

exposição

Exposição de longa duração do museu da inconfidência: entre o discurso e a produção de sentido patrimonial

Wanalyse Emery*

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a exposição de longa duração do Museu da Inconfidência através de sua museografia, que remete a construção de um discurso tradicional, evidenciando, assim, os problemas que tal exposição traz na construção interativa, que transforma os objetos musealizados em produtores de sentidos patrimoniais. Para tal, esta análise incidirá sobre a relação da historicidade do museu na criação de seu atual circuito, questionando até que ponto sua proposta atinge o verdadeiro objetivo da comunicação museológica.

PALAVRAS-CHAVE: *Museu, museografia, comunicação, discurso e historicidade.*

*Bacharel em História, Universidade Federal de Ouro Preto; Bacharelanda em Museologia, UFOP. Professora da Rede Pública de Ensino do Estado de Minas Gerais.

1. Museu da Inconfidência: construção discursiva e sua primeira exposição de longa duração

Participando de um período de busca daquilo que era tido como genuinamente brasileiro, a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937, ocorreu sobre a égide do Estado Novo, que escolheu os intelectuais modernistas para integrar o projeto pedagógico de construção da Nação. Apoiados pelo poder, tal grupo defendia o patrimônio nacional, criando, ao mesmo tempo, símbolos e discursos condizentes com as necessidades políticas vigentes. Com a missão de remodelar o país através da produção de uma imagem singular, o SPHAN representou um novo olhar sobre o legado histórico-cultural brasileiro, valorizando as cidades históricas e a arte colonial. Gerenciando o patrimônio nacional, tal órgão identificava aquilo que deveria ser preservado e lembrado, tornando alguns fatos históricos em emblemas à construção dos valores nacionais.

Por sua vez, o surgimento do Museu da Inconfidência, em 1938, também ocorreu neste contexto, sendo fruto de tal processo, constituindo mais um dos museus criados por tal órgão no período em questão.¹ De acordo com os ideais do SPHAN, tais museus simbolizavam o enaltecimento aos aspectos morais e patrióticos do passado, à tradição e à verdadeira identidade nacional. Inaugurado em 1944, o Museu da Inconfidência refletia a busca por uma possível gênese dos ideais nacionalistas, que estavam em voga naquele momento histórico. Sob o conceito de autovalorização do país, que resgatava o passado enquanto ferramenta apta à criação de símbolos ideológicos, tal monumento² tornou-se um lugar de memória³, que reafirmava uma narrativa histórica através da ilustração tridimensional.

Sob tal ótica, o imaginário em torno da Inconfidência Mineira, já sacralizado no final do século XIX⁴, assume uma nova cara, sendo novamente utilizado pelo Estado a partir de meados da década de 30, devido à união deste com elite intelectual modernista, que repensava as questões identitárias na cultura nacional. Assim, o Museu da Inconfidência formou-se enquanto monumento cívico capaz de estabelecer um projeto político-pedagógico apto a operar a memória

coletiva, sendo um guardião do patrimônio histórico nacional, que “ensinava a população a conhecer fatos e personagens do passado, de modo a incentivar o culto à tradição e a formação cívica, vistos como fatores de coesão e progresso da nação” (JULIÃO, 2006, p. 22).

Auxiliando o projeto de rememoração da conjuração de 1789, a exposição montada no referido museu se fez com objetos doados e recolhidos em várias cidades mineiras, devido à necessidade imperante de salvaguardar o patrimônio artístico colonial, principalmente, aquele que tangia a chamada “arte barroca”. Por sua vez, a exposição desenvolvida ocorreu através da proposta produzida pelo historiador Luís Camilo de Oliveira Neto, que promoveu uma narrativa, enfocando a ideia de desenvolvimento civilizatório de Minas Gerais, através das mudanças em torno dos meios de transporte, técnicas construtivas, recursos de iluminação pública e doméstica, elementos do meio rural e urbano, estrutura arquitetônica dos templos, mobiliário e arte colonial (ROCHA, 2007).

Orientada apenas por fatores estéticos, a exposição em questão se fez ao gosto do decorador suíço Georges Simoni, que propôs uma apresentação meramente ornamental do acervo. Baseado na coerência museológica da época, o circuito foi estabelecido inicialmente no primeiro pavimento do prédio, através da constituição de ambientes com objetos descontextualizados, mas sacralizados enquanto relíquias

¹Segundo Leticia Julião (2006), além do Museu da Inconfidência, houve a criação de outros museus pelo SPHAN, sendo estes o Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro (1937); o Museu das Missões, no Rio Grande do Sul (1940); o Museu Imperial em Petrópolis (1940); e, o Museu da República no Rio de Janeiro (1960). Em Minas Gerais, além do Museu da Inconfidência, houve a criação de mais três importantes museus: o Museu do Ouro em Sabará (1945), o Museu Regional de São João Del Rei (1946) e o Museu do Diamante (1954).

de um tempo remoto, cujas ossadas, pertencentes aos personagens ilustres da história, finalizavam de maneira categórica o roteiro estabelecido (Fig. 01). Apesar de totalmente ineficaz, sob a ótica atual, enquanto aparato de apreensão patrimonial, a exposição do museu atendia as expectativas da época, sejam estas em torno da concepção museográfica existente, quanto às estruturas ideológicas da instituição.

Permanecendo por algumas décadas, a exposição de longa duração, concebida nos anos 40, permaneceu praticamente inalterada ao longo de décadas, resistindo inclusive às críticas feitas a partir dos anos 1970 aos museus em geral, devido as novas abordagens produzidas em decorrência da Mesa Redonda de Santiago do Chile e do surgimento da Nova Museologia. A partir de então, tornou-se forte, inclusive no Brasil, a tendência que considera as instituições museais como instrumentos sociais produtores de sentidos patrimoniais. Segundo o professor Rui Mourão², diretor do Museu da Inconfidência, a exposição de longa duração ficou em segundo plano nas últimas décadas do século XX, devido aos inúmeros problemas estruturais, metodológicos e financeiros enfrentados pela instituição. Fato que impossibilitou uma reestruturação do roteiro expositivo neste período. Assim, apenas em 2006 houve uma reformulação completa da exposição, através do museógrafo francês Pierre Catel, que (re)apresentou os objetos expostos através de uma nova maneira.

2. O papel da exposição museológica

Disposto enquanto discurso, o processo de comunicação é constituído enquanto uma construção de signos e símbolos dentro de uma mensagem possuidora de sentido e coerência estabelecida através de escolhas. Sua função é transmitir uma mensagem entre polos comunicativos. Para tal, são necessárias algumas condições básicas, tais como, a realidade sobre a qual ocorre o processo, os interlocutores que participam da troca de informações, a mensagem que é compartilhada, os signos utilizados na representação do conteúdo da mensagem e, os meios empregados à transmissão da mensagem. Por sua vez, a comunicação museológica é extroversão do conhecimento através da interação entre sujeito e objeto musealizado, através das ações institucionalizadas dentro do espaço museal. Neste sentido, a comunicação museológica pressupõe:

(...) a mediação do objeto museal, que ao abandonar sua funcionalidade original, converte-se em signo comunicacional e informacional. Esta mudança insere o objeto nas leis e bases da Teoria da Comunicação, ou seja, comunicação que implica emissão de mensagem por parte de um emissor e, por sua vez, a recepção desta mensagem por parte de um receptor, estruturados ambos à fonte museu" (CASTRO, 2009, p. 129).



Fig. 01 – Sala anterior a entrada do Panteão, antes da reformulação de 2006.

²Para Le Goff (1984), monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação voluntária ou não, reenviar testemunhos ao coletivo de algo que foi vivenciado por apenas uma parcela de uma coletividade, sendo também documento "por ser produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que detinham o poder" (p. 102).

³Os lugares de memória são, segundo Pierre Nora (1993), todas as contextualizações espaciais e/ou temporais, que remetam a um contexto simbólico por rememorarem "um acontecimento ou uma experiência vivida por pequeno número a uma maioria

que deles não participou” (NORA, 1993, p. 21). Sendo, portanto, um elemento híbrido entre história e memória, por cristalizar na coletividade a possibilidade de acesso a uma memória reconstituída

⁴Cf. CARVALHO, José Murilo de. Tiradentes: um herói para a República. In: A formação das almas. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p. 55-73; e FURTA DO, João Pinto. Monumentos. In: O manto de Penélope. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 31-75.

⁵Cf. Museu da Inconfidência - Nova Filosofia de Resgate Urbano. Entrevista de Rui Mourão à Revista Eletrônica Museu. Disponível em: <<http://www.revistamuseu.com.br/emfoco/emfoco.asp?id=3350>>. Acesso em 24 de abril de 2012.

⁶LE GOFF. Op. cit.

A relação entre processo de musealização e comunicação museológica é, no fundo, a função social do museu, que constrói sentidos patrimoniais sobre seu acervo, levando em consideração a pluralidade de vozes existentes no cenário museal, com intuito de formular, assim, a tríade homem/objeto/sociedade. Por sua vez, para funcionamento desta relação, os museus devem promover a musealização pragmática do objeto, ou seja, as ações museológicas em torno da aquisição, pesquisa, conservação e documentação de seu acervo, para então chegar à última fase do processo que é a comunicação. O processo de musealização inicia-se na aquisição, passa pelas outras fases de maneira não linear e termina no ato de comunicar. Neste sentido, a comunicação museológica usa as ferramentas contemporâneas inerentes ao processo geral de comunicação cultural, para estabelecer por diversos meios a relação entre homem e materialidade. Esta relação nos museus é constituída por meio de atividades educativas, palestras, mediações, publicações e, principalmente, através das exposições.

Concomitante a todo processo de musealização e comunicação museológica está à coerência associativa entre informação e memória dentro do espaço museal. Sabendo que os museus são locais de (re)significação da cultura material, deve-se considerar o diálogo e a negociação entre os sujeitos plurais ao processo de comunicação intrínseco aos espaços museais. Para além da comunicação museoló-

gica, apesar de diretamente entrelaçado a ela, há a reflexão sobre documento, informação e memória⁶. A memória social é a representação da memória individual e coletiva (HALBWACHS, 2006; NORA, 1993, p. 25), em meio à reprodução ou isolamento de um testemunho cultural. Os museus quando selecionam um objeto trabalham diretamente a questão do isolamento, ou seja, a preservação do momento social representado pelo objeto através da ótica documental. Esta ação converte, simultaneamente, o isolamento de vestígios do momento social em fonte de informação “à espera de interlocutores, que agregarão a esses a sua tábua cultural, ou seja, sua experiência de vida, unida à sua capacidade de associação” (DODEBEI, 2000, p. 61).

Sabendo que os museus são locais de produção e trocas simbólicas, a análise associativa entre informação e memória deve ser feita paralelamente a apreciação distintiva dos polos comunicativos existentes na comunicação museológica. Construindo um discurso elaborado em cima do seu acervo, os museus trocam com seus visitantes uma mensagem baseada no trabalho de pesquisa do processo museológico, no qual há contínua recuperação da informação inerente aos documentos musealizados. Por sua vez, estes objetos dispostos em discurso são encarados como elementos cheios de significações e simbolismos pela sociedade que possui memórias coletivas e individuais sobre patrimônio

musealizado.

Assim, esta formulação leva a percepção de que o público é simultaneamente agente e vetor da comunicação museológica, pois “ele redefine o discurso, porque a recepção é interpretativa: cada indivíduo dá ênfase a um aspecto que lhe é particular. Nesta perspectiva, os papéis de enunciador (aquele que elabora o discurso) e enunciatário (aquele que recebe) invertem-se” (CURRY, 2004, p. 91). Em suma, o museu percebe e reorganiza os múltiplos discursos sociais em uma única mensagem, para simultaneamente o público recriar ou não a partir desta mensagem, e de seu conhecimento de mundo, um novo discurso. Neste entendimento, o museu trabalha informação e memória como duas faces de uma mesma moeda, sendo ambos os elementos básicos à comunicação museológica, já que a contextualização dos objetos musealizados apenas ganha sentido se for trabalhado para estabelecer vínculos culturais com seu público.

Sabendo que a cultura de uma sociedade é um vasto sistema de códigos de comunicação estabelecidos com a interação entre interlocutores e que a comunicação museológica está englobada dentro desta lógica geral, nada mais natural afirmar que os museus também processam uma experiência museológica interativa. Apesar de inúmeros museus ainda assumirem um postura tradicional, que implica no discurso unilateral em relação ao visitante, cada vez mais os ambientes museais

procuram ir ao encontro das ações museológicas em prol de sua função social. Por sua vez, a função social é o mote da experiência interativa, que visa à tríade homem, objeto e sociedade, situando o público como agente e vetor do processo de comunicação existente nos museus.

Assumindo o papel de mediador entre homem e objeto, as instituições museológicas enfrentam, na contemporaneidade, a problemática de enxergar em seu público mais do que tábulas rasas. Esta conscientização cria a relação interativa no processo comunicacional, que ocorre mediante a participação do sujeito receptor através de seu cotidiano, fato que transforma os museus em locais de interpretações, negociações e conflitos. Apesar de possuir múltiplas formas de interação, a comunicação museológica tenta estabelecer uma relação dialógica entre museu e público, deixando espaço para que este reelabore o próprio discurso dentro de suas significações. Assim, a experiência interativa ocorre das mais variadas maneiras, pois as pessoas confrontam o discurso museológico com seu próprio universo de conhecimentos, significados e valores. A interatividade torna-se um processo mediado pelo cotidiano do público museal, sendo a chegada ao ambiente museológico o ponto de partida para esta interatividade. A comunicação museológica torna-se parte da dinâmica cultural, que ocorre no indivíduo e na sociedade.

3. A atual exposição de longa duração do Museu da Inconfidência

Reformulada em 2006 pelo museógrafo francês Pierre-Yves Catel*, a exposição de longa duração do Museu da Inconfidência exibiu algumas mudanças estruturais no roteiro proposto, com intuito de criar um novo panorama museográfico para tal instituição. Disposto ao longo dos dois pavimentos da antiga Casa de Câmara e Cadeia de Vila Rica, o novo circuito expositivo está baseado em torno da infraestrutura do desenvolvimento econômico, social e político de Minas Gerais, e, na superestrutura religiosa, que fomentou a produção artística desta região. Apresentando como narrativa o processo civilizatório desenvolvido na região das Minas, o roteiro estabelecido propõe uma abordagem cronológica, que vai do início da colonização até o período imperial, exibindo a cidade de

* Pierre-Yves Catel começou sua carreira com Georges-Henri Rivière e foi, durante 10 anos, museógrafo do *Musée National des Arts et Traditions Populaires*. Atualmente é diretor técnico da empresa *Panoptès Muséographie*. Nesta empresa, realizou diversos projetos culturais nas áreas de

museologia e valorização do patrimônio, na França e em outros países. No Brasil foi também responsável pela concepção museográfica do Museu de Artes e Ofícios, em Belo Horizonte, e do Museu do Oratório, em Ouro Preto. (N.E.)

⁷Museu da Inconfidência. Aba "Concepção Geral - Exposição". Disponível em: <http://www.museudainconfidencia.gov.br/pg=exposicao_concepcao_geral>. Acesso em 24 de abril de 2012.



Fig. 02 – Sala dos Transportes



Fig. 03 – Sala do Mobiliário

Ouro Preto enquanto local de destaque, por ser núcleo sociopolítico de tal região⁷. Em confluência com esta percepção, há um segundo circuito elaborado em torno dos objetos artísticos inerentes à estrutura religiosa existente no território mineiro.

Possuindo oito salas expositivas em cada pavimento, o circuito de longa duração do Museu da Inconfidência exhibe objetos variados, que foram selecionados de acordo com as construções temáticas citadas. O primeiro piso da instituição tem como mote central a rememoração da história através de artefatos inerentes à construção civil, aos meios de transporte (fig. 02), à mineração, à sociedade e, obviamente, à tentativa de sedição fiscal promovida em Vila Rica ao final do século XVIII. De acordo com tal construção, o segundo pavimento exhibe esculturas, pinturas e peças de mobiliário (fig. 03), enfatizando a produção sacra como fruto do contexto histórico anteriormente descrito, destacando, conjuntamente, a religiosidade enquanto elemento de fomento da arte colonial mineira.

Transformada a fim de aprofundar a ligação da Conjuração Mineira enquanto parte de um processo histórico inerente à vida social, econômica e política em Vila Rica, o circuito de longa duração do Museu da Inconfidência corrobora com uma narrativa histórica valorativa, na qual a cidade de Ouro Preto é assumida enquanto ambiente fundamental à sedição de 1789. Tal construção discursiva tenta evidenciar a região enquanto

núcleo de efervescência política nas Minas Gerais, sendo tal local fundamental ao surgimento de uma massa crítica apta ao questionamento da relação metrópole/colônia em meio à exploração fiscal. Sob tal ótica, a exposição em questão pretende documentar, segundo as palavras do próprio museu, “a evolução de um agrupamento humano que iria pensar a independência brasileira” (MUSEU DA INCONFIDÊNCIA, 2011), legitimando, assim, uma narrativa histórica baseada em construções historiográficas examinadas no atual debate acadêmico (FURTADO, 2001).

Apropriando de um novo suporte comunicacional, a atual exposição do Museu da Inconfidência mudou sua estrutura física, mas pouco modificou em sua estrutura discursiva de rememoração. Exibindo técnicas expositivas modernas, com vitrines faustosas e recursos de iluminação que trabalham os nuances entre claro e escuro (fig. 04), o circuito foi transformado, apresentando melhorias em torno da concepção museográfica, apesar do tradicional tom monocromático usado nas vitrines e na delimitação do roteiro. Enquanto apreensão de si mesmo como um museu histórico, a instituição deixou de exibir, em sua estrutura expositiva, objetos apenas enquanto vestígios de um passado sacralizado, já que agora apresenta uma narrativa conexa entre o acervo e o projeto de rememoração da Conjuração Mineira, que está simbolizada através de duas salas – uma sobre a conjuração e outra contendo



Fig 04 – Sala da Mineração – vitrines e iluminação



Fig 05 – O Panteão dos Inconfidentes

o panteão - transformando tais ambientes em partes associadas a um todo discursivo (fig 05).

A exposição constitui uma das principais formas de comunicação dentro dos espaços museais por estabelecer a ligação entre o homem e o objeto, transformando documentos em bens culturais, devido ao processo de pesquisa e conservação promovido pelas instituições museológicas. A museografia é o meio pelo qual esta estrutura se faz presente ao público, sendo um discurso operacional na qual os objetos são articulados em meio a um roteiro sugerido, levando o visitante a se identificar, através dos componentes comunicacionais, com alguma parte de sua estrutura. Para tal, a museografia usa elementos de contextualização que permitam ao público a criação de leituras sobre os objetos expostos. Neste sentido, o uso de cores, luz, sons e textos se fazem enquanto proposta de potencialização da narrativa a ser legitimada, permitindo a melhora do processo comunicacional, que deve estimular o público na valorização dos objetos enquanto patrimônio.

Contudo, cabe ressaltar que tais construções comunicacionais não apresentam apenas a estrutura idealizada inerente à base da pesquisa e preservação, já que estas carregam consigo inúmeras problemáticas, refletindo as variáveis resultantes que permeiam os museus, sendo fruto “das mentalidades geradoras dos processos museológicos; das potencialidades de salvaguarda e comunicação dos

acervos; das muitas tensões institucionais; da busca de soluções para os problemas conceituais e técnicos e das interlocuções com o público” (BRUNO, 2002, p.3). Logo, percebe-se que a exposição é um processo de comunicação que transmite informação mediante a teatralização dos objetos dentro de um circuito, operando signos em meio à pluralidade de vozes existentes no espaço museais, sendo excludente e argumentativa, portanto, jamais neutra.

Inerente a todos os museus, a imparcialidade se coloca enquanto base na dificuldade de se fazer uma construção dialógica de ressignificação com o público, já que tal instituição faz escolhas, que permeiam a legitimação e exclusão de sujeitos identitários. Por sua vez, a imparcialidade somada a uma construção discursiva praticamente imutável ao longo do tempo, é um grave problema à ressignificação da cultura material em objetos de identificação, que criam sentidos patrimoniais nos visitantes museais. É sob tal sentido que se dispõem algumas críticas ao Museu da Inconfidência, que apresenta uma estrutura constante ao longo da sua trajetória, na qual a mudança em prol de uma Nova Museologia está resignada diante da construção discursiva de rememoração, que exclui as vozes existentes nas novas demandas sociais.

Partindo de sua construção discursiva, percebe-se que a atual exposição de longa duração da referida instituição permeia a legitimação de uma narrativa historiográfica



Fig 06 – Sala do Império – última sala do circuito

fica tradicional, que vincula a conjuração a uma ideia protonacionalista, questionada atualmente no debate acadêmico. Por sua vez, tal narrativa ainda dispõe o museu enquanto lugar de memória, por continuar de maneira subliminar o mesmo discurso inerente a sua criação, sendo “um espaço de guarda de documentos culturalmente relevantes para aqueles que, desde o centro, constituíam as narrativas da História” (SCHEINER, 2006, p. 2). A modificação da construção expositiva criou, sobre o acervo, um circuito baseado no tempo linear (fig. 06), ligando a narrativa estabelecida à Conjuração Mineira. Porém, esta construção ainda apreende a mesma ideia basilar da década de 40, elaborada pelo historiador Luiz Camillo Oliveira Neto, em torno do desenvolvimento civilizatório de Minas Gerais. Sob a mesma ótica, o museu ainda se faz enquanto instituição de salvaguarda da arte sacra, já que tal acervo compreende praticamente metade da exposição, estando presente em quase todo segundo pavimento da instituição.

Partindo da reformulação museográfica, pode-se dizer que a nova exposição apresentou melhoras substanciais na questão da contextualização, criando um roteiro conexo entre o projeto de rememoração e o acervo que fora inicialmente recolhido de maneira fortuita. Tal construção evidenciou a narrativa histórica, que é necessariamente temporal, evitando uma exposição descontextualizada, meramente ornamental, criando peque-

nos enfoques temáticos nas salas. Contudo, apesar da melhora no aparato museográfico, a estrutura expositiva está longe de ser uma construção ideal, por não apresentar recursos comunicacionais amparados por cores e sons, operando seu arcabouço comunicativo no tom frio e monocromático do aço inoxidável existente nas vitrines, que são ambientadas apenas pelo uso de luz e sombra. Tal estrutura tradicional remete, subliminarmente, a uma posição discursiva de mesmo caráter, sendo fruto das diretrizes institucionais que balizam o processo museológico.

Assim, fica explícito que o roteiro de longa duração do Museu da Inconfidência assume uma postura tradicional tanto no discurso, quanto na museografia, atrapalhando a instituição na promoção de sua função social, que visa à experiência interativa apta a (re)significação dos objetos pela sociedade. Em confluência com tal construção, está à operação da memória coletiva em prol de um discurso, que contextualiza os objetos musealizados em torno exaltação de um acontecimento histórico. Esta construção é feita a partir da inserção de objetos que corroboram com a preservação do momento histórico, mas sem promover uma abordagem pluralista e diversificada.

Neste sentido, é observável que a referida exposição apresenta grande capacidade discursiva naquilo que tange o projeto de rememoração inerente a sua própria composição. Contudo, esta apreende em seu público

uma experiência museológica de pouca capacidade dialógica, atrapalhando, assim, a conexão emotiva que envolve os sentidos do visitante para que este transforme os objetos expostos em patrimônio (re)significado. Operar a História é fazer uso de construções baseadas na escrita, na temporalidade, na identidade e na consciência (CERTEAU, 1982). Porém, tal operação no processo museológico deve perceber no objeto a capacidade de transformar a temporalidade em uma instância relacionada ao presente de seu público, pois, somente assim, tais instituições permitirão o reconhecimento identitário em sua exposição, provocando sentidos patrimoniais.

Referências Bibliográficas

- BRUNO, Cristina. Exposições e narrativas nos museus de história. In: Seminário Internacional História Representada: o dilema dos museus. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <http://www.mestrado-museologia.net/Textos_cristina/MHN_COMUNICACAO.pdf>. Acesso em 24 de abril de 2012-06-03.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CASTRO, Ana Lúcia Siaines. *O museu do sagrado ao segredo*. Rio de Janeiro: Revan, 2009. 196 p.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense, 1982.
- CURY, Marília Xavier. Exposição – concepção, montagem e avaliação. In: *O campo de atualização da Museologia*. São Paulo: Annablume, 2006.
- DAVALLON, J. *A imagem, uma arte de memória*. In: *Papel da Memória*. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.
- _____. Os usos que o público faz dos museus: a (re)significação que da cultura material e dos museus. In: *Musas. Revista Brasileira de Museus e Museologia*. Vol. 1. Nº 1. Rio de Janeiro: IPHAN/Departamento de Museus e Centros Culturais, 2004.
- DODEBEI, Vera Lúcia Doyle. Construindo o conceito de documento.
- LEMOS, Maria Teresa T. B.; MORAES, Nilson A. (org.). *Memória, identidade e representação*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2000.
- FURTADO, João Pinto. *O manto de Penélope: História, mito e memória da Inconfidência Mineira de 1788-89*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. Uma república entre dois mundos: Inconfidência Mineira, historiografia e temporalidade. In: *Revista Brasileira de História*. Vol. 21. Nº 42. São Paulo, 2001.
- JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a História do Museu. In: *Caderno de Diretrizes Museológicas I*. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto

do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006. 2ª Edição.

_____. Colecionismo Mineiro In: Colecionismo Mineiro. Catálogo de exposição do Museu Mineiro. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, 2002. p.19-7

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de S. *Memória e patrimônio: Ensaios contemporâneos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 3ª ed., 2006. 224p.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. REUGGIERO, R. (dir.). Enciclopédia Einaudi (Vol. 1 – Memória-História). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984 (p. 95 – 106).

MOLES, Abraham. Objeto e comunicação. In: _____. *Semiologia dos objetos*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. Revista Projeto História. São Paulo: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduação em História e do Departamento de História da PUC-SP, v. 10, 1993, p. 7-28.

PESSANHA, José Américo da Motta. O sentido dos museus na cultura. In: MINISTÉRIO DA CULTURA/ FUNARTE. *O museu em perspectiva*. 1996 (p. 29-43).

MUSEU DA INCONFIDÊNCIA/ IPHAN. *Isto é inconfidência*. Ano V. Número 15. Ouro Preto: 2004.

ROCHA, Ricardo. José de Souza Reis e o SPHAN: da inconfidência à glória. In: Anais do 7º Seminário Docomomo Brasil. Porto Alegre: 2007.

SCHEINER, Tereza Cristina. *Museologia e interpretação da realidade: O discurso da História*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2006.

Fontes das imagens

Fig. 01 <http://www.mg.gov.br/governomg/ecp/images.do?evento=imagem&urlPlc=museu_inconfidencia.jpg>

Fig. 02 <http://www.museudainconfidencia.gov.br/interno.php?pg=exposicao_sala_por_sala_default&codigo=11>

Fig 03 <http://www.museudainconfidencia.gov.br/interno.php?pg=exposicao_sala_por_sala_default&codigo=18>

Fig 04 <http://www.museudainconfidencia.gov.br/interno.php?pg=exposicao_

sala_por_sala_default&codigo=10>

Fig 05 <<http://museudainconfidencia.files.wordpress.com/2008/08/panteao.jpg>>

Fig 06 <http://www.museudainconfidencia.gov.br/interno.php?pg=exposicao_sala_por_sala_default&codigo=4>