e o patrimônio cultural juizforano. E a racionalidade discursiva que se esperava foi sufocada por um sentimento protetor e valorativo do seu ambiente de trabalho, bem como de pertencente a uma coletividade detentora de um patrimônio cultural expressivo. Não se trata apenas de defender a sua função técnica ou valorizar o seu emprego. Tem a ver com o sentimento de pertencimento a um grupo e, mais ainda, à identificação do museu enquanto legítimo ícone representativo de uma identidade. Para outros – como turistas – a quantidade de peças expostas e salas seriam importantes, pois envolve uma questão do “deslocamento” e outras imbricações, como financeiras. Já para o guia, em contraposição, ele pensa o acervo exposto do Museu como uma característica positiva, já que permite o visitante ter acesso ao mesmo conteúdo que os museus citados por ele, mas de uma forma dinâmica referente aos outros patrimônios.

No dia 01 de julho de 2007 tive a oportunidade de visitar o Museu Imperial de Petrópolis. Nunca havia ido a este Museu. O parque arborizado, as cores das tintas que adornam a fachada lembram, com as devidas proporções, o Museu Mariano Procópio, principalmente o “anexo”. Ao adentrar, o visitante é surpreendido com funcionários disponibilizando uma espécie de chinelos grandes. Esses são vestidos com os próprios calçados que o visitante usa. A função é conservar o piso ou mostrar que ali é um ambiente sagrado, onde o mundo profano, através das poeiras dos sapatos, não deve contaminar o “templo”. Não é muito fácil ou confortável caminhar com isso. Olhando as pessoas, parecemos esquiadores iniciantes. Há ainda o sistema de guia eletrônico que o visitante caminha com uma espécie de rádio e que em cada sala há um código no qual a pessoa tecla nesse aparelho, escutando, logo em seguida, uma explicação por esse sistema interativo e informatizado.

Uma outra característica do Museu Imperial esta nas redomas de vidros que protegem alguns objetos, as salas com cordões que impedem a entrada do visitante, sendo

possível olhar apenas pelo corredor. Uma espécie de desfile que quem passa são os visitantes diante dos objetos. Ou uma história em quadrinhos, passando quadro a quadro. Os seguranças dispostos nos ambientes e, em alguns momentos, até camuflados como, na sala onde estão expostas as duas coroas reais – a de D. Pedro I e a de D. Pedro II – pois o ambiente recebe iluminação apenas nessas duas jóias, fazendo com que o restante da sala fique pouco iluminado. Assim, em um canto há um funcionário sentado e que é pouco percebido pelos visitantes, apenas quando é acionado pelo rádio comunicador ou quando precisar dar alguma informação ao público. O acervo geral, os inúmeros cômodos e ambientes fazem com que o visitante gaste ou invista horas na visualização dos objetos. Esses “tabus” como, por exemplo, não poder se aproximar muito de algumas salas e objetos ou não poder pisar com os próprios calçados com as impurezas do mundo de fora, fazem do Museu Imperial um ambiente mágico socialmente construído. O visitante, numa expressão exagerada, parece que vê D. Teresa na sala de costura, D. Pedro II sentado no trono ou na sala de reuniões, ou mesmo vestindo o manto, a coroa e o cetro. O Museu Imperial é um importante instrumento na construção da memória. Como Santos enfatiza ao falar do Museu Imperial: este “dá destaque a um conjunto de objetos que se encontram envolvidos por um forte conteúdo simbólico, com base particularmente na memória de herdeiros da elite e na moral vigentes no período, priorizando a transmissão de alguns dos valores em jogo durante a formação do Estado Imperial no Brasil” (SANTOS, 2006:112). Apesar de tudo isso, a visita requer um pouco de preparo físico e disposição, como o guia do MMP ressaltou. Ao final, grande parte dos visitantes está cansada e passa nas salas em ritmo mais acelerados do que entrou. Contudo, vão até o final. Talvez por conta da obrigação pessoal de terminar o circuito; pela vontade de ver, mas que luta contra o cansaço mental e corporal; ou porque não querem deixar de ver objetos que por ventura seria importante, único, curioso e representativo e “prova” de que esteve lá.

O grande diferencial do Museu Imperial é que, apesar do circuito ser longo para aqueles que não estão acostumados a ir a Museus ou exposições com uma quantidade significativa de salas e objetos, a questão estética prende a atenção do visitante. Como Lisbeth Rebollo Gonçalves diz: “ao ato de olhar, de movimentar-se no espaço expositivo, podem juntar-se atos de tocar, de ouvir e até o olfato, ativando-se multissensorialmente o visitante. Tal experiência pode ser marcante como fator de sensibilização na recepção estética” (GONÇALVES, 2004:35). No caso do MMP, mesmo um dos guias ressaltando a possibilidade de ter acesso à mesma informação, mas de forma um pouco mais rápida ou

menos cansativa, também presenciei pessoas dizendo que estavam cansadas ou que queriam ir embora, saindo de algumas visitas guiadas no meio do circuito.

Esses três parágrafos descritivos são para mostrar que, apesar da importância do Museu Mariano Procópio no cenário regional e nacional, o Museu Imperial possui uma estrutura aquém à do MMP, incluindo um acervo exposto que proporcione o seu papel mais eficaz enquanto “museu-memória”. Penso ser importante se valer da noção de “manipulação” aplicada por Levi-Strauss, no texto “A Eficácia Simbólica”, para compreender o êxito do Museu Imperial enquanto ícone aceito de uma identidade e momento histórico. Segundo ele, essa noção “abrange ora uma manipulação de idéias, ora uma manipulação de órgãos, sendo condição comum que ela se faça com a ajuda de símbolos, isto é, de equivalentes significativos do significado, provenientes de uma ordem de realidade diversa da deste último” (LEVI-STRAUUS, 200:231).

Dizer que o patrimônio cultural de Juiz de Fora tem o mesmo valor que o de Petrópolis é ignorar a hierarquia que rege a sociedade brasileira, assim como as políticas de patrimônios no Brasil. O que está tombado pelo órgão federal de políticas patrimoniais – IPHAN –, no caso do Museu Mariano Procópio, segundo a página eletrônica desse instituto, são os vestuários e mobiliários referentes principalmente ao Período Imperial, registrados no “Livro Histórico” e as pinturas brasileiras e estrangeiras que compreendem o período dos séculos XIX e XX, registradas no “Livro de Belas Artes”. Eles foram tombados em 1939. Já no caso do Museu Imperial é todo o conjunto, desde a construção arquitetônica, os objetos e o parque. Esse tombamento é do ano de 1954. Adendo a isso, os investimentos públicos são discrepantes. Além da quantidade de visitantes que cada um recebe durante todo o ano.

O guia que possui o segundo maior tempo de serviço atribui o sentido ao patrimônio não apenas enquanto um emprego formal. Preocupa-se com o rumo do Museu Mariano Procópio, assim como reconhece a necessidade de implantação de mudanças que auxiliem na constante construção do museu através das narrativas. No caso do Museu Mariano Procópio, a narrativa não está centrada apenas no acervo, mas também na construção de pedra e cal, isto é, nas edificações. Busca-se uma ligação entre o acervo e o conjunto arquitetônico através da ligação entre Juiz de Fora e a Corte ou entre o regional e o nacional que seria através das figuras de Mariano Procópio e seu filho Alfredo Ferreira Lages junto com Família Imperial.

Durante a pesquisa de campo, nas visitas guiadas por esse guia, percebia que esse não se sentia muito à vontade em descrever certos objetos como pertencentes à sala do século XVI. Isso se dava porque a sala atribuída ao Século XVI abrigava peças do período pré-cabralino ou pré-colombiano. Num determinado momento das minhas pesquisas, depois de um mês e meio em campo, percebi que a guia passou a não falar da sala num primeiro momento, deixando por último, pois como ela disse: “acho que essa sala está meio fora do circuito histórico. Como é que posso falar de sala do Século XVI se existem peças do século XII e outras do período dos séculos antes do descobrimento [do Brasil]?”. Essa guia passou a não contextualizar a sala enquanto século XVI, mas a dizer que “essa sala tem o nome de ‘Século XVI’, mas possui objetos de vários períodos”, como pude ouvir em algumas das visitas. Disse-me ainda que havia sugerido uma mudança ao Departamento de Difusão Cultural. Já que até naquele momento não recebera uma resposta, começou a realizar as mudanças. O interessante é que depois de algum tempo os dois outros guias também começaram a aplicar as mudanças, deixando essa primeira sala por último. Parece que houve uma comunicação entre eles.

Ainda, segundo a guia, falando do acervo, pensava que ele deveria estar disposto não em salas temporais ou periódicas, mas em salas temáticas. Ele disse o seguinte: “A disposição das salas deveriam ser diferentes. Acho que poderiam colocar os objetos segundo as suas funções como, por exemplo, as armas de fogo em uma sala, as espadas em outra, os móveis em outros”. Percebe-se que a concepção que se tem do arranjo do museu é a mesma que Boas questionou na virada do século XIX para o XX. Esse questionamento é relatado por Stocking Jr (2004), no texto “Introdução: os pressupostos básicos da antropologia de Boas”, referindo-se a uma discussão acadêmica entre Boas, Otis Mason e John Wesley Powell, em 1887. A discussão girava basicamente entre dois eixos: causalidade e classificação. Dessa forma, Mason partia do pressuposto que “causas semelhantes produzem efeitos semelhantes” e acrescentava que sob as mesmas condições, surgiriam as mesmas criações. Em contrapartida, Boas discordava dizendo que causas dessemelhantes também podiam causar efeitos semelhantes. Em quase uma década mais tarde, ainda preocupado com o que fora discutido, Boas diz que “até o exame mais superficial mostra que os mesmos fenômenos podem se desenvolver por uma multiplicidade de caminhos” (BOAS, 2004: 30).

No próprio debate descrito por Stocking Jr., Mason aparece como defensor de que o museu deveria possuir um arranjo que demonstrasse as etapas evolutivas de diversos

artefatos, destacando os “níveis de cultura”, como o termo utilizado pelos evolucionistas. Já Boas, combatendo a concepção de Mason, dizia que “na etnologia, tudo é individualidade” (BOAS, 1887:589 Apud STOCKING Jr. 2004: 19). Essa individualidade que Boas defendia não era a do elemento, pelo contrário, o que ele queria dizer é que esse elemento precisa ser estudado em seu meio ambiente, isto é, no contexto que ele foi produzido, pois deveria ser pesquisado enquanto produto da história de um povo, de uma determinada época, ou fruto de contato com outros povos, mas que possuiria um significado singular diante dos acidentes históricos que compuseram a formação do povo de onde foi colhido o objeto ou fenômeno.

Novamente nos deparamos com a questão da semelhança: um determinado objeto não pode ser visto apenas pelas suas funções externas ou visíveis, mas busca-se o significado que ele representa dentro de um determinado contexto, pois o mesmo objeto em diferente contexto ou povo pode possuir significado distinto ou, como Boas sugere, causas semelhantes podem produzir efeitos dessemelhantes (STOCKING Jr., 2004). No sentido prático, por exemplo, as armas deveriam ser expostas como parte de um determinado contexto e analisada a partir de uma lógica interna de determinada sociedade e não ser comparada, mesmo que produzida na mesma época ou época diferente, com armas de povos dessemelhantes a fim de estabelecer estágios evolutivos. Os significados, contextos, ou seja, os substratos ou, utilizando no singular, a “cultura” de um povo deve ser vista a partir de sua lógica interna, sem um caráter valorativo. É de relevância ressaltar que tanto Boas como os demais críticos da “escola evolucionista” tinham em mente que as coisas, as instituições sofriam mudanças e a própria concepção de desenvolvimento material, no entanto, o que criticavam era a idéia de que esse desenvolvimento deveria ser analisado a partir da escala, que por sinal era aleatória, segundo um critério eurocêntrico, pois seria uma forma de “desenvolvimento ortogenético em direção à nossa própria civilização moderna” (BOAS, 2004: 42). Portanto, para Boas o que interessava eram os conjuntos culturais, diferentemente dos evolucionistas que se preocupavam com o elementos e a classificação taxonômicas em detrimento do estágio evolutivo escalonado por eles.

Um outro guia, há mais tempo no museu nessa função, possuiu uma visão mais moderada enquanto ao Museu Mariano Procópio, pelo menos em suas falas sobre o patrimônio. Esse é o que mais investe tempo nas visitas guiadas, chegando algumas vezes em uma hora de duração. A sua voz serena, tranqüila durante as visitas e conversas trazem

uma simpatia diante do público. O Museu, para ele, não está tão ligado ao lado empregatício. Nas conversas que participei ou presenciei, ora somente ouvinte e ora como interlocutor, o desejo de mudança de emprego não foi explicitado. O MMP é visto por ele enquanto “um local tranquilo, com paz e que dá para aprender muita coisa”. Ele se mistura a um visitante. Seria um “eterno visitante”. O seu ar contemplativo referente ao acervo ainda desperta curiosidade e fascínio. Algumas vezes, durante as visitas guiadas e o tempo livre dado aos visitantes para caminharem na sala, ele chamava a atenção do público para uma determinada peça que não estava no *script* ou me chamava para mostrar um objeto como se tivesse o visto pela primeira vez e descoberto algumas informações sobre a peça.

No caso dele, a questão afetiva está mais atrelada ao patrimônio. Se fosse possível tecer uma linha medidora no qual os dois pólos seriam as agentes de atendimento – estariam numa extremidade – e o guia mais novo – na outra, junto com as agentes mais novas – diria que esse guia, o mais antigo, estaria localizado no meio na linha. No entanto, não busco em nenhum momento desenvolver qualquer idéia evolucionista de proporcionalidade de que quanto maior o tempo de serviço, maior a afetividade demonstrada pelo patrimônio, fazendo com que pense que os guias com menor tempo de serviço terão maior afetividade com o patrimônio assim que o tempo de serviço for acumulando.

Um outro ponto interessante a ser percebido é como o espaço museológico é utilizado de distintas formas. Esse não é apenas espaço de conhecimento ou construção dele, local para adquirir “cultura” como se entende nas falas dos funcionários e visitantes. Ou enquanto depositário da cultura, dos acervos e objetos ou relíquias. O MMP também é utilizado enquanto recinto para realização de outras atividades ou tarefas que não estão ligadas à instituição. Essas ações estão atreladas ao projeto de vida de cada um. Em vários momentos presenciei guias e/ou agentes lendo textos da faculdade, estudando para concurso ou mesmo lendo livros literários. Isso ocorria nos momentos em que não havia visitantes no Museu ou menor movimento, quando os visitantes já tinham passado e estavam em outro ambiente. No entanto, quando os visitantes passavam ou retornavam, os funcionários interrompiam tais atividades paralelas e voltavam às suas obrigações institucionais, estando prontos para o atendimento ao público.

No trabalho de campo também percebi as diferentes formas que as visitas guiadas assumem com os distintos guias. Atentei-me para a variação de duração de uma visita para

outra. Isso não estava ligado intrinsecamente ao guia, isto é, as visitas guiadas pelo mesmo guia tinham diferenças de tempo de duração. Algumas chegavam a durar quase uma hora, fazendo com que, às vezes, eu não descesse, encontrando com outro grupo já na escada. Já em outros momentos, a visita guiada durava entre quinze a vinte minutos. Nos dois momentos tentava tocar no assunto para saber qual era a explicação do guia. As mais freqüentes, de todos os guias, era a de que o grupo não estava interessado, quando a visita ocorria rapidamente. Quando era uma visita com mais tempo, ao final o guia sempre fala alguma coisa como: “esse grupo foi muito bom para guiar”, “o pessoal é muito participativo... Assim dá prazer de trabalhar” ou “o grupo estava muito interessado” como ouvi de cada guia.

Não saindo em defesa do guia ou esquivando-me da acusação de *bias* (BECKER, 1977: 127) – conceito empregado quando o pesquisador assume uma posição dentro de uma situação de conflito ou de desvio, simpatizando com um grupo minoritário ou como o autor sublinha: “quando nos recusamos a dar crédito e a respeitar uma ordem de *status* estabelecida, na qual o conhecimento da verdade e o direito de ser ouvido não estão igualmente distribuídos” (Idem) –, mas me posicionando, em alguns momentos quando grupos ou parte desses se mostram desinteressados, o guia fica fragilizado, visto que a falta de atenção, a fala das pessoas junto com a fala do guia, tudo isso torna a visita vulnerável. O sentimento de que se está falando para ninguém em um momento que há doze, quinze ou vinte pessoas numa sala tem um lado desanimador relevante. A única maneira é fazer com que aquele momento seja o mais breve possível. Sobre esse fato, os guias sempre me relataram as suas indignações. Um disse-me: “Não entendo... em qualquer museu já é difícil ter alguém para acompanhar e quando tem você precisa pagar... O pessoal em vez de aproveitar essa oportunidade não dá nem atenção”. É importante lembrar que o Museu Mariano Procópio não estava cobrando a entrada, pois a justificativa dada pelos funcionários para a isenção da cobrança era que nem todas as salas estavam abertas à visitação. O mesmo guia falando da pouca atenção dada pelo grupo à visita guiada disse em tom de desabafo: “eu fico realmente triste e frustrado. A gente está cheio de disposição para realizar um bom trabalho, mas uma coisa assim perde toda a vontade”. Um outro guia me falou o seguinte: “Olha, não sei por que sobem para fazer a visita guiada... Não estão a fim. E isso acaba prejudicando quem está a fim, pois atrapalha a gente [guia] fazer um bom trabalho”. Penso que esses sentimentos de indignação, frustração e até mesmo raiva eram fortalecidos por minha presença. O que estava em jogo não é somente o trabalho de cada

um. Isso, sem dúvida, também é relevante, mas o sentimento de desrespeito e de falta de autoridade está ligado à noção de “eu” do guia. O que quero dizer é que o lado pessoal e o lado profissional se confundem. O desrespeito profissional é encarado como uma desmoralização. Além disso, a presença de um pesquisador, anotando o que acontecia em cada visita e mostrando-se ciente do tempo de duração interferia ou refletia nas atitudes e reações do guia. Isso porque em alguns momentos que as visitas eram rápidas, os guias chegavam próximos a mim e explicavam o porquê da rapidez, sem mesmo eu perguntar ou atentar para isso.

Durante todo o trabalho de campo não presenciei qualquer tipo de hostilidade ou descaso por parte de funcionários referente ao patrimônio e aos visitantes. Apenas a questão do “projeto” enquanto planejamento e escolha individual foi mais explícito.

É importante não esquecer que todos esses atores fazem parte de uma instituição na qual o processo narrativo e o discurso são elementos, ou melhor, instrumentos construtores da instituição. Com isso, as falas são um misto entre o ser “institucional” ou “institucionalizado” – com os elementos integradores do discurso previamente formulados pela instituição – e o lado individual, sendo a subjetividade o maior sinal.

### **O visitante e o significado do Museu Mariano Procópio**

As hipóteses de que partiu o anteprojeto desse trabalho e as quais levei para o trabalho de campo era de que o Museu Mariano Procópio seria um recinto procurado por pessoas de classe média e que viam nesse espaço uma oportunidade contemplativa, isto é, “a arte pela arte”. Estava me baseando na idéia de “cultura” enquanto manifestações artísticas de classe dominante e na antítese do “espírito com cultura” e no “espírito sem cultura”, isto é, cultura x natureza – uma visão das classes hegemônicas pautada na classificação das próprias produções e manifestações culturais como autênticas. Desconhecia a dinâmica social efetuada nas dependências do patrimônio cultural e a complexas relações sociais no MMP. O público estabelece relações tanto no Parque Mariano Procópio quanto no Museu de diversas formas.

Usa-se o Parque Mariano Procópio para se exercitar, para passear em um fim de semana com a família. Pode ser também utilizado como uma parte do dia em que se tira para descansar e relaxar. Há muitos idosos que freqüentam as dependências do Parque.

Uma outra modalidade que pode ser inserida na apropriação do objeto é a prática de namoro. Durante a pesquisa, vi muitos casais sentados nos bancos espalhados por todo o Parque, bem como visitando o Museu. Em muitas das vezes, o Parque serve de referência para o primeiro encontro, visto que é um ambiente discreto, com uma área grande em que há qualquer tipo de refúgio e privacidade.

O Parque também era utilizado para encontros homossexuais. Como o ambiente dispõe de uma área de intensa arborização e trilhas, alguns casais homossexuais escolhem tal ambiente para os seus encontros. Em 2005, essa notícia foi veiculada na imprensa local, informando que o parque também era utilizado como ponto de prostituição. Especificamente, era um espaço em que homossexuais – esta foi a ênfase dada, mas acredito que também havia relações entre heterossexuais – aliciavam menores para relações. Dentro dessas práticas, alguns roubos ocorriam, visto que algumas pessoas levavam outras para locais afastados dentro do parque e praticavam assaltos e violências.

Após esses fatos repercutidos, a administração do MMP contratou mais seguranças a fim de coibir tais práticas. Segundo alguns seguranças que tive a oportunidade de abordar o assunto, houve uma diminuição considerável. Além disso, o fechamento da entrada próxima à estação ferroviária – na rua Mariano Procópio – e o isolamento de uma grande área em torno do lago e dos caminhos afluentes auxiliaram na diminuição, senão fim, de tais relações, assim como no número de freqüentadores de uma forma geral.

Portanto, o Museu Mariano Procópio é interpretado de várias formas em diferentes contextos. Em sua gênese, foi visto como um patrimônio da sociedade mineira, onde eventos pomposos eram realizados, comemorações eram promovidas. Na década de 1990, especificamente, na segunda metade, o Museu foi vinculado à propaganda de incentivo à cultura: sobre patrimônio e cultura, veiculada pela emissora de televisão Rede Globo. Alguns artistas faziam propagandas ratificando a importância do acervo do Museu Mariano Procópio e a sua importância para Minas Gerais e o Brasil.

Uma outra relação que se estabelecia era que o Museu era um ponto de referência em que as famílias levavam os seus filhos para brincar no parquinho ou *playground* que há no parque. E também utilizado para fazer piquenique. Em 2005, após as notícias na imprensa, fiz um trabalho incipiente dentro do parque sobre o que as pessoas pensavam sobre o Museu Mariano Procópio. Naquele momento, as pessoas salientavam que tinham receios de ir ao museu e ao parque com temor de ver algo que possa chocá-las ou, mesmo, serem vítimas de violência (não somente física, mas moral), retratando o patrimônio com

certo desprezo e ironia. Significava, para a sociedade, ou atores sociais tradicionais, um lugar de perversão em que os valores de famílias são ignorados. Quero deixar claro que não estou realizando qualquer tipo de juízo de valor, mas sim, analisando e interpretando as palavras de alguns atores sociais.

Um ano depois, em 2006, durante o trabalho de campo efetivo perguntei a algumas pessoas sobre o significado do patrimônio cultural para elas e nenhum dos informantes remeteu-se ao Museu como espaço de prostituição ou de temas correlatos. No entanto, quando falo fora do Museu e do Parque a uma pessoa sobre o meu objeto de pesquisa, em algumas das vezes o interlocutor destaca os fatos ocorridos em 2005. Isso já ocorreu também entre os colegas acadêmicos, parecendo por parte destes que só isto se destaca ou é digno de comentário.

Mesmo em um espaço que também é usado para práticas de exercícios com os variados intuitos, mas, que, de uma maneira geral, pode ser traduzido pela busca da manutenção e melhoramento da saúde, pode ser utilizado por alguns freqüentadores para o uso de drogas. Adendo à questão da prostituição, na mesma matéria a questão das drogas também era abordada.

Portanto, mais uma dualidade se encontra estabelecida: o Museu como um espaço sagrado, contudo, as suas dependências são utilizadas para as realizações dos prazeres da carne, onde o pudor, segundo os parâmetros da sociedade, perde o sentido. O lugar torna-se um ambiente “livre” (há segurança no local e eles estão imbuídos da tarefa de reprimir essas ações, contudo, como foi dito, o terreno possui caminhos e trilhas, além de ser bastante arborizado) para aquilo que a sociedade recrimina fora daquele espaço. Seria um espaço limiar entre o cotidiano, além das grades e muros do Museu e o ambiente interno do MMP.

O parque, segundo a bióloga, é utilizado também por desempregados. Para ela, algumas pessoas “vão ao parque para refletir, pensar e sair de casa. Às vezes as pessoas saem para procurar emprego e depois vêm para o parque para não voltarem imediatamente para casa. Tem gente que vem pra cá várias vezes na semana”. Enquanto a entrada do parque em frente à estação de trem estava aberta, o número de freqüentadores do parque era relevante. Após o fechamento dessa entrada, a interdição do lago e de alguns acessos o número de visitantes para o Parque, principalmente fim de semana, sensivelmente diminuiu. Apesar do MMP não cobrar a entrada, muitas pessoas, também por desconhecerem esse fato, vão ao Parque, mas não vão ao Museu.

Durante o trabalho de campo, o que percebi é que os freqüentadores do Parque e do Museu, em sua maioria, estão em grupos e esses são normalmente as famílias. Dessa forma, baseado no trabalho de Nery, interpreto que ir ao Parque está relacionado com “as praticas de ‘sair de casa’ das classes populares, (...), [que] estão fortemente centradas na família, que é tomada como instância de referência básica na concepção da pessoa nessa camada população” (NERY, 2001:112). Ao que se refere ao Museu, essa prática familiar também está relacionada ao sentido de “deslocamento”, somado à diferenciação do “mundo de trabalho” e a “folga”. Nery também explica a diferenciação das duas categorias: “pode-se referir então a dois mundos: o *mundo do trabalho*, que é o universo simbólico da vida cotidiana, e o *mundo da folga*, que constitui o universo simbólico produzido pelo ‘deslocamento’” (Idem.). Diante de categoria do “mundo da folga”, os visitantes tornam-se turistas. Como GRÜNEWALD (2003) destaca:

“Turismo indica movimento de pessoas que não estão a trabalho em contextos diferentes do de origem, seja este o lar, a cidade ou o país. Trata-se, geralmente, de visitação a lugares onde poderão ser desempenhadas as mais variadas formas de atividades práticas e/ou subjetivas desde que não o trabalho. A amplitude do termo parece caber desde ao olhar visitante a um monumento na própria cidade de origem até ao passeio em lugares totalmente desconhecidos de outros países” (GRÜNEWALD, 2003: 141).

Lá dentro do produto arquitetônico busca-se criar uma identidade nacional, onde tudo é harmonizado e complementar uns ao outros, fazendo parte de um todo integrado, ou seja, a memória e a identidade nacionais no plano da ideologia. Do lado de fora, a unicidade se dissolve, dando lugar àquilo que Renato Ortiz (1994) chama de Cultura Popular, vivenciado no cotidiano pelos diferentes agentes.

Dentro do conjunto arquitetônico do MMP, partindo da noção de “Fato Social Total” (MAUSS, 2003), a esfera religiosa é acionada em diversos momentos. Isso ocorre a partir da relação que os visitantes estabelecem com símbolos religiosos que o acervo possui. Para alguns visitantes um objeto religioso como o oratório, estátua ou pintura de uma santa, fora de seu contexto, perde o seu significado, ou melhor, sofre uma resignificação, pois passa de objeto de culto para objeto representante de uma cultura, de uma religião, de uma técnica de um determinado período histórico-artístico. No entanto, durante a pesquisa de campo, não foram poucos os momentos em que me deparei com pessoas se prostrando de forma respeitosa diante de oratórios e estátuas, gesticulando o sinal da cruz, referência a uma série de símbolos litúrgicos da Igreja.

A primeira etapa para a construção ou imersão em um ambiente sagrado é a própria mudança espacial, isto é, a entrada nas dependências do Museu Mariano Procópio. Do lado de fora, no estacionamento, principalmente nos fins de semana alguns visitantes do parque ligam os sons automotivos com diversos gêneros musicais: funk (é o predominante), pagode, sertanejos, axé e outros. Ao redor das dependências do Parque, na Av. Brasil, há um clube que organiza festas ou “matinês” ao som do “funk”. Da entrada do MMP é possível ouvir as músicas. Quando isso ocorre, não raro, os funcionários que estão afastados da recepção localizada no anexo se aproximam para presenciar o fato. Quando fazem parte de uma faixa etária mais alta como é o caso de duas agentes de atendimento – uma possui 19 anos de trabalho no MMP e a outra 27 – a manifestação de insatisfação é explícita, como já ouvi falarem: “aqui não é lugar para isso!” ou “isso é um lugar de respeito”. No entanto, nunca presenciei ou soube da intervenção dos vigilantes. No que tange aos outros agentes e guias, não se sentem confortável com a situação, mas conseguem até tirar algumas “frases-piadas” do ocorrido.

Em contrapartida, quando o indivíduo ultrapassa a soleira de recepção, o som ambiente muda. Normalmente são músicas com melodias suaves que saem caixas de som instaladas nas paredes laterais próximo ao teto. São melodias comandas por instrumentos de cordas como baixo acústico, violinos e violão selo, ou pianos. A maioria são músicas orquestradas. Numa conversa com o diretor do Museu, Mello Reis, ele disse que o sistema de som “é para trazer uma paz de espírito”.

Interpreto que é mais um elemento ou símbolo utilizado na construção da identidade do Museu enquanto um ambiente de requinte e erudição, remetendo ao imaginário da “música clássica” e o local que é tocado esse gênero musical. Além disso, parece uma tentativa de retorno ao passado e à época áurea do Museu Mariano Procópio com festas e celebrações, com visitantes ilustres no cenário sócio-político regional e nacional, acompanhados de orquestras ou grupos instrumentais. Em alguns dos dias em que estive no Museu, o canto gregoriano fizera parte do repertório.

Enquanto do lado de fora, em determinadas ocasiões, as práticas profanas são acionadas, através de música agitada e com volume elevado, corpos dançantes, bebidas alcoólicas e conversas em tom elevado; do lado de dentro preza-se por serenidade, tranquilidade, nem um tipo de movimento brusco. Acredito que a atenção seja voltada para o “espírito”, no sentido weberiano, das obras, do ambiente, isto é, da produção cultural ali exposta. Tudo isso tenta formar um ambiente simbolicamente “eficaz” (LEVI-STRAUSS,

2003). Essa eficácia está ligada ao que Gonçalves, fundamentado em Elias e na expressão “processo civilizador”, chama atenção para a relação do público com os museus, fazendo com que esses últimos esperem “que o comportamento [do indivíduo] seja o de autocontrole, e que a relação com os objetos seja medida pela expressão ‘favor não tocar’” (GONÇALVES, 1995:25). Isto é, uma postura condicionada por regras socialmente estabelecidas e que, ainda citando o autor, “a sede de produção de significados de um visitante não é o seu corpo, mas a sua mente” (Idem). Ou ainda, pode-se comparar ao que Geertz relata sobre o trabalho efetuado em Bali e a noção de *personae* que os balineses possuíam. Segundo ele,

“Em Bali, existe um esforço persistente e sistemático para estilizar todas as formas de expressão pessoal a um ponto tal, que qualquer coisa idiossincrática e característica do indivíduo por ser ele quem é, física, psicológica ou biograficamente, é emudecida, privilegiando-se o papel que ele desempenha no cortejo permanentemente, e na visão, dos balineses, imutável, que é a vida balinesa” (GEERTZ, 2000:95).

Dessa forma, não se trata de incorporar a noção de “processo civilizador” na sociedade balinesa e muito menos dizer que a pessoa imersa na sociedade moderna está engessada sem qualquer margem de ação individual, mas, antes de tudo, é um esforço de ampliação da idéia de que o museu, analisado enquanto “fato social total”, delimita ou cria papéis sociais e maneiras de comportamentos que, em muitos casos, a individualidade da pessoa é ofuscada pelo papel que ela ocupa na estrutura social do museu, isto é, visitante, funcionário, pesquisador.

Uma outra reação ou manifestação durante as visitas guiadas se dá na “Sala Tiradentes – século XVIII”. As pessoas ao se depararem com o quadro de Pedro Américo, num primeiro momento, chocam-se com as cores e a imagem de um homem esquartejado. Vale ressaltar que muitas vezes esse “chocar-se” é construído coletivamente. Presenciei episódios em que o guia antecipa as reações das pessoas dizendo: “vocês estão chocados” ou “assustados”, sem antes ver tal expressão ou manifestação. Dessa forma, pode levar as ações e manifestações dos visitantes, normalmente receptores passivos, sem que sejam “espontâneas” ou que partam inicialmente desses últimos.

A figura do guia, na maioria das vezes, exerce uma mistura de fascínio e autoridade, mas em outras o guia pode ser visto com desprezo – principalmente quando repreendi alguém com frases do tipo: “não pode colocar a mão”, “não pode ir para a outra

sala ainda” ou “vamos para a outra sala”, algumas das frases de advertências usadas durante as visitas. Isso faz com que o visitante, em muitas vezes, veja a exortação como uma ofensa pessoal e não uma relação de papéis sociais.

O interessante é notar que, em algumas ocasiões na sala “Tiradentes”, a partir desse acionamento do guia, os visitantes se comportam de diferentes maneiras, mas tentam expressar o mesmo sentimento: perplexidade. Por exemplo, um visitante põe a mão na boca em sinal de espanto, o outro sussurra horrorizado e alguns falam assustados. Ou seja, pode ser comparado ao que Marcel Mauss diz no texto “A expressão obrigatório dos sentimentos”, pois neste caso são “(...) todos os tipos de expressões orais dos sentimentos que são essencialmente, não fenômenos exclusivamente psicológicos, ou fisiológicos, mas fenômenos sociais, marcados eminentemente pelo signo da não-espontaneidade, e da obrigação mais perfeita” (MAUSS, 2001: 325). Até crianças entram na encenação. Algumas vezes participei de visitas nas quais crianças da faixa etária entre 3 e 6 anos faziam parte do grupo. Ao chegar à sala de “Tiradentes”, algumas dessas crianças não tinham noção do que o quadro simbolizava, mas o guia, ao ver uma criança próxima ao quadro ou agarrada às pernas de um adulto, soltava frases com o intuito de acalmar como, por exemplo, “não precisa ficar com medo”, “é somente um quadro, não precisa ficar assustado!”. No entanto, após essas intervenções do guia, que penso ser um ato até atencioso e não consciente de todas as implicações, as crianças paravam para prestar atenção e sabe o porquê do funcionário estar advertindo para não se preocuparem. Assim, passavam a visualizar com atenção o conteúdo do quadro e expressar tudo aquilo que o guia havia antevisto.

Após a entrada na sala e essas primeiras falas do guia que servem, não conscientemente, para conseguir a atenção e silêncio dos visitantes. O guia aborda a ficha técnica do quadro, quando foi pintado, quem é o pintor. Após os dados técnicos, são abordados os elementos simbólicos, isto é, aquilo que não está tão visível. Dentro disso, o guia remete ao aspecto religioso que o quadro possui: a semelhança com a representação artística e especialmente renascentista do maior mártir ocidental: Jesus Cristo. A barba e os cabelos longos não deveriam fazer parte do visual de Tiradentes no dia do seu enforcamento e esquartejamento, pois os cabelos e barbas dos prisioneiros eram raspados. Junto a isso, há, na disposição do corpo junto com o cenário, a formação do símbolo do cristianismo e para onde Jesus foi condenado a morrer: a cruz. Na pintura, são pelo menos quatro cruces: a maior, composta pelo dormente vertical que possivelmente representa a

haste que prende a corda de enforcamento, que está atrás da cabeça da figura, formando, com a madeira da base horizontal, na qual a cabeça está apoiada, uma cruz; a segunda seria no canto direito da tela, sendo a haste vertical a madeira que sustenta a base onde está acomodado o corpo e a base que sustenta a cabeça e a haste horizontal a plataforma que escora o corpo; a outra cruz está simbolizada nas lanças de madeira cravada na parte superior da perna esquerda; e, por fim, há o crucifixo próximo à cabeça, uma espécie de auto-retrato de Tiradentes<sup>39</sup>.

Outro dado relevante referente ao campo religioso é sobre o que ocorre na sala D. Pedro I, no circuito histórico. Quando o guia destaca os objetos/símbolos da Maçonaria, isto é, o esquadro e o compasso alguns visitantes se assustam em ouvir a palavra “maçonaria”. De uma forma geral, tais símbolos significam, respectivamente, a materialidade, a retidão e o segundo seria a espiritualidade, porém mais no sentido de conhecimento intangível do que realmente religioso. Há outras interpretações, mas não sendo objeto dessa dissertação, essa é suficiente para se entender o comportamento que as pessoas estabelecem com o objeto. Os guias possuem a postura de falar da representação de cada objeto, tentando relativizar enquanto produto de um contexto social e apropriam-se da idéia de que os “objetos retirados do contexto original, passam a assumir o *status* de ‘obras de arte’, ‘reliquias’ e ‘artefatos’, cuja ‘autenticidade’ é o efeito mesmo desse deslocamento” (GONÇALVES, 1995:25). No entanto, presenciei manifestações de várias pessoas realizando o sinal da cruz, talvez a fim de proteção, ou outras esboçando manifestações faciais de surpresa, indignação e repúdio. Houve um caso em que uma senhora estava encostada com suas mãos na vitrine – pois tais objetos ficam expostos em uma espécie de “criado” com o vidro transparente na parte superior, possibilitando ao visitante uma visão de cima para baixo. Quando o guia mencionou que alguns daqueles elementos fizeram parte da maçonaria, a senhora retirou a mão rapidamente, esfregando uma na outra como se quisesse limpar, com o rosto assustado.

Na maioria dos casos essas pessoas são do sexo feminino, com a faixa etária superior a quarenta anos. Observei ainda que as reações mais performáticas eram de pessoas que aparentavam freqüentar alguma igreja evangélica, já que, em alguns casos, eram grupos trajando camisetas com o logotipo da igreja ou portando a Bíblia. Em um episódio de uma visita guiada que participei, a maioria dos participantes, num total de vinte e cinco pessoas, era da Igreja Boas Novas. Eles eram provenientes da cidade do Rio de

---

<sup>39</sup> Ver fig. 3 no capítulo anterior.

Janeiro e estavam em Juiz de Fora participando de um intercâmbio. Várias vezes ouvi palavras, não somente com esse grupo, mas em diferentes visitas guiadas, tais como: “misericórdia!”, “‘tá’ amarrado”, “isso não é coisa de Deus”. Em alguns casos, as reações eram “reflexivas”. Já em outras visitas, parecia uma espécie de cacoete: seja na “escarradeira” / “cuspideira” – por parecer um ato depreciativo e visto como asqueroso; seja na “liteira” - por parecer apertada, ou, ainda, no quadro “Tiradentes esquartejado”. Desde já, é relevante deixar claro que não se busca estabelecer qualquer tipo de determinismo, seja através de faixa etária, religiosa ou de gênero, mas posso situar através do “ethos” que essas pessoas vivem e o contexto de formação na qual cada uma está inserida, além de como cada uma vê o Museu e os objetos que fazem parte da coleção.

Os personagens, objetos e representações ligados à realeza possuem um caráter sagrado na relação que estabelecem com um determinado tipo de público. Essa questão sagrada não é imanente – é construída a partir da introdução de um determinado objeto ao museu, seguido pelo acionamento da categoria “autenticidade”, assim como substanciado pelo imaginário social sobre a classe nobre. Segundo Regina Abreu: “conjuntos de objetos evocativos da nobreza foram utilizados não apenas para imortalizar indivíduos num panteão de heróis e personalidades da História do Brasil, mas contribuíram, também, para imortalizar um segmento social específico: a ‘nobreza brasileira’” (ABREU, 1996:64).

Nos períodos do Reino e do Império essa sacralização parece não ter sido tão aflorada como a partir da criação de museus e a exposição nestes locais de peças pertencentes à nobreza. No caso do MMP, as salas mais aguardadas para a visita são as que remetem ao Império, isto é, D. Pedro I e D. Pedro II. A roupa do ato da maioria utilizada por D. Pedro II, o capacete dos “Dragões Imperiais”, o leque comemorativo que há na sala D. Pedro I, neste estão inseridas gravuras que representam um índio ajoelhado e presenteando o seu cocar à D. Pedro I – este artefato indígena seria símbolo de poder e, dessa maneira, o índio estaria reconhecendo o poder e autoridade de Sua Majestade. Todos esses elementos referentes a um passado que não voltará; referente a uma história próxima às histórias épicas da Europa, com seus reis, rainhas e cortes. Um passado imponente, com personagens importantes na construção do Brasil como o caso de D. Pedro I e a Independência, independente se o motivo foi econômico ou se modificou alguma coisa ou não. O público estabelece com esses objetos uma empatia através do olhar, do espanto, de atenção e mesmo da reverência. De forma discursiva e se apoiando em símbolos o arranjo museológico, especialmente de museus-memória, busca uma adesão do auditório universal

através de categorias abstratas que possuem um significado quase comum para no contexto no qual está inserido<sup>40</sup>. Como Gonçalves destaca:

“os museus, através de seus ideólogos e normatizadores, procuram fazer predominar precisamente a dimensão abstrata dos objetos, a sua capacidade de representar entidades ausentes. Por outro lado, procuram combater as apropriações ‘idólatras’ desses objetos, quando se lhes enfatizam a dimensão concreta, material” (GONÇALVES, 1995:25).

O Museu Mariano enquanto “fato social total” pode ser percebido a partir do acionamento de outras categorias e instituições (jurídicas, morais e estéticas). Isso se dá a partir da representação que a pessoa faz de um determinado objeto ou personagem.

Durante o trabalho de campo, deparei-me com situações em que tive acesso às categorias que os freqüentadores utilizam para dar significado ao Museu. Casos em que alguns membros de grupos não queriam entrar ou participar da visita guiada e o restante do grupo desejava fazer a visita. Dessa forma, o grupo que buscava convencer a outra parte sempre acionava categorias como “cultura”, através de frases: “lá você vai aprender cultura”, ou a questão da “estética” ou do belo, no qual vi uma adolescente tentando convencer os seus pais a participarem da visita guiada. A menina virou-se para sua mãe e disse: “lá é chique, mãe! Lá tem um monte de vestidos”, referindo-se ao circuito histórico. Ou mesmo um grupo de senhoras ao deparar-se com objetos de porcelana, cristais e móveis de madeira explanaram que “naquela época tudo era lindo”. Essas categorias são percebidas de outra forma também: através do estado de conservação do patrimônio.

Durante a visitação do público percebia que algumas pessoas se alarmavam em relação ao estado do Museu. Um dado é importante: as pessoas que demonstravam visitar esse tipo de patrimônio com mais freqüência não se faziam tão surpresa diante das rachaduras, das paredes com algumas partes soltando a pintura. Já alguns que visitam museus esporadicamente, reagem de uma forma mais explícita, tecendo comentários do tipo: “como alguém deixa chegar nessa situação”, “olha a trinca que está na parede”. Talvez isso nos lembre as falas de uma das agentes de atendimento ao falar que o indivíduo “com cultura” vai ao Museu para admirá-lo e apreender, já o “sem cultura” vai apenas para criticar e encontrar defeitos. Somado a isso, tive a impressão de que alguns visitantes vinham com a idéia generalizada de “patrimônio abandonado” ou mesmo de

---

<sup>40</sup> Para uma análise sobre o discurso, ver: PERELMAN, Chaïm. O Ponto de Partida da Argumentação. In: *Tratado da Argumentação. A Nova Retórica*; TOUMIN, Stephen. *Os Usos do Argumento* (2001). São Paulo: Martins Fontes.

“ruína”, pois durante toda a estada no conjunto arquitetônico o que mais interessava a algumas pessoas eram as marcas do tempo e as deformações. Além disso, a comparação com outros museus sempre vinha à tona, ora para elogiar o Museu Mariano Procópio, ora para dar um sentido de inferioridade diante de outros patrimônios.

O MMP também pode ser interpretado como uma extensão da pessoa. Faz parte da história individual e é utilizado discursivamente como suporte para algumas escolhas e está relacionado à idéia de “projeto” individual. Aproximadamente um mês depois do início do trabalho de campo, durante o intervalo de uma visita guiada, esperando próximo à recepção, chegou uma senhora da faixa etária de 50 anos, solicitando alguns panfletos sobre o Museu. Ela disse à agente de atendimento na recepção que tinha passado a sua infância e adolescência no Museu Mariano Procópio: “eu fugia do colégio para passear no Museu”. E em tom nostálgico completou: “o Museu fez parte da minha vida, mas tem trinta anos que não venho a aqui”. Eu me aproximei enquanto ela conversava com a agente e via algumas fotos e cartões postais disponíveis para a venda. Aproveitei para passar os olhos nas fotos que ela tanto admirava. Quando houve a oportunidade, perguntei o motivo pelo qual passou trinta anos sem visitar o MMP. Ela me contou que foi morar em outros locais como Rio de Janeiro, São Paulo e que havia se tornado artista plástica, residindo naquele momento em São João Del Rey.

Ao mesmo tempo em que ela passava as folhas do livro de fotos sobre o MMP, relembando do seu acervo, também lembrava dos fatos da sua vida ligados ao Museu. Ela disse que “as meninas vinham para paquerar os ‘soldadinhos’, mas eu nunca gostei disso”, referindo-se ao regimento militar ao lado do Museu. Completou o pensamento: “O que me interessava era ficar dentro do Museu. Eu ficava olhando horas e horas as obras de artes”. Entre uma folha e outra com fotos de flores, árvores e um cenário ensolarado ela disse: “antes era mais colorido do que hoje”. Segundo ela, “o Museu é a coisa mais linda que já vi na minha vida”.

No final da nossa conversa, já caminhando para a porta de entrada, ela me disse que veio ao Museu Mariano Procópio para saber o motivo pelo qual se tornou artista plástica. As suas palavras foram as seguintes: “eu sou artista plástica. Eu vim ao Museu para saber por que escolhi essa área para trabalhar”. Eu a perguntei se já tinha alguma resposta. Ela disse que “ainda não consegui encontrar, talvez esteja lá em cima”, referindo-se à visita guiada no circuito histórico.

Assim como essa senhora, outros casos em que o visitante adulto, cita algumas de suas memórias de infância e de adolescência acionados a partir do reencontro com o patrimônio. Uma senhora acompanhando um casal de outra cidade disse ao guia que há quase quinze anos que não visitava o Museu. O guia perguntou se ela morava em outro local. Ela disse que morava em Juiz de Fora e justificou: “eu vinha muito na minha adolescência, mas com a correria da vida... A gente acaba se esquecendo de como isso aqui é bonito, né?!”.

Esses fatos podem ser interpretados à luz das palavras de Halbwachs:

“Quando voltamos a uma cidade em que já havíamos estado, o que percebemos nos ajuda a reconstituir um quadro de que muitas partes foram esquecidas. Se o que vemos hoje toma lugar no quadro de referências de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptam ao conjunto de nossas percepções do presente. E como se estivéssemos diante de muitos testemunhos. Podemos reconstruir um conjunto de lembranças de maneira a reconhecê-lo porque eles concordam no essencial, apesar de certas divergências”. (HALBWACHS: 2006:29).

O patrimônio é percebido pelos visitantes enquanto constituinte da história de vida das pessoas. Uma arca depositária das memórias coletivas.

O Museu Mariano Procópio é interpretado de várias formas por diferentes grupos sociais. É um ambiente que é destinado ao exercício físico, um espaço para a contemplação das obras de artes e da história, é o depositário da história de Juiz de Fora, levando consigo o nome de um dos representantes mais ilustres da região. É o mediador sensível entre a esfera nacional e regional, ou entre o Império e Juiz de Fora. É um local para relaxar, uma oportunidade de passeio familiar; é ou foi um espaço de diferentes formas de interação social: ensino, colônia de férias, namorados, amantes, flertes, relacionamentos “proibidos”, prostituição, aliciamento. Num mesmo local, diferentes atividades, e, muitas delas, na teoria, são incompatíveis. Ou se repelem. Por exemplo, pressupõe que onde há homossexuais se relacionando, não seja um ambiente em que a família possa frequentar normalmente. Mas o caso do Museu Mariano Procópio prova o contrário.

## CONCLUSÃO

No início deste trabalho acreditava que poucos dados seriam retirados do Museu Mariano Procópio. Questionava ainda a relevância do meu estudo, assim como a importância do patrimônio para as pessoas que o visitavam ou freqüentavam. No decorrer da minha pesquisa dei-me conta dos diferentes significados que as pessoas atribuem ao patrimônio. Dessa forma, percebi que a importância do Museu para as pessoas se dá nas relações despercebidas, mas fundamentais para a vida de cada um.

Penso que tratar o patrimônio cultural, no caso o Museu Mariano Procópio, apenas enquanto instrumento narrativo da classe dominante é reduzir a sua abrangência a instrumento persuasivo que, do outro lado, estariam os receptores inertes sem qualquer tipo de escolha ou manobra. Como foi percebido, nem mesmo os agentes sociais responsáveis pelo MMP realizam suas atividades pensando somente na criação de um discurso de formação da Identidade Nacional ou da idéia de “museu-memória”. Diante do que se discutiu no capítulo 2, sobre a construção da identidade, isso não ocorre. Mas também ignorar o seu caráter discursivo e pragmático é fechar os olhos para a dinâmica social que rege todas as esferas.

O Museu Mariano Procópio está imerso em uma rede de relações, mesmo que hierárquica e com desníveis de forças, na qual os diversos atores sociais se fazem presentes, estabelecendo negociações, conflitos, remanejamentos e construção de suas identidades. A idéia de que os representantes do Museu possuem um discurso uníssono é enganosa e limitada. Mesmo entre os funcionários, há conflitos e interesses. Esses interesses não devem ser interpretados como práticas desonestas, mas, antes, como manutenção ou reconhecimento de cada um dentro de uma estrutura organizacional.

A importância de pesquisar “no” Museu Mariano Procópio é que os conceitos até em tão discutidos academicamente são interpretados, aplicados e apropriados

discursivamente por diferentes agentes sociais. É onde eles ganham cores através de uma prática, de um objeto ou de uma narração. É um *lugar* privilegiado para perceber a diferença, como citei no primeiro capítulo me balizando na idéia de Duarte (1988), entre a noção de “cultura” globalizante como “sistema simbólico” e a idéia de “cultura” a partir de uma relação mais concreta, “situacional” e não substantivada. Dessa forma, pude compreender como as diferentes concepções se enquadram dentro de um determinado objetivo como, por exemplo, as distintas noções sobre o conceito de cultura – ora enquanto sistema de conhecimento, ora como produção artística - estrategicamente acionadas. Com isso, a relevância é que as noções empregadas como “identidade”, “memória”, “fato social” e outras são percebidas na dinâmica social, ganhando formas diferenciadas diante dos discursos e práticas que são proferidos.

Acredito que o MMP seja muito mais do um aposento de relíquias, de cargos políticos, empregos e restrito à visão contemplativa das Belas Artes. O Museu, de certo modo, constitui extensões morais de seus funcionários e visitantes que, por sua vez, são partes inseparáveis de totalidades sociais e cósmicas que transcendem sua condição de indivíduo/ pessoa. Ele faz parte do “projeto” das pessoas. É muito mais do que um local para visitar e conhecer a “cultura” ou adquiri-la. É um local onde as pessoas se reconhecem, criam suas identidades. Estas identidades podem ser nacional, coletiva e mesmo individual enquanto freqüentador do patrimônio.

Percebi que o Museu é o palco de algumas experiências pessoais. É o local onde a família se reúne. É o espaço no qual o pai que não vive com o filho, o leva nos fins de semana. É o ambiente que recebe grupos de amigos, seja para andar pelas salas ou trilhas, seja para assentar-se em baixo de uma árvore e conversar. Alguns moradores levam suas visitas para conhecê-lo, atribuindo assim uma importância enquanto ponto turístico e mesmo símbolo da cidade.

Durante a análise e os fatos descritos, alguns podem ter pensado que o Museu não é tratado com a devida atenção ou que os funcionários não exercem as suas atividades de uma forma profissional e dedicada, estando apenas enquanto instituição sustentadora de funcionários públicos – na visão generalista, pessimista e discriminatória que se tem do funcionalismo público. Mas o que ocorre é o contrário: foi demonstrado o lado humano deles através dos anseios, sonhos, conquistas, frustrações, “projetos”, como todos nós temos em qualquer instância que fazemos parte. São pessoas que merecem todo o respeito e reconhecimento, pois são guerreiros que pelem contra o baixo salário, a pouca estrutura

da instituição e mesmo escasso reconhecimento da população. Trabalham, apesar de inúmeras adversidades, com afinco e dedicação, mostrando-se sempre solícitos e atenciosos com os visitantes. A cada visita, apesar de parecer a mesma coisa, os mesmos objetos destacados e as mesmas histórias, cada guia parece que está realizando aquela atividade pela primeira e última vez, se surpreendendo com os fatos que contam e demonstrando emoção naquilo que tenta passar ao público. Não é apenas um jogo cênico, mas sim também é uma parte da vida destes funcionários que ali é exposta.

Acredito que o Museu Mariano Procópio deve ser a prioridade na cidade de Juiz de Fora de investimento no que tange às políticas culturais. Um planejamento de divulgação e atrativos precisa estar nos planos dos dirigentes da instituição, fazendo com que a população de uma forma geral se identifique ou, pelo menos, reconheça o patrimônio. Essa identificação não está pautada no nível ideológico, mas sim enquanto acesso popular ao conhecimento da história da formação do patrimônio, que está intimamente ligado ao desenvolvimento da cidade de Juiz de Fora.

Concluo que o Museu Mariano Procópio, desde a sua formação enquanto residência, teve diferentes significados. O objetivo de sua construção foi hospedar a família real. Depois se tornou residência da família Ferreira Lage. Com a atividade de colecionamento de Alfredo, um museu particular foi sendo formado. Durante as primeiras décadas do século XX, com a maior parte da coleção já adquirida, o anfitrião recebeu nomes importantes no cenário nacional, como o Conde D'Eu, na década de 1920. Na década de 1930, Getúlio Vargas na cidade, visitou o Museu. Com a doação à prefeitura, o MMP passou a representar um ícone da população juizforana, mas não perdeu o encanto das grandes festas e reuniões. A partir do fim década de 1980, o Museu Mariano Procópio declinou na sua opulência, mas mesmo na década de 1990 todas as suas salas estavam abertas à visitação, sendo cobrado o ingresso. Hoje, 2007, o Museu passa por reformas que visam à melhoria. As festas e visitantes ilustres não fazem mais parte do cenário do Museu. Mas o patrimônio continua a despertar fascínio às crianças que entram pela primeira vez, em adolescentes, jovens e adultos que há muito tempo não o visitam. Na pós-modernidade, onde tudo é efêmero, as relações sociais são frágeis, os valores econômicos suplantam os outros valores, inclusive o valor artístico, o museu é um contrapeso que proporciona uma visão lúdica e humana do mundo através dos mitos, lendas, histórias, curiosidades. Ele é o uma resposta em forma de resistência à vida agitada, corrida, sem tempo para admirar uma simples flor no jardim. É ainda o espaço em que o “*flâneur*” pode caminhar de forma

tranqüila sem ser pisoteado pela velocidade dos indivíduos anônimos, sem rostos que cruzam as ruas das cidades.

Imerso na “selva de pedra”, o Museu Mariano Procópio é um espaço que sobrevive heroicamente aos infortúnios cotidianos, permitindo ao indivíduo um momento de reflexão e diversão ante as buzinas, engarrafamentos, filas e preocupações. Dessa forma, a importância do Museu Mariano Procópio não se dá apenas no plano de formação da identidade nacional através do Estado-nação. A percepção mais visível do seu papel está no fato de proporcionar ao visitante um resgate da “experiência perdida”. Essa “experiência” não diz respeito ao retorno ao século XVI ou ao XIX, mas àquilo que Weber aponta como perda por consequência do “desencantamento do mundo moderno”. Isto é, as relações mais íntimas, afetivas voltadas não somente para a racionalização com um fim, mas repletos de sonhos, onde o visitante naquele momento cria a sua própria história, imaginando-se num ambiente desde as grandes navegações e o comércio marítimo, representado pelas peças das Companhias das Índias, até ser um grande monarca, a partir das roupas, tronos e cadeiras da Família Imperial.

## **Bibliografia**

ABREU, Regina (1996). **A Fabricação do Imortal: Memória, História e Estratégias de Consagração no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco: Lapa.

ANDRADE (2002). “Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional”. IN: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2002)**. P. 272-288.

BASTOS, Wilson de Lima (1991). **Mariano Procópio Ferreira Lage. Sua vida, sua obra, descendência e genealogia**. Juiz de Fora: Edições Paraibuna.

BATESON, Gregory (1976). “Contacto Cultural y esquimogénesis”. In: \_\_\_\_\_. **Pasos Hacia Una Ecología de la Mente**. Buenos Aires-México: Ediciones Carlos Lohlé. pp. 87-99.

BAUMAN, Zygmunt (2005). **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi/Zygmunt Bauman**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

BECKER, Howard S (1977). **Uma Teoria da Ação Coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

BENEDETTI, Cecilia (2004). “Antropologia Social y Patrimonio. Perspectivas teóricas latinoamericanas”. IN. ROTMAN, Mônica B (Org.) (2004). **Antropologia de la Cultura y el Patrimonio. Diversidad y Desigualdad en los procesos culturales contemporáneos**. Córdoba: Ferreyra Editor. Pp. 15-26.

BOAS Franz (2004). **Antropologia Cultural**. Org. Celso Castro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

BOMENY, Helena Bousquet (1995). “O Patrimônio de Mário de Andrade”. **In: A Invenção do Patrimônio: continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação no Brasil**. Ministério da Cultura, Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Departamento de Promoção: Rio de Janeiro: IPHAN.

BORGES, Célia (1999). Patrimônio e memória social: a formação da política de preservação de bens históricos no Brasil e a construção do Imaginário coletivo. **In: Locus: Revista de História**. Juiz de Fora: vol.5, n.2. pp.113-115.

BOURDIEU, Pierre (1987). **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Editora Perspectiva.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. (1998). A Presença do autor e a Pós-Modernidade em Antropologia. **In: Revista Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, nº 21, Julho de 1988.

CANCLINI, Nestor García (2003). **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP.

\_\_\_\_\_ (1994). O Patrimônio Cultural e a Construção Imaginária do Nacional. **Revista IPHAN**, n.23.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. (2006) “O trabalho do Antropólogo: olhar, ouvir, escrever”. **IN: O trabalho do antropólogo**. São Paulo: UNESP.

CHAGAS, Mário. “O Pai de *Macunaíma* e o patrimônio espiritual”. **In: ABREU, Regina & CHAGAS, Mário (2003). Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A Editora. p.95-110.

CHAUI, Marilena (2001). **Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.

CUCHE, Denys (2002) **A Noção de Cultura nas Ciências Sociais**. São Paulo: USC.

DAMATTA, Roberto (1997). **Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco.

\_\_\_\_\_ (1990). “Terceira Parte: Trabalho de Campo”. In: **Relativizando: uma introdução à antropologia social**. Rio de Janeiro: Rocco. pp. 143 – 173.

DUARTE, Luiz F. Dias (1988). **Da Vida Nervosa (nas classes trabalhadoras urbanas)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/CNPq. 2ª ed..

DUMONT, Louis (1985). **O Individualismo: Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna**. Rio de Janeiro: Rocco.

DURAND, Gilbert. (1993). **A imaginação Simbólica**. Lisboa: Edições 70.

DURKHEIM, Émile.(1996). “Introdução: Objeto da Pesquisa”. É. DURKHEIM. **As Formas Elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes.

\_\_\_\_\_ (1996). “Origem dessas Crenças (Final)”. In. É. DURKHEIM. **As Formas Elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes. (Capítulo VII- Livro II).

ELIAS, Nobert (1994). **O Processo Civilizador I**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1994.

EVANS-PRITCHARD, E. E. (1999) **Os Nuer**. São Paulo: Editora Perspectiva.

FELDMAN-BIANCO, Bela (1987) . “Introdução”. In: FELDMAN-BIANCO, Bela (1987) (org.). **Antropologia das Sociedades Contemporâneas**. São Paulo: Global.

FONSECA, Maria Cecília Londres (2003). “Para além da *pedra e cal*: por uma concepção ampla de patrimônio cultural”. In: ABREU, Regina & CHAGAS, Mário (2003). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A Editora. p. 56-76.

GEERTZ, Clifford (1989). **A interpretação das Culturas**. São Paulo: Ed. LTC.

\_\_\_\_\_ (2000). **O Saber Local: Novos ensaios em antropologia interpretativa**. Ed. Vozes: Petrópolis, pp. 85-107.

GLUCKMAN, Max (1987). “Análise de uma situação social na Zululândia moderna”. In: Feldman-Bianco, Bela (org.). **A Antropologia das sociedades contemporâneas**. São Paulo, Global, 1987, p.227-344.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (2004). **Entre Cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP.

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos (2007). **Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: Editora Garamond. (Coleção Museu, Memória e Cidadania).

\_\_\_\_\_ (2005). “Ressonância, Materialidade e Subjetividade: as culturas como patrimônios”. IN: **VI RAM**. “Identidad, fragmentación y diversidad” GT 39- Patrimonio em América Latina: Procesos de Construcion y Preservacion Patrimonial, Usos Sociales y Políticas Estatales. CD ROM. p. 122-134.

\_\_\_\_\_. (2003[2002]). “O Patrimônio como categoria de pensamento”. In: ABREU, Regina & CHAGAS, Mário (2003). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A Editora. p. 21-29.

\_\_\_\_\_ (1996). **A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, IPHAN.

\_\_\_\_\_ (1996b). A obsessão pela cultura. In: PAIVA, Marcia de; MOREIRA, Maria Ester (Coord.). **Cultura, substantivo plural**. Rio de Janeiro: CCBB: 34 Letras, p. 159-176.

\_\_\_\_\_ (1995). “Favor, não tocar!”. IN: **Revista Eventual**. Dez. Rio de Janeiro; Publicação Paço Imperial.

GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo (2003). “Turismo e Etnicidade”. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 9, n. 20, p. 141-159, outubro de 2003.

HALBWACHS, Maurice (2006). **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro.

KERTZER, David (1988). “The power of rites”. IN: **Ritual, Politics and Power**. New Haven: Yale University Press, 1988, pp. 01-14.

KUPER, Adam (2002). **Cultura, a visão dos antropólogos**. São Paulo: EDUSC.

LA PANTINE, François (2000). **Aprender Antropologia**. São Paulo, Ed. Brasiliense. pp.75-86.

LARAIA, Roque de Barros (2004). **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 17ª ed.

LEACH, Edmund R. (1996). **Sistemas Políticos da Alta Birmânia**. São Paulo: EDUSP.

LÉVI-STRAUSS, Claude (2003). Introdução à obra de Marcel Mauss. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify. pp.11-46.

LÉVI-STRAUSS, Claude (2003). **Antropologia Estrutural**. (2003) Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

\_\_\_\_\_ (1996). **Tristes Trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras.

MALINOWSKI, Bronislaw (1984). **Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné – Melanésia**. São Paulo: Abril Cultural, ed. 3.

MAUSS, Marcel; HUMBERT, H. (2003a). “Esboço de uma teoria geral da magia”. In: \_\_\_\_\_ . **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify.

MAUSS, Marcel. (2003b). “Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão das trocas nas sociedades arcaicas”. In: \_\_\_\_\_ . **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify.

MAUSS, Marcel([1921] 2001). “A Expressão Obrigatória dos Sentimentos (Rituais Oraís e Funerários Australianos)”. In.: **Ensaio de Sociologia** (2001). São Paulo: Editora Perspectiva. Pp.325-335.

NERY, Paulo Roberto Albieri (2001). O passeio à Prainha: estudo antropológico do consumo de prazer nas classes populares. In: **Revista de Ciências Humanas**. V.1, n.2, Julho de 2001.

NORA, Pierre. “Entre Memória e História: a problemática dos lugares”. In: **Projeto História**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História. São Paulo; PUC. N.10. pp.7-28.

NOVAES, Sylvia Caiuby (1993). **Jogos de Espelhos**. São Paulo: EDUSP.

POLLAK, Michael (1992). “Memória e identidade social”. IN: **Estudos Históricos: teoria e história**. Rio de Janeiro. N.10.

RADCLIFFE-BROWN, A.R. (1978). “O método comparativo em Antropologia Social”. In MELATTI, Julio C. (org.) **Radcliffe-Brown. Antropologia**. São Paulo: Ática, p.: 43-58.

\_\_\_\_\_ (1973). “Sobre o conceito de Função em Ciências Sociais”. In. RADCLIFFE-BROWN, A. R. **Estrutura e Função na Sociedade Primitiva**. Petrópolis: Vozes. Pp: 220-231.

\_\_\_\_\_ (1973). “Sobre a estrutura social”. In. RADCLIFFE-BROWN, A. R. **Estrutura e Função na Sociedade Primitiva**. Petrópolis: Vozes, pp: 232-251.

REIS, José Carlos (2006). **As Identidades do Brasil 2: De Calmon a Bomfim. A favor do Brasil: direita ou esquerda?**. Rio de Janeiro: Ed. FGV.

RIVIÉRE, Claude (1997). “Estrutura, função e dinamogenia do rito profano”. In: **Os Ritos Profanos**. Petrópolis: Editora Vozes. Pp. 73-111.

---

SALEM, Tânia. Entrevistando Famílias. Notas sobre o Trabalho de Campo. In: NUNES, Edson de Oliveira (Org.) **A Aventura Sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978. pp. 47-64.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (2006). **A Escrita do Passado em Museus Históricos**. Rio de Janeiro: Editora Garamond, MinC, IPHAN, DEMU. (Coleção Museu, Memória e Cidadania).

SIMMEL, Georg (1998). “Sobre a sociedade e a cultura”. In: SOUZA, Jessé e OELZE, Berthold. **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora UNB. pp 21-118.

STOCKING Jr., George W (2004). “Introdução: Os pressupostos básicos da antropologia de Boas” In: **A Formação da Antropologia Americana 1883-1911: antologia Franz Boas**. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora UFRJ, 2004, p. 15-38.

\_\_\_\_\_ (org.) (1983), **Observers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork**, Madison, The University of Wisconsin Press.

\_\_\_\_\_ (1973). “Franz Boas and the Culture Concept in historical Perspective”. In: STOCKING JR., G. **Race, Culture and Evolution. Essays in the History of Anthropology**. New York: The Free Press. P. 195-233.

TYLOR, Edward Burnett (2005 [1871]). “A Ciência da Cultura”. IN: In: CASTRO, Celso (2005) Org. **Evolucionismo Cultural**. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Editor. pp. 67-99.

TURNER, Victor. (1974). **O Processo Ritual**. Petrópolis: Vozes.

UNESCO (2006). “Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial – Paris, 17 de outubro de 2003”. In: **Conferência Geral da Organização das Nações Unidas** para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO – 32ª sessão. Disponível em: [www.unesco.org.br](http://www.unesco.org.br). Acessado em: 15 de agosto de 2007.

UNESCO (1972). “Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural”. **CONFERÊNCIA GERAL** da Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura, reunida em Paris, de 17 de outubro a 21 de novembro de 1972. Disponível em: [www.unesco.org.br](http://www.unesco.org.br). Acessado em: 15 de agosto de 2007.

VALE, Vanda Arantes (1993). Pintores estrangeiros no Brasil "Museu Mariano Procópio". **Vozes Cultura**. Petrópolis, Vozes, nº 2, março/abril, ano 87, v.87, 1993, p. 55-62.

VAN GENNEP, Arnold (1978). **Rituais de Passagem**. Petrópolis: Vozes.

VELHO, Gilberto (1999). **Individualismo e Cultura. Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea**. 6ªed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

\_\_\_\_\_ (1978). “Observando o familiar”. In: NUNES, Edson de Oliveira (Org.) (1978) **A Aventura Sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978. pp. 37 – 46.

WAGNER, ROY (1981). **The Invention of Culture**. The University of Chicago Press: Chicago and London.

WILLIAMS, Raymond (2007). **Palavras-Chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo.

\_\_\_\_\_ (1992). **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra. 2ed.

---