

Inconfidência Mineira em três tempos em museus brasileiros¹

Letícia Julião^{*}

Carmem Silvia Lemos^{**}

Recebido em: 16/10/2020

Aprovado em: 04/11/2020

Resumo

O presente artigo trata da representação da Inconfidência Mineira em três museus brasileiros: o da Inconfidência, o Histórico Nacional e o Memorial Minas Gerais Vale. O que se pretende discutir são as formas de tratamento do tempo nas narrativas expográficas dos museus analisados, verificando como uma mesma temática pode ser abordada de forma diferenciada, a partir de escolhas das linhas interpretativas. Considerando a ambiguidade do evento e de seu herói, característica que dá a ambos permeabilidade e eficácia política, buscou-se compreender como diferentes formas de articulação do passado, presente e futuro produzem distintas histórias, que se prestam a diferentes propósitos do presente.

Palavras-chave

Inconfidência Mineira; museus de história; exposição; temporalidade; Joaquim José da Silva Xavier (Tiradentes)

Abstract

This article discusses the representation of Inconfidência Mineira in three Brazilian museums: Museu da Inconfidência, Museu Histórico Nacional and Memorial Minas Gerais Vale. The pretension is to analyze the ways of treatment of the time in the exhibitions narratives, verifying how the same theme can be approached in differentiated ways, from the choices of the interpretative lines. Considering the ambiguity of the event and its hero, a characteristic that gives both permeability and political efficacy, it was analyzed how different forms of articulation of past, present and future produce different histories, which lend themselves to different purposes of the present.

Keywords

Inconfidência Mineira; history museums; exhibition; temporality; Joaquim José da Silva Xavier (Tiradentes)

^{*}Doutora em História e professora adjunta do Curso de Museologia da Escola de Ciência da Informação/ Universidade Federal de Minas Gerais. Email: juliao.leticia@gmail.com.

^{**}Mestre em História pela Universidade Federal de Minas Gerais e historiadora do Museu da Inconfidência/IBRAM. Email: csilemos@gmail.com.

Introdução

Poucos personagens históricos gozaram a distinção de heróis da nação com a eficácia de Tiradentes. Da mesma maneira, poucos fatos da história brasileira foram tão visados continuamente pelo presente como a Inconfidência Mineira. Com efeito, cada época se ocupa em construir sua própria visão/versão desse acontecimento, projetando as suas expectativas naquele passado. José Murilo de Carvalho, em sua análise clássica, reconhece ser compreensível o êxito de Tiradentes herói, cuja figura, construída, sobretudo, pelo regime republicano, hesita entre o mártir e o libertador, o civil e o militar, o contrito ou o rebelde, conseguindo, dessa maneira, absorver fraturas, visões conflitantes, sem perder a identidade: “O herói republicano por excelência é ambíguo, multifacetado, esquartejado. Disputam-no várias correntes; ele serve à direita, ao centro e à esquerda”.² As apropriações do movimento de revolta ocorrido nos quadros do Império Português e da figura de Tiradentes já mereceram ampla atenção da historiografia. Mas pouco se analisou as construções e desconstruções narrativas desse movimento nos espaços museológicos brasileiros.

Em face dessa lacuna, o artigo tem o propósito de analisar como a Inconfidência Mineira é abordada no Museu da Inconfidência (MI), em Ouro Preto, Minas Gerais, no Memorial Minas Gerais Vale (MMGV), em Belo Horizonte, e no Museu Histórico Nacional (MHN), no Rio de Janeiro. Em particular, as análises das narrativas museais estão ancoradas em perspectivas descortinadas pela categoria de regime de historicidade, tal como proposto por Hartog.³ Por regime de historicidade compreende-se o modo como a sociedade reage ao seu grau de historicidade, produzindo determinada ordem do tempo. Segundo Hartog, é a ferramenta heurística que, considerando a experiência da sociedade com o passado, presente e futuro (categorias universais do tempo) permite interrogar:

Como, conforme os lugares, os tempos e as sociedades, essas categorias, de pensamento e ação ao mesmo tempo, são operacionalizadas e vêm tornar possível e perceptível o deslocamento de uma ordem do tempo? De que presente, visando qual passado e qual futuro, trata-se aqui ou lá, ontem ou hoje? A análise focaliza-se assim em um aquém da história (como gênero ou disciplina), mas toda história, seja qual for finalmente seu modo de expressão, pressupõe, remete a, traduz, trai, enaltece ou contradiz uma ou mais experiências do tempo. Com o regime de historicidade, tocamos, dessa forma, em uma das condições de possibilidade da produção de histórias: de acordo com as relações respectivas do presente, do passado e do futuro, determinados tipos de história são possíveis e outras não.⁴

Sob a ótica desse conceito da historiografia contemporânea analisou-se como as exposições dos três museus pesquisados projetam a Inconfidência Mineira em uma ordem do tempo. Considerando a ambiguidade do evento e de seu herói, característica que dá a ambos permeabilidade e eficácia política, buscou-se compreender como diferentes formas de articulação do passado, presente e futuro produzem distintas histórias, que se prestam a diferentes propósitos do presente.

Importante ressaltar que as exposições de longa duração dos museus analisados –MI, MMGV e MHN – foram concebidas quase simultaneamente, em um período recente, entre 2006 e 2010. O Memorial Minas Gerais foi aberto ao público em 2010, e os museus Histórico Nacional e o da Inconfidência, embora criados na primeira metade do século XX, renovaram suas respectivas exposições nesse período, quando tiveram oportunidade, portanto, de rever suas narrativas históricas.

Sobre a monumentalização da Inconfidência⁵

Como grande parte das revoltas coloniais em Minas Gerais, a Inconfidência foi motivada pela cobrança exacerbada de tributos pela Coroa portuguesa, ainda que pese outras motivações. A resistência cotidiana da população ao fisco e a tendência à formação de nichos de poder privado se fizeram acompanhar pela implantação sucessiva de uma estrutura de poder metropolitano capilar, exteriorizada pelo elevado número de órgãos e agentes da Coroa portuguesa na região. Os motins, as rebeldias e as revoltas foram intermitentes ao longo do século XVIII, e é nesse quadro de tensão que se compreende o movimento da Inconfidência.

O declínio da economia mineradora somado à crise da monarquia absoluta portuguesa, com o revigoramento da opressão metropolitana sobre as colônias no final do século XVIII, delinearam as circunstâncias específicas da Inconfidência. O movimento, liderado por um grupo de homens abastados e influentes, tinha feições autonomistas como os demais movimentos de revolta colonial em fins do século XVIII e início do XIX.

Como se sabe, o movimento foi abortado antes mesmo de se concretizar. Os inconfidentes foram presos e sentenciados com o banimento para a África, com a exceção do alferes Joaquim José da Silva Xavier, Tiradentes, condenado à forca, e dos padres, que permaneceram em instituições religiosas portuguesas. Executado em 21 de abril de 1792, no Rio de Janeiro, seu corpo foi esquartejado e pregado em postes pelos

caminhos de Minas Gerais, e sua cabeça exposta em Vila Rica, cumprindo a determinação da sentença.

A morte de Tiradentes, como a de tantos outros amotinados, seguiu o ritual judiciário previsto no Livro V das Ordenações, no qual a punição, dramática e cruel, tinha um grande valor simbólico e exemplar. O suplício, tendo como alvo o corpo, tornava-se espetáculo público que fazia lembrar a todos a presença física e direta do poder e os riscos de se romper com a lealdade à Coroa.

Como sugere Adalgisa Campos,⁶ a espetacularização da morte deve ser entendida no contexto de uma cultura inclinada a estetizar as relações entre os homens. A morte teatralizada de Tiradentes não foi um fato excepcional, mas inseria-se no contexto da pompa barroca, profundamente contrita, e com a qual o alferes assumiu seu destino. Como homem devoto, afeito à Santíssima Trindade, Tiradentes tem uma atitude de renúncia à vida terrena, de ânsia pela salvação, características do drama barroco.

Para se compreender a importância assumida pela Inconfidência na história nacional é preciso ultrapassar os fatos ocorridos no século XVIII e analisar o futuro desse pretérito, ou seja, como a posteridade se ocupou do acontecimento, convertendo-o em um dos mais importantes elementos fundadores da nação brasileira. Isso requer atentar para os relatos contemporâneos ao fato, seguidos das narrativas construídas pelo Estado imperial e republicano, em um processo que teceu as bases para a mitificação do movimento e de seus atores, identificando-os com a formação da nacionalidade.

A versão oficial dos fatos, criada pelos oficiais de justiça no processo-crime denominado Autos de Devassa, inaugura a história-memória da Inconfidência. O documento, chancelado pela Coroa portuguesa, é o registro oficial que se tem dos fatos, convertido em documento/monumento, figurando como a versão “original” ou “verdadeira” do acontecimento.

Os demais relatos contemporâneos, ainda que corroborem a visão oficial, apresentam matizes de olhares e dos lugares sociais dos sujeitos que os constroem. Dos documentos de época, vale ressaltar o elaborado por um dos religiosos que prestou assistência espiritual aos inconfidentes, escrito em maio de 1792, onde sublinha a necessidade de deixar registrado o ocorrido para que a “memória dos homens” não se esqueça do que pode acontecer àqueles que faltarem com as obrigações de bom vassalo. Embora se refira a Tiradentes como homem indigno de nossa memória, resguarda-o como ser humano, que possuía qualidades cristãs, descrevendo sua execução por meio

de elementos de semelhança ritual presentes na cena da morte de Cristo. O perfil de um Tiradentes que ultrapassava a figura do traidor, alinhando-o ao do réu convertido, fervoroso, contrito, será reforçado pelo relato de outro frei, em fins de junho de 1792. Criava-se nesse momento um dos mais eficientes discursos sobre a figura de Tiradentes, que será apropriado posteriormente na construção de sua figura heroica, largamente utilizada pela produção iconográfica posterior.

Conforme Eliana Dutra, os autores dessas memórias:

(...) traçam o contorno do fato Inconfidência Mineira e, sobretudo, atribuem especial importância a este episódio, do qual constroem uma primeira interpretação, o que, somado aos Autos de Devassa, que enquanto ato do poder já sobrevive como um depósito de memória, garante a montagem e a sobrevivência do acontecimento.⁷

Pode-se dizer que durante a monarquia, ações pontuais vão tentar dirimir as cicatrizes do movimento. Em seu empenho de construção de uma historiografia comprometida com a nacionalidade, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), por meio de comissão formada em 1840 para selecionar os fatos relevantes da história pátria, reconhece o papel da Inconfidência Mineira como momento fundador da nação. É quando se registra a primeira iniciativa de solicitação do repatriamento dos degredados e o relato de inconfidentes ainda vivos. Em 1867, outra iniciativa de grande alcance simbólico homenageia os inconfidentes, quando foi erguido o obelisco na Praça de Ouro Preto, a coluna Saldanha Marinho, que será substituída, em 1894, portanto, já no período republicano, pela atual estátua de Tiradentes.

Com o fim da monarquia, o novo regime republicano, como mostra Carvalho, se apropriou rapidamente da figura de Tiradentes, convertendo-o em herói nacional. A implantação da república sem a participação ou o envolvimento da população exigia ampará-la em símbolos cívicos, capazes de canalizar as aspirações populares e a identidade coletiva. Ao eleger Tiradentes, intensificando seu culto, o regime republicano criava uma nova abordagem da Inconfidência, com forte carga emotiva, conveniente aos desígnios políticos de suprir a nação de um herói.

A partir da república, distintos regimes e governos – do Estado Novo, nos anos de 1930 e 1940, aos movimentos de esquerda nos anos de 1970, passando pelo regime militar implantado em 1964 – se apropriaram de Tiradentes, modelando o perfil do herói a interesses políticos específicos.⁸ Da mesma maneira, no campo historiográfico, da abordagem romântica, que salienta a participação do poeta Gonzaga no movimento e o seu amor por sua musa inspiradora, aos enfoques críticos, um leque extenso de

interpretações disputaram e disputam as versões do fato. Mas em nenhuma vertente se questiona o caráter fundador da nacionalidade da Inconfidência Mineira.

Inconfidência em três museus

A análise da Inconfidência Mineira apresentada nas exposições dos três museus estudados evidencia a potência dessas instituições como lugares de “publicização” de narrativas do passado e de usos da História. São três formas distintas de tratar a experiência do tempo passado e de projetá-las no presente e, em escalas distintas, o tratamento do acontecimento se estabelece na fronteira tênue entre a História e a ficção – e talvez essa talvez seja uma característica dos museus de história.

Um destes museus foi criado justamente para enaltecer o acontecimento: o Museu da Inconfidência, que nasce como monumento com o Panteão dos Inconfidentes. Criado por um decreto de 1938, o MI tinha a finalidade de abrigar o panteão e “coleccionar as coisas de vária natureza relacionadas com os fatos históricos da Inconfidência Mineira e com os protagonistas e bem assim as obras de arte ou de valor histórico que constituam documentos expressivos da formação de Minas Gerais”.⁹

O projeto do museu integrava um conjunto de ações de monumentalização da Inconfidência Mineira. Em particular, a criação do panteão decorria do processo de repatriamento das ossadas dos inconfidentes que morreram em continente africano, determinado por Getúlio Vargas no Decreto nº 756-A, de 21/04/1936.¹⁰ O mesmo decreto estabelecia também a publicação dos Autos de Devassa, ato que, segundo Dutra,¹¹ de alguma forma realizava o destino monumental que havia sido traçado na origem desses documentos. Portanto, as disposições dos decretos de 1936 e 1938 não deixam dúvidas de que estava em curso uma política de memória explicitamente delineada pelo governo Vargas de apropriação do movimento da Inconfidência, em uma nova escala. Vale lembrar que foi cogitada, quando ainda estava em discussão o local para o museu em Ouro Preto, a instalação do monumento no consistório da Igreja do Rosário para se valer do simbolismo cristão e ali consagrar o altar da pátria.¹² Ou seja, não se tratava apenas de vincular, no plano do discurso político, os destinos do novo regime aos desígnios dos mártires da independência. O repatriamento das ossadas, a criação do panteão e a publicação dos Autos da Devassa eram formas de traduzir a Inconfidência em ícone material da nacionalidade brasileira; de conferir ao fato uma

visibilidade acessível, que alcançasse um público ampliado pela narrativa museal ou pela leitura dos Autos da Devassa.

O mausoléu onde foram depositados os despojos dos inconfidentes foi inaugurado em 1942, antecedendo a abertura do próprio museu, que ocorreu em 1944. Projetado pelo arquiteto José de Sousa Reis, o panteão tem características inovadoras consonantes com preceitos da arquitetura modernista. Constitui um ambiente cenográfico sóbrio e despojado, adequado para solenizar o ritual quase sagrado de culto aos heróis da pátria. Nas palavras do primeiro diretor do MI, o cônego Raimundo Trindade afirmou: “Diante do Mausoléu dos Inconfidentes, não há espírito que se não emocione, que não se sinta transportado aos dias de terror, que Vila Rica terá vivido de 1789 a 1792, ao iniciarem-se as cenas finais da tragédia da Inconfidência”.¹³

Nas demais salas do museu, inauguradas em 1944, há uma profusão de objetos, exibidos como testemunhos do “desenvolvimento da cultura em Minas Gerais, esta encarada sob seu duplo aspecto – material e intelectual”.¹⁴ O panteão e a sala que o antecede, as únicas dedicadas à Inconfidência, apresentam uma linguagem expográfica que se distingue do restante do museu. Na antessala do panteão, estão exibidos objetos que pertenceram ou se relacionam aos inconfidentes ou ao movimento: o relógio e o livro de Tiradentes; os documentos autógrafos dos inconfidentes; as primeiras edições de obras dos poetas árcades Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga; o mobiliário pertencente ao contratador João Rodrigues de Macedo; a indumentária religiosa de padre inconfidente; o túmulo de Marília e a lápide em homenagem a Bárbara Heliodora. São colocados em evidência o fragmento de madeira da forca de Tiradentes, enquadrado com destaque em parede lateral e os Autos da Devassa, exibido em vitrine individual com iluminação na base. Todos esses objetos se apresentam como relíquias e compõem um ambiente emoldurado por paredes de cor branca, em alusão às Luzes, como explicado em texto, que parece funcionar como espaço de preparação e sensibilização do visitante para a entrada no panteão.

Em intervenção mais recente no museu, duas paredes divisórias, dispostas na antessala, formam um corredor que busca demarcar e conferir impacto à entrada da sala do panteão, onde se encontram quatorze lápides com dezessete ossadas. Ao fundo, estão o símbolo da bandeira de Minas Gerais com os dizeres *Libertas quae sera tamen* e o cenotáfio em pedra, com destaque para o nome de Tiradentes.

Não há nas duas salas dedicadas à Inconfidência uma preocupação em narrar o acontecimento, por meio de uma lógica concatenada, coesa ou linear. Os dois ambientes podem ser identificados ao tipo de museu-memória onde o que interessa não é compreender ou informar sobre o passado, mas fazer lembrar, instigar a imaginação e a emoção¹⁵. No panteão, sobretudo, importa insuflar o sentimento patriótico, o que se concretiza pela imagética híbrida, misto de religião e da política, em um cenário com forte apelo plástico e alegórico.

O Museu da Inconfidência manteve por mais de sessenta anos a exposição permanente concebida por ocasião de sua inauguração. Entre 2005 e 2006 ela foi modificada em razão de um projeto de modernização do museu. Mas a nova expografia, pode se afirmar, endereçou-se à parte do museu inaugurado em 1944, ou seja, àquela que aborda a sociedade setecentista mineira. O panteão e a sala que o antecede, a despeito de uma ou outra alteração, mantiveram sua linguagem. Ainda que se considere a dificuldade de se alterar um monumento construído dentro do próprio museu, não se pode desconhecer também a pertinência de sua manutenção, em face da eficácia da narrativa de solenização da pátria desempenhada pelo panteão.

De outra parte, é preciso considerar que qualquer narrativa cronológica, qualquer interpretação crítica dos fatos dificilmente poderá se sobrepor à representação mítica da Inconfidência, tal como foi concebida no museu. E como mito, é acontecimento que está na ordem de um tempo cíclico. Um tempo que não deixa o fato morrer, mas, ao contrário, confere a ele o poder de se prolongar em sucessivos presentes, projetando-se em distintos futuros. É passado, cuja narração se constrói em um misto de História e ficção, de modo que possa se reconfigurar sempre respondendo aos imperativos de distintos projetos político-identitários.

Se no Museu da Inconfidência a expografia do movimento revoltoso é circumspecta, impondo um distanciamento quase sagrado entre aquele que vê e o que é dado a ver, no Memorial Minas Gerais Vale o que se observa é uma tentativa de imersão e interatividade. Se no primeiro museu os objetos ou são relíquias – porque estiveram em contato direto com os heróis ou são vestígios do fato – ou foram produzidos para passarem à posterioridade como monumentos – os Autos da Devassa e o próprio panteão –, no MMGV a sala denominada Panteão da Política Mineira, dedicada à Inconfidência, prescinde de objetos em favor do uso da tecnologia, como de resto as demais salas do museu. Em defesa dessa concepção, o MMGV se apresenta

como um museu experiência, onde “cenários reais e virtuais se misturam para criar experiências e sensações que levam os visitantes do século XVIII ao século XXI”. A pretensão é colocar em contato “direto presente e passado, promovendo, com esse gesto, outras formas de aproximação do público com as questões que atravessam nosso tempo”.¹⁶

Inaugurado em 2010, o MMGV integra o Circuito Cultural Liberdade, projeto implantado, entre 2004 e 2010, pelo poder público do Estado de Minas Gerais em parceria com a iniciativa privada, que dá um novo uso aos prédios que circundam a Praça da Liberdade. A concepção do circuito se deu concomitantemente ao processo de transferência do governo do Estado para a Cidade Administrativa Tancredo Neves, complexo projetado por Oscar Niemeyer, construído na região norte de Belo Horizonte. Na reconfiguração do uso da praça e seu entorno, prevaleceu a lógica de agregar valor ao espaço urbano, agenciando-o como aglutinador de equipamentos que atraem o investimento e o consumo cultural.¹⁷ Embora haja diversidade de equipamentos integrados ao circuito, a exemplo de centros culturais, galerias de arte, a biblioteca e o Arquivo do Estado de Minas Gerais, prevalecem instituições museológicas, conformando uma espécie de “ilha dos museus” da cidade de Belo Horizonte.

Como o MMGV, os museus do circuito, em geral, apresentam exposições desmaterializadas, que renunciam aos acervos e se amparam em cenografias e recursos tecnológicos. Em texto do projeto curatorial do MMGV há uma defesa da exposição com propósito imersivo em função da necessidade de se competir com a indústria do lazer no ambiente urbano, onde multiplicam-se as ofertas de atrações baseadas em ficção.¹⁸ O argumento poderia se estender a todo o circuito, uma vez que certamente esse foi um propósito que ancorou a reconfiguração urbana da praça: conferir competitividade à cidade, dotando-a de espaços culturais atraentes – lugares de entretenimento e ficção, destinados ao lazer e ao consumo.

A exposição na sala Panteão da Política Mineira constitui-se de várias telas de vídeos, cada qual destinada a um personagem da Inconfidência, representado por atores: os eclesiásticos, os poetas e suas amadas, Tiradentes, o traidor Joaquim Silvério dos Reis e o conde de Assumar representando a Coroa Portuguesa. Embora anacrônica, a presença do conde de Assumar é uma espécie de licença poética que se justifica, uma vez que seu governo em Minas Gerais, de 1717 a 1721, inaugurou um regime de repressão, sendo recorrente em suas cartas à Coroa portuguesa impressões de uma

população que gozava de liberdade licenciosa. Com o apoio de textos literários e de documentos, contemporâneos ao fato e atuais, os personagens estabelecem diálogos, por meio dos quais a trama da Inconfidência Mineira é narrada. No meio da sala, poltronas giratórias permitem que o público acompanhe o desencadeamento do diálogo que se dá nas telas-personagens.

A intenção de desfazer a distância entre o presente e o passado no Panteão da Política Mineira, como de resto em todo museu, é sustentada por expedientes criativos proporcionados pela tecnologia associada a recursos teatrais – atores, com figurinos de época representando os personagens históricos. A sala não apresenta qualquer barreira – vitrine, expositores, etc – que se interponha entre o que se mostra e quem vê. Como uma experiência teatral contemporânea que abole as fronteiras entre palco e plateia, a narrativa se desenvolve como um espetáculo no qual o visitante, sentado no centro da sala, parece ocupar também o lugar de ator.

A que inquietações do presente essa narrativa da Inconfidência corresponde? De qual regime de historicidade a forma de apresentar a Inconfidência Mineira no MMGV é índice? Nessa exposição, a Inconfidência não se situa no passado e nem dialoga com o futuro. É história construída não apenas ao sabor de demandas do presente, como também se faz a partir de elementos do presente e se projeta no presente. A intenção é usar a tecnologia para abreviar o intervalo entre o passado e o presente, desfazer distâncias e permitir que o público experimente uma sensação de história. O tempo presente nessa narrativa é imperativo. Ele comprime o passado e o “presentifica” para o consumo, e, em razão mesmo dessa lógica transitória e descartável do presente de se relacionar com o passado, o futuro deixa de ser um horizonte no qual se projetam expectativas.

O MMGV é um exemplo, dentre tantos outros museus contemporâneos, que figura como indício de uma sociedade contemporânea mergulhada no “presentismo”. Ela teme perder os rastros do seu passado e, ao mesmo tempo, não espera muito do futuro. Não se trata, para lembrar Benjamin, dos escombros do passado que visam o presente. Mas de um presente que consome as ruínas do passado, retirando-lhe toda a carga libertadora que poderia projetar-se no futuro.

Nessa perspectiva, e não por acaso, a tecnologia MMGV é colocada a serviço da reescrita das tradições identitárias regionais míticas. O MMGV

(...) é exemplar do que vem ocorrendo com os museus no cenário de crise da relação da sociedade contemporânea com o tempo. Entre a informação e o entretenimento, o memorial opera uma espécie de reescrita das tradições identitárias, por meio de recursos midiáticos que parecem eliminar qualquer distanciamento entre o passado e o presente, entre a realidade do público e a realidade apresentada pelo museu.¹⁹

O discurso da identidade regional no MMGV reitera a ideia de que os mineiros apresentam particularidades que são a razão do seu protagonismo no cenário político e artístico nacional. A exposição, dessa maneira, recorre a imagens de representação identitária historicamente eficazes, a exemplo da originalidade do barroco, da imutabilidade da vida rural e da Inconfidência Mineira como origem da república no Brasil.²⁰

Se a narrativa do movimento da Inconfidência no MI está registrada como memória que se encerra em um tempo mítico, e no MMGV é um presente que consome o passado como experiência sensorial, no terceiro caso analisado, o do Museu Histórico Nacional, a narrativa do movimento rompe com o *continuum* temporal, desconstruindo a concatenação passado, presente e futuro que orienta o conceito da exposição de longa duração do museu.

Criado em 1922, o MHN – primeiro museu de história do país – iniciou sua trajetória institucional muito mais próximo de uma concepção antiquária que historiográfica. Em consonância com o pensamento de Gustavo Barroso, seu idealizador e diretor por 35 anos, nesse primeiro momento o MHN colecionou e expôs tendo como pressuposto, como analisa Magalhães,²¹ a ideia de que o objeto em si dava acesso ao passado, sendo suficiente para se estabelecer uma relação afetiva do público com a sua história, num exercício de ressurreição e culto do passado. Não havia, portanto, preocupação com uma ordem cronológica ou coerente dos fatos. Essa configuração foi modificada durante a breve gestão do diretor Rodolfo Garcia, entre 1930 e 1932, quando o museu foi reorganizado a partir de pressupostos da escrita historiográfica. O “amontoado de antiguidades” é substituído por uma narrativa cronologicamente ordenada e as salas passam a corresponder a uma periodização histórica da nação. Em lugar do culto ao passado, prevalece, então, a ideia da história *magistra vitae*, ou seja, a narrativa que destaca personagens e fatos como fonte de lição para o presente.²²

A partir dos anos de 1960 o museu passou por sucessivas mudanças em sua exposição,²³ que acabaram por destronar o discurso híbrido entre a *historiammagistra* e a tradição antiquária que marcaria a gestão de Gustavo Barroso. A última intervenção

ocorreu nos anos 2000, quando foi implementada uma reestruturação substantiva no circuito expositivo, concluída em 2010.

O circuito é composto por quatro grandes módulos: *Oreretama*, que aborda os primeiros habitantes do território; *Os Portugueses no Mundo*, que compreende a expansão marítima portuguesa e a empresa colonial na América Portuguesa; *Construção da Nação*, que trata o período da Independência à Proclamação da República; e *Cidadania em Construção*, que abrange o período republicano. Prevalece uma representação cronológica do tempo; os fatos, agrupados em uma ordem coerente e lógica, estão concatenados em uma linearidade que aponta para o vir a ser. O passado é ordenado de maneira a projetar o futuro, como um horizonte a ser alcançado.

Diferentemente da narrativa inaugurada no museu, nas primeiras décadas do século XX, na qual a repetição dos fatos está a serviço da ideia da exemplaridade da história, a exposição atual filia-se ao regime moderno de historicidade, o que pressupõe, segundo Hartog,²⁴ uma história singular, constituída de fatos únicos e que não se repetem. O futuro, nesse caso, é a dimensão temporal que explica o passado. No MHN a história da nação é interpretada pela ótica do último módulo da exposição, ou seja, o núcleo que lança um olhar promissor para o futuro na perspectiva de uma história marcada pela conquista de direitos de cidadania no país sob a égide da República.²⁵

Durante a reformulação da exposição debateu-se a possibilidade de se romper com a perspectiva da narrativa cronológica e progressiva da história em favor de articulações de temporalidades que permitissem uma leitura crítica dos fatos.²⁶ Algumas dessas ideias foram acolhidas, a exemplo, da sala onde a atividade mineradora no período colonial dialoga com a produção petrolífera no presente. Compreende-se que, no contexto da reformulação da exposição, o passado minerador era mobilizado pela promessa de futuro representada pela exploração do pré-sal pela Petrobras.

Apresentado, portanto, na chave de uma leitura do presente, e na perspectiva, sobretudo, da mineração, o século XVIII, na exposição, não dispõe de um núcleo exclusivo para abordar a Inconfidência Mineira, embora faça menção ao movimento apresentando o busto de Tiradentes e o fragmento da forca. De outra parte, a figura de Tiradentes é tratada por meio de outra ruptura da ordem cronológica da exposição. As imagens iconográficas do alferes – um conjunto de pinturas históricas²⁷ – foram colocadas no núcleo que trata do advento da república, com o intuito de problematizar a construção do herói nacional nesse contexto.

Essa decisão não foi tomada sem alguma resistência por parte da equipe. Havia o receio de se confundir o público, induzindo-o ao equívoco de interpretar Tiradentes como o personagem da Proclamação da República, uma vez que suas imagens estavam próximas da mesa da constituinte do novo regime. Os membros da equipe que defendiam o deslocamento temporal da imagem argumentavam a importância de compreendê-lo como elemento de construção simbólica da nação, e chegaram a sugerir aproximar os quadros de Tiradentes à imagem de Jesus Cristo, em menção à imagem de Tiradentes que começara a ser construída pelos relatos contemporâneos à sua morte, como mencionado acima.²⁸

Diferentemente das exposições do MI e MMGV, no MHN a abordagem do movimento da Inconfidência, personificada na figura de Tiradentes, dialoga com a historiografia contemporânea, em particular com o estudo clássico de Carvalho sobre a construção da simbologia republicana no Brasil. Ao operar o deslocamento temporal, converte a própria memória construída do acontecimento em objeto problematizado da exposição.

Em 2017, o conjunto de telas que retratam Tiradentes se desloca novamente na linha do tempo expositivo, ao serem transferidas para o núcleo que encerra a exposição. Originalmente a exposição era concluída com uma sala escura, a projeção da imagem da bandeira ao som do hino nacional. Agora as imagens de Tiradentes se juntam à reprodução da bandeira-poema “Seja marginal, seja herói”, obra de 1968 de Hélio Oiticica, sugerindo um tempo presente marcado por um misto de dor e resistência, transgressão e magnanimidade. Por que a mudança? Não faltam conjecturas. Detectou-se que Tiradentes estava efetivamente sendo identificado como personagem responsável pela proclamação da República? Ou apenas a ideia de debater a construção do herói no período republicano não estava funcionando para o público? Mas, considerando a ambiguidade eficaz da figura de Tiradentes, não estaria sua imagem servindo para erguer bandeiras caras à *res publica*; bandeiras que estariam sob ameaça? O diálogo das imagens de Tiradentes com a obra de Oiticica parecem reatualizar sucessivos passados que parecem não passar. E agora sim, são os escombros do passado que parecem visar o presente.

Considerações finais

Museus são mídias poderosas que modelam comportamentos, modos de ver e perceber o mundo e, por isso mesmo, é indiscutível a pertinência de leituras críticas de suas narrativas. Esse artigo não é senão um exercício nesse sentido. Não pretende apresentar conclusões definitivas, mas assinalar a potencialidade analítica da noção de regime de historicidade para se compreender as formas de articular temporalidades às quais implicam escritas específicas da história pela linguagem expográfica.

Assim como todo e qualquer patrimônio, os museus apresentam-se como índices preciosos da materialização da ordem do tempo produzida pela sociedade. São lugares de tradução, materialização e visualização de determinada relação que a sociedade decide estabelecer com o passado, “do qual o presente não pode ou não quer se desligar completamente. Quer se trate de celebrá-lo, imitá-lo, conjurá-lo, de extrair prestígio dele ou apenas poder visitá-lo”.²⁹

Mais que meros receptáculos, os museus também são produtores dessas representações; concorrem para delinear, disseminar e legitimar imagens e materializações representativas da experiência da sociedade com e no tempo. O caso da Inconfidência Mineira é ilustrativo. Em conjunto, os três museus analisados concorrem para produzir o mito do evento, popularizá-lo, reiterá-lo ao longo do tempo e problematizá-lo. Vistos separadamente, cada museu conforma um desdobramento distinto da Inconfidência Mineira no tempo. Se isso pode ser analisado como indicativo da coexistência de diferentes maneiras da sociedade se comportar diante do passado, também pode ser interpretado pela chave da peculiaridade do fato. Segundo Iglésias,³⁰ a fecundidade de ideias do movimento garantiu-lhe eficácia histórica. A sua sobrevivência ao longo do tempo se deve justamente ao fato de estar circunscrito ao campo das possibilidades – um movimento que não aconteceu – abrindo espaços para as mais variadas leituras e apropriações do acontecimento. Como os museus cristalizam essas versões e que consciência histórica está sendo construída em cada uma dessas versões, esse talvez seja um ponto que mereça reflexões e análises futuras.

Notas

¹O artigo é resultado da pesquisa “História, herança cultural e temporalidade: conhecimento e imaginário museológico”, desenvolvida com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (Fapemig).

² CARVALHO, José Murilo de. *A formação das Almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1990, p. 141.

³ HARTOG, François. *Regimes de historicidade; presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

⁴Idem, p. 38-39.

⁵ As análises dessa parte do artigo são tributárias do artigo ANASTASIA, Carla Maria Junho; LEMOS, Carmem Silvia; JULIÃO, Leticia. “Dos bandeirantes aos modernistas: um estudo histórico sobre Vila Rica”. *Oficina do Inconfidência*. Ano 1, Nº 0,1999, p. 17-132.

⁶CAMPOS, Adalgisa Arantes. “Execuções na Colônia: a morte de Tiradentes e a cultura barroca”. *Tempo Brasileiro*, nº 110, 1992.

⁷DUTRA, Eliana de Freitas. “Inconfidência Mineira– memória e contra-memória. *Varia História*, vol. 12, 1993, p. 66-79; p. 83.

⁸ CARVALHO, José Murilo de. Op. cit.

⁹Decreto-Lei nº 965, de 20 de dezembro de 1938. *Apud* ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. *Brasil: monumentos históricos e arqueológicos*. México: Instituto Panamericano de Geografia e História/Instituto Nacional de Antropologia e Historia de México, 1952, p. 180.

¹⁰LEMOS, Carmem Silvia. “Reflexões acerca do processo de repatriamento das ossadas dos inconfidentes degredados para a África”. *Oficina do Inconfidência*, revista de trabalho, Ano 2, nº 1, 2001.

¹¹DUTRA, Eliana de Freitas. Op. cit.

¹²LEMOS, Carmem Silvia. Op. cit.

¹³ TRINDADE, Raimundo (cônego). *A sede do Museu da Inconfidência em Ouro Preto*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1958, p. 62.

¹⁴ FERNANDES, Orlandino Seitas. *Museu da Inconfidência: guia do visitante*. Ouro Preto: Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Ministério da Educação e Cultura, 1964, p. 13.

¹⁵SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *A escrita do passado em museus históricos*. Rio de Janeiro: Garamond/ MinC/IPHAN/DEMU, 2006.

¹⁶<http://www.memorialvale.com.br>.

¹⁷VELOSO, Clarissa dos Santos. *Cultura, políticas culturais e museus público-privados: o caso do MM Gerdau – Museu das Minas e do Metal e do Memorial Minas Gerais Vale*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2016.

¹⁸ MINAS GERAIS. *Memorial Minas Gerais Vale* (mimeo). Liberdade Circuito Cultural: Governo do Estado de Minas Gerais, Curadoria, s/d, p.4.

¹⁹ JULIÃO, Leticia. “Museum and historicity: the representation of time in Brazilian museums”. *Icofom Study Series*, vol. 43a, 2015, p. 119-129;p. 134-135.

²⁰ LONGO, Viviane Vitor. *Histórias e identidades em exposição: o Memorial Minas Gerais Vale como experiência museológica*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia/Universidade de São Paulo, 2017.

²¹ MAGALHÃES, Aline Montenegro. “Cultuando a saudade... Sobre antiquariado e escrita da história no Museu Histórico Nacional. In: BITTENCOURT, José Neves; BENCHETRIT, Sarah Fassa; TOSTES, Vera Lúcia Bottrel (Ed.). *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003.

²²Idem.

²³ A respeito dessas mudanças da exposição, ver LACERDA, Luís Carlos Antonelli; GODOY, Solange de Sampaio. “Museografia e museu; um estudo de caso nos 80 anos do Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 34, 2002,p. 167-188.

²⁴ HARTOG, François. Op. cit.

²⁵ JULIÃO, Leticia. Op. cit.

²⁶Ata de Reunião de elaboração do novo circuito de longa duração. Rio de Janeiro, 23/08/2007. Arquivo Institucional do Museu Histórico Nacional, 2 páginas.

²⁷ Entre outras obras expostas estão: *Tiradentes (Alferes)*, de José Wash Rodrigues, 1940; *Resposta de Tiradentes à leitura do ato de comutação da pena de morte de seus companheiros*, de Leopoldino Joaquim Teixeira de Faria, s/d; *Martírio de Tiradentes*, de Auréio de Figueiredo e Mello, 1893.

²⁸ Ata de Reunião de elaboração do novo circuito de longa duração. Rio de Janeiro, 02/05/2008. 2 páginas; Ata de reunião de exposição de longa duração. Rio de Janeiro, 16/07/2008. 2 páginas. Arquivo Institucional do Museu Histórico Nacional.

²⁹ HARTOG, François. Op. cit., p. 197.

³⁰ IGLÉSIAS, Francisco. *Três séculos de Minas*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, 1985.