

**A BIOGRAFIA DE UM OBJETO:
ATRAVESSAMENTOS.**
*O CASO DO FURTO DA IMAGEM DE SÃO
MIGUEL ARCANJO COMO UMA EXPERIÊNCIA
SOCIAL DE MUSEALIZAÇÃO*

por

José Alberto Gomes Saraiva,
Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio
Linha 00 – Museu e Museologia

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Museologia e
Patrimônio – PPG-PMUS (UNIRIO/MAST)

O presente trabalho foi realizado com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal
de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de
Financiamento 001

Orientador: Professor Dr. Bruno César Soares
Brulon

UNIRIO/MAST - RJ, outubro de 2022

FOLHA DE APROVAÇÃO

A BIOGRAFIA DE UM OBJETO: ATRAVESSAMENTOS

*O caso do furto da imagem de São Miguel Arcanjo
como uma experiência social de musealização*

Dissertação de Mestrado de **José Alberto Gomes Saraiva** submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Ciências, em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por



Prof(a). Dr(a). _____

Prof(a). Dr(a). Teresa Cristina Moleta Scheiner
(PPG-PMUS UNIRIO/MAST)



Prof(a). Dr(a). _____

Prof(a). Dr(a). Adriana Sanajotti Nakamura
(Instituição do Membro Externo)



Prof(a). Dr(a). _____

Prof. Dr. Bruno César Soares Brulon
(PPG-PMUS UNIRIO/MAST)

Rio de Janeiro, 2022

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

S243 Saraiva, José Alberto Gomes
A biografia de um objeto - Atravessamentos: o caso do furto da imagem de São Miguel Arcanjo como uma experiência social de musealização / José Alberto Gomes Saraiva. -- Rio de Janeiro, 2022.
137

Orientador: Bruno César Soares Brulon .
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, 2022.

1. Museu e Museologia. 2. Biografia. 3. Objeto.
I. , Bruno César Soares Brulon, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Aos professores da graduação em museologia, que dedicaram seu tempo a me ensinar a perceber as singularidades do mundo:

Anaildo Baraçal, Avelina Addor, Helena Pavão, Ivan Coelho de Sá, Líbia Schenker, Lucila de Moraes Santos, Mario Chagas, Sonia Gomes Pereira, Teresa Scheiner e Violeta Cheniaux.

RESUMO

SARAIVA, José Alberto Gomes. **A biografia de um objeto: atravessamentos.** O caso do furto da imagem de São Miguel Arcanjo como uma experiência social de musealização. Orientador: Dr. Bruno César Soares Brulon UNIRIO/MAST. 2022. Dissertação.

A pesquisa dedica-se ao processo de musealização de objetos furtados e recuperados pela Polícia Federal em parceria com o Ministério Público e os museus. A análise está baseada no estudo de caso do furto da imagem de São Miguel Arcanjo pertencente à Igreja do Divino Espírito Santo do município de São Romão, no norte de Minas Gerais. Para tal análise, utilizamos como método o estudo de caso associado ao método clássico de musealização previsto por Stránský, composto por: seleção, tesauroização, comunicação. A pesquisa está baseada na biografia do objeto que se movimenta entre sua mercantilização e singularização, como preconizado por Kopytoff.

Palavras-chave: **museu; musealidade; museologia; musealização; objeto; biografia**

ABSTRACT

SARAIVA, José Alberto Gomes. **The biography of an object:** crossings. The case of the theft of the image of Saint Michael the Archangel as a social experience of musealisation.

Supervisor: Dr Bruno César Soares Brulon UNIRIO/MAST. 2022. Master thesis.

In the dissertation, we researched the process of musealization of objects stolen and recovered by the Federal Police in partnership with the Public Ministry and the museums. The analysis is based on the case study of the theft of the sculpture of São Miguel Arcanjo belonging to the church of Divino Espírito Santo in the city of São Romão in the north of Minas Gerais. For this analysis, we used as a method the Case Study associated with the classic method of musealization foreseen by Stránský as: Selection, Thesaurization, Communication. The research is based on the biography of the object that moves between its commodification and singularization, as advocated by Kopytoff.

Keywords – **museum; museality; museology; musealization; object; biography.**

LISTA DE GRÁFICO:

Gráfico 1	Método de Musealização x Linha oblíqua	49
Gráfico 2	Movimentos de transmusealização: entre, através e além do museu	93
Gráfico 3	Método de Musealização x Linha oblíqua	100
Gráfico 4	Movimentos de transmusealização: entre, através e além do museu	101

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

	Pág.	
Figura 1	Escultura de São Miguel Arcanjo	02
	Imagem coletada no site/blog do Ministério Público do Estado de Minas Gerais: Coordenadoria das Promotorias de Justiça de Defesa do Patrimônio Cultural e Turístico. Padrão de registro técnico <i>ex situ</i>	
Figura 2		36
Figura 3	O altar vazio de Nossa Senhora do Rosário, de Ouro Branco	40
Figura 4	Imagem de São Miguel Arcanjo, de Biguaçu	41
Figura 5	Exposição <i>Patrimônio recuperado</i> , Museu Mineiro, 2014	45
Figura 6	Exposição <i>Em busca do patrimônio perdido</i> , 2015	60
Figura 7	Fotografias feitas pelo paroquiano Jeferson Bispo no Museu Mineiro, em suas idas a Belo Horizonte	62
Figura 8	Maria Lucia Bispo e Pe. Gilmar no dia do reencontro com a imagem no Museu Mineiro, depois do reconhecimento na sede do Ministério Público	63
Figura 9	<i>A Samaritana</i> , de Aleijadinho	73
Figura 10	<i>Cabeça de anjo de fita falante</i> , de Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho)	74
Figura 11	Exposição <i>Patrimônio recuperado</i> , Museu Mineiro	75
Figura 12	Catálogo da exposição <i>Patrimônio recuperado</i> , Museu Mineiro	75
Figura 13	Fotografia que consta no livro de Victor Silveira (1925) e utilizada no reconhecimento comparativo da imagem pelo IEPHA	78
Figura 14	Do lado direito, a imagem retirada do livro <i>Minas Geraes em 1925</i> . Do esquerdo, frame de vídeo de casamento (1990) em que aparece a escultura	79
Figura 15	A devolução realizada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA ao bispo da Arquidiocese de Januária (2020).	83
Figura 16	Cadeia retroalimentar da musealização de Brulon	95

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	Erro! Indicador não definido.
1. A IMAGEM DE SÃO MIGUEL ARCANJO: POTÊNCIA DE MUSEALIDADE.	21
1.1 O OBJETO DE ESTUDO E AS DISCIPLINAS CIENTÍFICAS QUE PESQUISAM SEUS VALORES.	21
1.2 JOGOS DE MUSEALIZAÇÃO: OS VALORES EM DISPUTA	31
2. O OBJETO SOB CUSTÓDIA DO MUSEU: MUSEALIZAÇÃO OBLÍQUA.	36
2.1 UM CASO DE POLÍCIA: MERCANTILIZAÇÃO E SINGULARIZAÇÃO.	36
2.2 A CADEIA DE MUSEALIZAÇÃO DE BENS EM VIA DE RESTITUIÇÃO: MUSEALIZAÇÃO OBLÍQUA	44
3. ATRAVESSAMENTOS: PÓS-MUSEALIZAÇÃO.	52
3.1 COMUNIDADE E MUSEALIZAÇÃO: MODULAÇÕES	52
3.2 TRANSMUSEALIZAÇÃO: ANTES, DURANTE E DEPOIS DO MUSEU.	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS	Erro! Indicador não definido.
BIBLIOGRAFIA	104
ANEXO	108

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo o furto de imagens de arte sacra e sua devolução à comunidade de origem como uma experiência social de musealização. Tomou-se como estudo de caso a escultura talhada em madeira, policromada e dourada de São Miguel Arcanjo, do século XIX, que foi furtada da comunidade do Divino Espírito Santo, localizada na cidade de São Romão, no norte de Minas Gerais, às margens do Rio São Francisco. A pesquisa priorizou a biografia do objeto a fim de observar os processos de musealização pelos quais ele circunstancialmente passa. A imagem é apresentada abaixo:

Figura 1: Escultura de São Miguel Arcanjo



Foto: <https://patrimoniocultural.blog.br/encontradas/>

Fonte: Compilação do autor, 2022

O estudo de caso determinou as abordagens teóricas museológicas, lançando luz no que concerne à natureza específica dessa experiência social de musealização, o que conduziu, durante a análise, ao deslocamento da investigação específica do objeto sagrado ao objeto em seu sentido mais amplo, baseado em relações estabelecidas pela comunidade patrimonial, jurídica, museológica e religiosa. Essa perspectiva delineou a pesquisa com foco no atravessamento do objeto pelas instâncias alargadas da trama social de musealização. Assim, o atravessamento tornou-se o centro avaliativo do estudo de caso.

A imagem furtada em 1990 não estava inventariada nem patrimonializada. Foi apreendida em São Paulo, em 2003, levada sob tutela ao Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA e deixada sob custódia no Museu Mineiro de Belo Horizonte no mesmo ano. Sua origem foi denunciada em 2014 e confirmada em julho de 2017, contudo, só foi devolvida à sua comunidade originária em 13 de março de 2020. Portanto, durante 17 anos a imagem ficou custodiada no Museu Mineiro, compondo a exposição permanente da instituição; ficando, deste modo, deslocada da comunidade religiosa por 30 anos e até o momento de elaboração desta dissertação — a saber, maio a setembro de 2022 —, ainda não havia sido entregue à comunidade paroquial, estando sob a guarda da diocese de Januária.

A pesquisa propôs-se a acompanhar o percurso da imagem, passo a passo, identificando seus agentes sociais, discursos e instituições pelas quais a imagem passou. Foram essas passagens que definiram a utilização do termo *atravessamentos*. Tal termo é aqui entendido como o atravessar do artefato por várias instâncias e camadas sociais, movido por diversas forças, como a lei, a potência de musealidade e a vontade de musealização.

O lugar do pesquisador museólogo foi considerado, aqui, na perspectiva da *pesquisa museológica*: “uma pesquisa que existe na medida em que entendemos a cadeia de musealização como objeto empírico e como modelo metodológico para a museologia (...)”, cuja “(...) investigação permite sustentar empírica e conceitualmente a cadeia integrada da musealização” (BRULON, 2018, p. 204). Assumiu-se, assim, o papel do museólogo como preconizado por Stránský: “aquele que deve investigar e compreender como o objeto de análise adquire valor e qualidade na via processual da musealização” (apud BRUNLON, 2017, p.412).

Nesse sentido, incorporou-se como fundamento da pesquisa o conceito de *biografia* como assinalado por Kopytoff; ou seja, “um modelo biográfico dotado de consciência teórica (...) baseado num número razoável de histórias verdadeiras” (KOPYTOFF, 2021, p. 85) e na interpretação de “uma variedade de possibilidades

biográficas oferecidas pela sociedade em questão e [que] examina a maneira pela qual essas possibilidades são concretizadas nas histórias de vida de várias categorias de pessoas” (KOPYTOFF, 2021, p. 85).

Assim, foi possível discernir os *atravessamentos* na biografia do objeto, pelos mais variados extratos sociais, nos quais foram identificadas diversas tensões e embates em seu processo em direção à musealização. Tais tensões foram tomadas como disputas e designadas como *jogos de musealização*, para que houvesse aderência da pesquisa ao léxico museológico. Tomou-se de Bourdieu o conceito de *jogos* e *capital simbólico* para avaliar os níveis de disputas aos quais o objeto foi submetido na sua trajetória em direção ao museu (mesmo que sua permanência no espaço museológico tenha sido temporária). Por esse ângulo, foi mapeada a seguinte linha do tempo na biografia do objeto:

1. **Subtração:** a imagem foi subtraída em 1990 da Igreja do Divino Espírito Santo, em São Romão, norte de Minas Gerais.
2. **Desaparecimento:** entre 1990 e 2003. A imagem não estava inventariada nem patrimonializada, causando a perda referencial de sua origem.
3. **Denúncia:** feita pelo IPHAN no início dos anos 2000 ao Ministério Público Federal.
4. **Investigação:** feita entre os anos 2000 e 2003.
5. **Apreensão:** operação da Polícia Federal no ateliê do Timóteo em 2003, em São Paulo.
6. **Tutela:** realizada no Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA.
7. **Custódia: (entrada no Museu Mineiro - designado sob termos jurídicos “custodiado”).** Exposição/Comunicação no ano de 2003. A partir de entrevistas e pesquisa de campo, entendeu-se que a peça foi custodiada ao Museu Mineiro por dificuldades de guarda em reserva técnica apropriada do IEPHA.
8. **Divulgação/publicização/exposição:** exposição **Patrimônio Recuperado**, de 4 junho a 20 julho de 2014, no Museu Mineiro. Organizada pela Coordenadoria das Promotorias de Justiça de Defesa do Patrimônio Cultural e turístico de Minas Gerais – CPPC, pelo Instituto Estadual de Patrimônio Histórico de Minas Gerais – IEPHA e pelo Museu Mineiro, numa ação conjunta caracterizada pela pesquisa como patrimonial e museológica.

9. **Identificação:** da peça por meio de denunciante, que foi à exposição em 2014. A pesquisa reconhece esse indivíduo como público dentro do processo museológico.
10. **Investigação/identificação/confirmação:** por meio da pesquisa de documentos fotográficos, registros fotográficos da comunidade e depoimentos da comunidade, o Ministério Público de Minas Gerais – MPMG, por intermédio da Coordenadoria das Promotorias de Justiça de Defesa do Patrimônio Cultural e Turístico de Minas Gerais – CPPC, identificou e confirmou a origem da peça entre 2014 e 2017.
11. **Negociação:** ocorreu entre 2017 e 2020 para devolução da peça.
12. **Devolução:** (saída do museu). Foi realizada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA, em 13 de março de 2020, ao bispo da Diocese de Januária, que está situada no norte de Minas Gerais e é formada por 18 municípios; dentre eles, o de São Romão. A sede da Diocese fica na cidade de Januária (no município de mesmo nome). A distância entre as cidades de Januária e São Romão é 200 km.
13. **Recepção:** até os dias atuais, a imagem não foi devolvida à comunidade de origem devido aos argumentos da diocese de que a imagem pertence a ela e não à comunidade paroquial. Isso gerou uma querela entre as partes, além dos sentimentos de tristeza e perda identitária. Ademais, essa disputa levantou aspectos jurídicos sobre os bens da igreja e desencadeou novos desdobramentos processuais de musealização, com ideias esparsas sobre a criação de um lugar museológico para abrigar a peça em um formato de memorial comunitário ou museu de arte sacra.

Portanto, acompanhou-se o objeto avaliando seu atravessar a partir de conceitos como *potência de musealidade*, *musealidade*, *museália*, *musealização*, *pós-musealização* e *transmusealização*, seguindo, assim, a cadeia museológica a partir de Stránský, de outros museólogos que lhe acrescentaram modificações e de seus comentadores. Chama-se a atenção para o fato de que, mesmo que não exista o conceito de *pós-musealização* e *transmusealização*, enfatizam-se os termos por necessidade de ater-se a noções que ajudem a nominar o momento pós-museu no trânsito do objeto de estudo, pensado, como mencionado acima, a partir da noção de musealização, que parece oscilar no percurso do objeto até seu retorno à Igreja do Divino Espírito Santo.

Observou-se também que, no percurso do objeto ao museu, seus valores também se modificaram, de modo que foram feitas observações sobre isso nas

considerações finais, reconhecendo o imbricamento inevitável entre os processos de atribuição de musealidade e os de musealização.

Assim, o primeiro capítulo é dedicado a pesquisar o objeto no bojo da comunidade religiosa como um valor estruturante. Nesse sentido, o autor debruçou-se para entendê-lo, inicialmente, como um objeto que tem *potência de musealidade*, o que foi pensado a partir de Stránský, e como uma possibilidade de tornar-se museália (objeto de museu), que seria identificado, a princípio, por todas as bases gerais das ciências que pesquisam um artefato.

Procurou-se entender, além disso, os valores essenciais que levaram o objeto a ser considerado singular em seu percurso. Para isso, utilizou-se a noção de *biografia* de Kopytoff para entendê-lo a partir de relações e histórias comunitárias, além do amplo espectro que envolve o objeto de estudo na criação da noção de patrimônio nacional como algo de materialidade palpável decorrente de modelos artísticos europeus: maneirismo, barroco, rococó e neoclássico.

No segundo capítulo, abordou-se a tensão entre mercantilização e singularização a partir de Kopytoff, analisando a perspectiva das instituições patrimoniais e museológicas e da comunidade religiosa em relação à comercialização do objeto. Também se analisou como o objeto é conduzido ao museu e quais são os aspectos desse processo específico de entrada do objeto no ambiente museológico.

Stránský definiu *musealização* como “a aquisição da qualidade museal” (apud BRULON, 2018, p. 194), a partir da qual se “entende a musealização como um processo em cadeia” (BRULON, 2018, p. 196). Isto é, seleção – tesauroização – comunicação. É a partir dessa cadeia que se avaliou o trâmite do objeto de estudo. Ao delinear o passo a passo do percurso do objeto (como: subtração, desaparecimento, denúncia, investigação, apreensão, tutela, custódia, divulgação, publicização, exposição, identificação, investigação-identificação-confirmação, negociação, devolução e recepção), percebeu-se que a chegada do objeto ao museu não obedece estritamente ao encadeamento da musealização Stranskyana, porque, ao trabalhar com o binômio *mercantilização-singularização* de Kopytoff, reconheceu-se que a imagem de São Miguel Arcanjo foi deslocada da Igreja do Divino Espírito Santo por forças mercantilizantes e foi recuperada por forças singularizantes.

Logo, a imagem foi condicionada ao museu pela tensão dessas forças e com objetivo de devolvê-la à sua origem: a igreja comunitária. Ademais, observou-se também que, a partir do percurso traçado, pudemos perguntar se houve ou não a musealização efetiva do objeto em sua permanência no âmbito do museu, já que não lhe foi conferido um número de tomo. Por outro lado, concluiu-se que sua entrada no museu é definida por uma linha oblíqua em relação ao processo clássico de

musealização, tomado como uma linha horizontal. Por isso tal experiência social de musealização foi entendida como *musealização oblíqua*, termo utilizado aqui para designar a entrada e saída do artefato do museu, assim como para assinalar seu atravessamento. Entendeu-se também que esse tipo de percurso musealizante pode ser aplicado a todo objeto furtado ou roubado. Sua entrada e permanência no museu é provisória devido à questão da custódia, enquanto se localiza seu lugar de origem.

O terceiro capítulo deteve-se ao momento em que o objeto sai do museu e é devolvido à sua comunidade originária. Essa fase, que é referente ao pós-museu, é chamada de *pós-musealização*, para indicar, no léxico da pesquisa museológica, a continuação do processo musealizante em seu encaminhamento à diocese de Januária, responsável pelo município de São Romão.

Nessa fase da pesquisa, a fundamentação teórica volta-se para as entrevistas realizadas com membros da comunidade que participaram do reconhecimento da peça. Nesse momento, observou-se nova possibilidade de musealização baseada na querela entre a diocese e a paróquia, que travam uma disputa pela posse do artefato. Essa disputa dá-se no campo das singularidades e revela aspectos emocionais do corpo em relação ao objeto, com tristeza, choro, dor e revolta. Por isso, foram avaliadas as relações entre corpo e objeto, utilizando, para isso, conceitos presentes em Bérghson e Bourdieu e considerando o conceito de museu como uma realidade compartilhada no corpo, ou seja, presumiu-se a existência de um corpo museológico, cuja constituição se dá a partir das relações entre corpo e objeto, um como extensão do outro.

O Ministério Público de Minas Gerais – MPMG calcula que mais de 60% dos objetos de arte sacra foram furtados ou roubados desde o século XIX. Em entrevista ao Jornal *O Tempo*, de Belo Horizonte, a promotora de Justiça e coordenadora da Coordenadoria das Promotorias de Justiça de Defesa do Patrimônio Cultural e Turístico de Minas Gerais – CPPC, Giselle Ribeiro de Oliveira, declarou que:

Inicialmente, os furtos ocorriam pelo valor material das obras, que levavam ouro e prata. Mas, com a valorização do barroco, as peças sacras adquiriram caráter de obra de arte, em razão de seu valor artístico, tornando-se objeto de interesse para colecionadores e comerciantes de antiguidades.

No final de 2018, o Banco de Dados de Bens Culturais do IPHAN – BDBC possuía o registro de 1.644 casos de itens furtados e 130 itens recuperados. O Ministério Público de Minas Gerais tem o registro de 734 peças desaparecidas. Trata-se de um problema de tráfico internacional, que envolve, em seu combate, desde recomendações da UNESCO (1964) até ações eficazes de órgãos patrimoniais

federais e estaduais em parceria com a Polícia Federal e a Organização Internacional de Polícia Criminal – INTERPOL.

Trata-se de um crime que envolve ações nacionais e internacionais e que ganhou vulto no século XX, segundo Diana Farjalla Lima: “A questão de roubos e vendas ilícitas pelo mercado de objetos culturais em ambiente internacional tomou vulto no século anterior, então, as entidades se mobilizaram tomando diversas iniciativas” (2021, p. 75).

Diante desse cenário, percebeu-se a relevância dos trâmites de um objeto furtado como estudo de caso. O objetivo é analisar como se dá o processo de musealização que eventualmente o envolve, a partir de processo judicial, observando ainda como ele atravessa a cadeia museológica estabelecida inicialmente por Stránský (ou seja, seleção, tesauroização e comunicação), tendo, no entanto, como base avaliativa a noção de *biografia* utilizada por Kopytoff no trânsito entre mercantilização e singularidade.

Tal abordagem pode vir a contribuir com a pesquisa museológica ao clarificar, a partir do itinerário de um objeto furtado, noções aplicáveis a outros itinerários similares. A apreciação de processos de musealização pode ajudar a entender como atuam os agentes sociais em jogos de tensão relativos ao campo de ação museológico. Nesse sentido, esta pesquisa visa a aprofundar-se tanto no circuito traçado pelo objeto como nos conceitos que orientam sua musealização e que levam os mais diversos agentes a atuarem de forma específica no campo museológico.

Para isso, trabalhou-se com os seguintes objetivos: analisar como se deu a apreensão e a restituição da imagem de São Miguel Arcanjo em seu itinerário biográfico, observando as formas de tomada de decisões institucionais que a problematizam em seu processo específico de musealização antes, durante e depois de sua passagem pelo Museu Mineiro, em Belo Horizonte; especificar como a musealização do objeto influencia na sua biografia e quais agentes sociais são agregados nessas passagens; identificar os discursos construídos em torno do objeto durante sua trajetória, a partir das falas de seus agentes e destacando critérios de valoração no processo de musealização; investigar até que ponto o estatuto do objeto modifica-se antes, durante e depois de atravessar o museu, e como sua existência posterior é reelaborada dentro da comunidade de origem, quando há seu retorno.

A metodologia selecionada para avaliar o objeto é o estudo de caso como instrumento de investigação, modalidade de pesquisa que auxilia na abordagem do objeto e possibilita um roteiro por meio do qual é possível avaliar o fato selecionado. O estudo de caso ainda “Visa a conhecer em profundidade o como e o porquê de uma

determinada situação que se supõe ser única em muitos aspectos, procurando descobrir nela o que há de mais essencial e característico” (FONSECA, 2002, p. 33).

Foram, então, realizadas entrevistas com membros da comunidade do Divino Espírito Santo de São Romão, da diocese de Januária, do Museu Mineiro e do IEPHA, assim como foram coletados relatos e falas provenientes de matérias jornalísticas disponíveis em arquivos midiáticos. “O pesquisador não pretende intervir sobre o objeto a ser estudado, mas revelá-lo tal como ele o percebe” (FONSECA, 2002, p. 33). Assim, o objetivo do estudo de caso enquanto método é unir, de modo pragmático, a interpretação do pesquisador, sem deixar de considerar o ponto de vista dos participantes, o que é visto como essencial para avaliar o referido processo de musealização.

O estudo de caso pode decorrer de acordo com uma perspectiva interpretativa, que procura compreender como é o mundo do ponto de vista dos participantes, ou uma perspectiva pragmática, que visa simplesmente apresentar uma perspectiva global, tanto quanto possível completa e coerente, do objeto de estudo do ponto de vista do investigador. (FONSECA, 2002, p. 34).

Para consolidação da pesquisa, entendida como museológica, verificou-se a necessidade de utilizar, junto ao estudo de caso, a própria metodologia da museologia; i. e., a musealização, que estabelece uma estrutura avaliativa para o campo, em cujo escopo é possível distinguir as diversas etapas percorridas pelo objeto, delimitando, assim, seu campo de ação, que são: pesquisa, seleção, aquisição, conservação, comunicação e pesquisa.

Essa cadeia esquemática é proveniente de Stránský, consolidada no modelo supracitado pelo museólogo Bruno Brulon (2018). Ela também permitiu investigar o processo de musealização restrito ao objeto selecionado na pesquisa, antes, durante e depois da instituição museu. Assim, analisou-se a cadeia de musealização a partir da antropologia do consumo e da cultura material, segundo o conceito de *biografia*, de Igor Kopytoff, já mencionado. Desse modo, foi possível fazer uma série de perguntas específicas e relativas ao universo museológico com foco na construção e oscilação do objeto nos deslocamentos entre a mercantilização e a singularização cultural.

A via teórica desta pesquisa está baseada inicialmente em Zbyněk Stránský e outros teóricos que refletiram sobre os conceitos de *musealidade*, *musealização* e *museália*, a partir dele, como Vera Schubertová, Jan Dolák, Tereza Scheiner e Bruno Brulon. Outros autores fundamentais foram agregados para instruir e estruturar os *atravessamentos* que o objeto sugere e convoca, como Pierre Bourdieu, Igor Kopytoff, Marcia Chuva, Mircea Eliade, Merleau-Ponty, Bérghson e Basarab Nicolescu.

Inicialmente, foram observados os conceitos de musealidade e musealização a partir de Stránský, a fim de poder avançar na direção de outros teóricos que

ampliaram os conceitos supracitados. O ponto de vista adotado tem perspectiva filosófica, porque a pesquisa foi realizada a partir de bases museológicas, viabilizadas no âmbito da episteme museológica, que prevê conhecimento lógico de natureza científica, como preconizou Stránský “(...) ao se abordar a museologia, temos que refletir sobre o nível científico, quer dizer filosófico” (1965, p.30-33).

A pesquisa acompanhou o trajeto da imagem de São Miguel Arcanjo em sua biografia marcada pelos processos possíveis de musealização, que incluiu os momentos de sua subtração no final da década de 1990; apreensão em 2003 por uma ação da polícia federal, em São Paulo; devolução e tutela ao Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA; de sua custódia no Museu Mineiro, em Belo Horizonte; da mobilização de instituições para encontrar o local de origem e de sua devolução final à diocese de Januária, em 2020. Esse recorte de sua biografia soma três décadas.

Todavia, foram identificados na análise três momentos distintos no trâmite do objeto. O primeiro é o momento anterior ao furto, quando o item estava no âmbito da comunidade, na Igreja do Divino Espírito Santo, no município de São Romão. Ali, ele foi analisado em sua *potência de musealidade*. O segundo é quando o objeto informalmente adquire *musealidade* após sua entrada no museu; o terceiro é quando ele sai de lá para voltar ao seu local de origem. Essa fase é chamada de *pós-musealização*, e indaga-se como e se o objeto de estudo continua seu processo de musealização. Todo processo de atravessamentos foi tomado como um *fluxo de transmusealização*, que atravessa instituições e museu, corpos e comunidades.

Esses três momentos organizam-se como os três capítulos da dissertação. As três fases mencionadas estruturam-se como momentos distintos no processo de experiência social de transmusealização, no qual é observado que o *status* do objeto modifica-se, ora pelos valores atribuídos pela comunidade religiosa, ora por outros conferidos por disciplinas específicas, e, por fim, por valores e qualidades colocados em disputa entre a diocese e a paróquia.

Nisso, observou-se que o *corpo* dos agentes é um dos principais centros significantes geradores de disputas de valores, qualidades e força; ou seja, ele seria, *a priori*, o centro da disputa da musealidade. Para a argumentação dessa abordagem, foram selecionados dois autores fundamentais para a análise: Bérghson, para quem o corpo é o centro da memória, situando-se entre o passado e o presente e efetuando um corte no devir; e Bourdieu, que determina os valores como inscritos no corpo do agente.

Como se trata do corpo enquanto um centro físico de musealidade (valor, qualidade e força), não se pôde deixar de mencionar os conceitos de *musealidade*

apresentados por Stránský, Schubertová e Scheiner, que norteiam esta pesquisa. Não foram aprofundados, contudo, os aspectos riquíssimos de tal conceito, pois trata-se de um campo polissêmico da pesquisa museológica e que, por isso mesmo, necessita de aprofundamento específico. Assim, essas observações destinaram-se a breves referências nas considerações finais.

Por fim, a pesquisa conduziu à teórica Vera Schubertová, não traduzida para o português até a realização desta dissertação. Foi possível localizar um texto seu de 1979, no original (tcheco), durante a pandemia (com o precioso auxílio do Consulado Geral da República Tcheca de São Paulo), do qual se fez uso após sua tradução para o português¹.

¹ A tradução do referido texto foi paga com os proventos da bolsa de pesquisa do Programa de Pós-Graduação do Curso de Museologia, PPG-PMUS, recebida pelo autor.

CAPÍTULO 1

A imagem de São Miguel Arcanjo: potência de musealidade

1. A IMAGEM DE SÃO MIGUEL ARCANJO: POTÊNCIA DE MUSEALIDADE

1.1 O objeto de estudo e as disciplinas científicas que pesquisam seus valores

Já no início da pesquisa, reconhecemos o objeto como *potência de musealidade*. Por quê?

O museólogo tcheco Zbyněk Stránský definiu musealização como aquisição de qualidade museal (BRULON, 2018) e dividiu-a em três momentos específicos, com o seguinte sentido prático e teórico: teorias da seleção, da tesauroização e da comunicação (DOLÁK, 2016 p.183-184). Dolák menciona que, para Stránský (1995), “a finalidade da apropriação da realidade no sentido da musealização não é simplesmente a de colecionar e preservar, mas trata-se de um processo culturalmente constituído que ainda está se desenvolvendo” (DOLAK, 2016, p. 183). Assim, quando é tomado como potência de musealidade, o objeto recebe valor para ingressar na cadeia da musealização, podendo até migrar para um museu.

De acordo com os conceitos básicos desenvolvidos por Stránský, Jan Dolák declara que o objeto tem sua potência de musealidade evidenciada quando “substitui a realidade observada (*pars pro toto*); é uma fonte de compreensão, revelando valores e o impacto dinâmico (emocional); e quando ela tem significados que promovem a produção de cultura” (DOLÁK, 2016, p. 183). Desse modo, para Stránský, o reconhecimento de musealidade em uma coisa dada pode ocorrer em três formas: musealidade autêntica (inequívoca), potencial (equívoca) e futura (possível) (1995).

Para aprofundar um pouco mais a perspectiva teórica sobre musealidade e sua potência de musealidade, apresenta-se a posição de Vera Schubertová, que define musealidade como “uma qualidade objetiva da realidade” (SCHUBERTO VÁ 1979, p. 43). Para a pensadora, é necessário submeter o objeto a um esquema de três fases para reconhecer sua musealidade:

1. AVALIAÇÃO PRIMÁRIA – é a primeira avaliação do ponto de vista temporal e psicológico (a chamada primeira impressão), um pré-requisito para o processo cognitivo. Dependendo do valor (positivo ou negativo), decidiremos se vale a pena considerar o objeto ou não, e com que intenção. Nesta fase, a musealidade do objeto é apenas potencial, possível.
2. PROCESSO COGNITIVO – No nível científico, ele é consciente, e o valor da avaliação primária pode mudar de acordo com os conhecimentos adquiridos.

Em nível de estrutura, que visa determinar a musealidade e selecionar os portadores, deveria permanecer em competência de disciplinas científicas engajadas no conhecimento museológico, já que elas são capacitadas e capazes de determinar as propriedades essenciais das coisas, realizar o conhecimento conceitual, e formar a base para definir o valor da musealidade.

Mesmo nesta fase, a musealidade continua sendo apenas potencial, sobretudo quando o assunto é tratado exclusivamente por uma única disciplina.

3. AVALIAÇÃO SECUNDÁRIA – com base nos conhecimentos adquiridos, é possível definir o objeto como uma museália e verificar a presença da musealidade. A musealidade se torna um valor atual. (SCHUBERTOVÁ, 1979, p. 44).

A partir desse constructo, observamos a divisão da autora da *musealidade potencial* em duas fases externas ao museu e *musealidade atual* reconhecida no âmbito do museu, (SCHUBERTOVÁ, 1979, p.44). Schubertová, diferente de Stránský, divide em duas fases a seleção do objeto que tem potência de musealidade. Na primeira fase, o objeto é considerado relevante e, na segunda fase, o objeto é avaliado cognitivamente. Nestas duas fases, é tomado em sua potência de musealidade. Apenas na terceira fase é que o objeto, ao dar entrada no museu, é tomado como musealidade atual. A autora especifica o passo a passo avaliativo da musealidade das coisas em direção ao museu, considerando as qualidades objetivas e materiais do sujeito e do objeto. Segundo Francisca Hernández Hernández, Vera Schubertová, anos mais tarde, seguiu o novo conceito de Stránský de musealidade no que se refere à orientação específica de valor (HERNANDEZ, 2005).

Tomou-se, pois, essa senda como princípio metodológico para entender a noção de *potência de musealidade*. As contribuições acerca do processo de musealização de outros autores serão aprofundadas no capítulo III desta dissertação.

Neste sentido, é no primeiro passo da musealização, ou seja, na seleção, que é reconhecida a *potência de musealidade* do objeto. Pois bem, esse momento é identificado, segundo Stránský, por uma série de teorias básicas “de diferentes teorias científicas” que já vêm pesquisando certos objetos (BRULON, 2017: p.414) e, de acordo com Schubertová, como “(...) competência de disciplinas científicas engajadas no conhecimento museológico (...)” (1979, p.44). É isto que indica à museologia, antecipadamente, uma grande variedade de valores pesquisados por bases científicas distintas. Tais disciplinas sinalizam à museologia as *potências de musealidade* de certas coisas em relação a outras. São os mais variados campos científicos, como a física, a química, a biologia, as ciências sociais etc., que dão à museologia as primeiras legitimações de valores e qualidades específicas. É o amparo dessas bases teóricas que destacam a potência de musealidade para a qual o museólogo olha. Segundo Bruno Brulon,

Por seleção, ele (Stránský) entendia a teoria básica que permitiria identificar o “potencial de musealidade nos objetos, que pode ser fornecido por diferentes disciplinas científicas. A seleção em si mesma, isto é, a retirada de um objeto “portador” de uma situação original, seria dependente do reconhecimento de seu valor “museal”. (BRULON, 2017, p. 414).

Se a potência de musealidade está já no momento da seleção e é indicada pelo conjunto de ciências que investiga um dado objeto, isso significa que a musealidade teria um momento *a priori externo* e se consolidaria dentro do museu num *a posteriori interno*. Neste sentido, percebemos que Stránský instaura a ideia de potência de musealidade no extremo do método de musealização, no seu primeiro momento, e reconhece que, neste primeiro passo, estão todas as disciplinas científicas que se debruçaram sobre o objeto dado. A lógica da potência de musealidade seria, portanto, esquadrihada a partir das ciências em geral que pesquisam e determinam valores para seus objetos de pesquisa numa instância múltipla de valoração. Esses valores assinalados podem ser reconhecidos pela museologia num dado contexto que pode conduzir à musealização do objeto. O método de musealização é aplicado como resposta a esse valor, e a sua musealidade se constitui como valor e qualidade singular dentro de um campo de ação da produção cultural de uma dada coletividade. Neste coletivo social, estão todas as disciplinas que sinalizam para a museologia a distinção social entre as coisas.

É fundamental, para nosso estudo, enumerar algumas disciplinas que investiram, ao longo do tempo, esforços de pesquisa sobre o objeto tomado aqui em sua evidência de potência de musealidade, pois, como a imagem de São Miguel Arcanjo veio granjeando qualidade e valor, é preciso compreender quais disciplinas utilizaram suas bases teóricas nesta primeira etapa de qualificação e valoração que pôde conduzi-la ao museu.

O objetivo é identificar algumas disciplinas através das quais poderemos nos aproximar dos sentidos específicos de valor do objeto em questão. A teologia, a história da arte e o estudo da escultura devocional em madeira e a artificação são fundamentais para entender as causas que levaram a peça a ser deslocada da igreja ao museu, passando pelo mercado ilícito de arte, pela polícia e por instituições patrimoniais, no trânsito entre sua mercantilização e singularização, como preconizou Kopytoff.

Segundo a teologia, o *sagrado* está codificado na imagem de São Miguel Arcanjo, cuja veneração, no universo católico, remete aos primeiros tempos da cristandade através das revelações do Apocalipse. Segundo São Tomás de Aquino, os anjos “(...) são criados por Deus, não desde a eternidade, pois apenas Deus é eterno, segundo a fé católica, e sim junto com o mundo corpóreo. E eles presidem todas as criaturas para o governo divino” (Suma Teológica, I, q.61, a.1,2,3,4 resp. apud Faitanin, Veiga,2017, p.28). A partir das escrituras, São Dionísio Areopagita e São Gregório Magno organizaram a hierarquia angélica, cada um a seu modo, em nove ordens: Serafins, Querubins, Tronos, Dominações, Principados, Potestades, Virtudes, Arcanjos e Anjos; Santo Tomás de Aquino menciona que “se considerarmos atentamente as distribuições das ordens, segundo Dionísio e segundo Gregório, veremos que em pouco, ou nada, diferem, referidas à realidade” (AQUINO, Summa Teológica, VI.resp.4).

A existência dos anjos é parte da tradição judaica e sua manutenção foi singularizada pela tradição cristã. Os anjos aparecem em vários episódios do antigo testamento, como, por exemplo, no livro de Tobias, quando o anjo lhe revela, “Eu sou Rafael, um dos sete anjos que estão sempre presentes e têm acesso junto à Glória do Senhor” (Tob. 12,15); no livro profético de Daniel, o anjo Gabriel lhe aparece para explicar uma visão: “E ouvi uma voz humana sobre o Ulai gritando e dizendo: ‘Gabriel explica a este a visão!’ Ele dirigiu-se para o lugar onde eu estava. À sua chegada fui tomado de terror e caí com face por terra” (Dan. 8,16-17). Essas duas passagens bíblicas são também revelações excepcionais dos nomes dos Arcanjos.

São Miguel, por sua vez, está mencionado no Novo Testamento, no livro do Apocalipse, de São João:

Houve então uma batalha no céu: Miguel e seus Anjos guerrearam contra o Dragão. O Dragão batalhou juntamente com seus Anjos, mas foi derrotado, e não se encontrou mais um lugar para eles no céu. (...) foi expulso para a terra e seus Anjos foram expulsos com ele (BÍBLIA, Apocalipse, 12, 7-9).

Esta passagem do Novo Testamento é especialmente interessante, no sentido de que narra que houve uma batalha no céu entre ordens angelicais. Vê-se São Miguel como aquele que comanda os exércitos de Deus e que vence o “dragão com seus anjos”. Isso significa que há anjos bons e anjos maus. Essa narrativa, visão mística de São João Evangelista, é representada e difundida em todo o mundo cristão católico na imagem clássica de São Miguel Arcanjo que esmaga um dragão, o diabo ou satanás, sob seus pés como símbolo da vitória sobre o mau. A escultura em

questão retrata essa passagem bíblica e dá ao fiel a descrição visual da vitória do bem sobre o mau nas suas necessidades cotidianas. Miguel significa “aquele que é como Deus”, por isso é ele quem comanda as milícias celestes e junto com os Arcanjos Gabriel e Rafael forma a tríade dos arcanjos que é celebrada no dia 29 de setembro pela Igreja Católica.

Já a artificação dos objetos sacros criou uma dinâmica internacional, através da qual esses objetos são reconhecidos como obra de arte institucionalizada. De acordo com Roberta Shapiro e Nathalie Heinich, “a Artificação é um processo dinâmico de mudança social, por meio do qual surgem novos objetos e novas práticas e por meio do qual relações e instituições são transformadas” (Shapiro, Heinich, 2013 p.16). Isto diz respeito também à criação de museus de arte sacra no modelo dos museus de arte tradicionais ortodoxos e na valorização integral de uma categoria de objetos como pinturas, gravuras e esculturas enquanto obras de arte. Sabemos que, como mencionam as autoras, outros objetos, como cálices, ambulas e patenas, transitam entre o museu e as missas como objetos “intermitentes” – termo utilizado por Emilie Notteghem – não totalmente ratificados; contudo, no caso das esculturas de santos e de pinturas, o processo se mostra consolidado no tipo de artificação “durável”, ou seja, na categoria de “arte” identificada pelas autoras.

Emilie Notteghem, em seu estudo de objetos do culto católico na França contemporânea, revelou o quanto é flexível o sistema de artificação, em se tratando de objetos de reverência religiosa. Há itens que entram e saem do sistema; podem voltar por um tempo ao mundo do ritual, para depois entrarem novamente no sistema da arte e serem redefinidos como peças de museu.” (NOTTEGHEM apud BRULON, 2013, p.26). (...) “Identificamos quatro tipos de artificação: durável, parcial, contínua e inalcançável. O primeiro tipo é simplesmente o que definimos hoje como arte, porque é, de fato, o desfecho de um processo de artificação que tem se comprovado tanto abrangente como duradouro”. (NOTTEGHEM apud BRULON, 2013, p.26).

Dentro dessa perspectiva, as coleções de arte sacra dos museus que são, em essência, a materialização de uma experiência transcendente, passam por um processo de estetização que valoriza determinados objetos dentro do ambiente artístico e social como objetos de valor, de negócio e, por isso, despertam a cobiça e o tráfico ilícito. A imagem de São Miguel Arcanjo da Igreja Matriz de São Romão é resultado desse desencadeamento de valores provenientes da artificação do objeto sagrado. Emilie Notteghem observou “em escala infinitamente menor a artificação de objetos de cultos na França contemporânea. O processo é complexo (além de serem dessacralizados, os objetos também precisam ser esteticizados)” (NOTTEGHEM apud

BRULON, 2013.). Esse deslocamento é um dado dentro do processo de artificação que deve ser considerado como uma realidade do objeto sagrado, todavia, devemos perceber que agora a “obra de arte” não perdeu o seu poder de estabelecer as conexões entre o *homo religiosus* e a esfera divina, numa ação própria de *religare*.

O objeto em questão, a imagem de São Miguel Arcanjo de São Romão, é uma escultura em madeira do século XIX em talha erudita policromada e dourada que apresenta qualidades estilísticas da imaginária barroca e rococó de Minas Gerais do século XVIII e XIX, muito valorizada no mercado de antiquários e leilões. As questões relativas à mercantilização de imagens sacras serão tratadas no capítulo II.

A imaginária católica foi criada e recriada ao longo dos séculos dentro de parâmetros artísticos que marcaram época nos principais estilos histórico-artísticos. Para o museólogo e antropólogo Bruno Brulon, trata-se de uma religião cuja imaginária é fonte estrutural de culto numa percepção operante dentro dos parâmetros artísticos:

Como uma religião caracterizada pelo culto da imagem, o catolicismo, ao longo de sua história, mobilizou a arte como uma categoria operante, especialmente para os objetos destinados às igrejas, gerando o vocabulário de arte religiosa ou arte sacra. Por essa razão, os artigos de culto possuem uma tendência à artificação, como todos aqueles artigos produzidos por religiões que privilegiam o seu valor imagético. O objeto de culto católico é, assim, simultaneamente objeto de arte e objeto religioso (...). (BRULON,2013, p.160).

Com efeito, os itens criados no âmbito da religião católica, pelo menos aqueles produzidos até o início do século XX, têm transitado simultaneamente como objeto de valor específico entre o espaço de culto, o espaço do colecionismo privado e o espaço do museu.

Com relação à história da arte e o estudo da escultura devocional em madeira, a devoção aos anjos no Brasil estava prevista em *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, assinadas pelo arcebispo D. Sebastião Monteiro, em 1707, que organizava os procedimentos do culto católico, em que se faz referência ao rito devido às Santas Relíquias e Sagradas Imagens².

Vê-se, na citação, que é orientada e incentivada a veneração às imagens dos anjos, e por essa razão, o culto a eles apareceu na maioria dos templos católicos por

² Título VIII do parágrafo 27, em que se lê “o uso das Sagradas Imagens de Christo nosso Senhor, de sua MaiSantíssima, dos anjos, e mais Santos é aprovada pela igreja Catholica, que manda as haja nos templos e sejam veneradas; (...)”.

séculos; em especial, o de São Miguel Arcanjo, por sua centralidade na vida das comunidades, como aquele que pesa as almas na hora da morte, realiza a justiça divina e terrestre e por sua significação mística na história da Igreja.

Desse modo, a referida imagem de São Miguel Arcanjo da comunidade e da Igreja do Divino Espírito Santo de São Romão repercutiu historicamente as orientações das *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*.

Esse traçado histórico ajuda a perceber que o culto ao referido anjo recebia especial devoção dentro dos templos, ocupando sempre um dos altares laterais das igrejas, até o Concílio Vaticano II, em 1965, quando os altares laterais foram abolidos para reforçar a figura central do Crucificado, de Maria e do padroeiro.

No entanto, São Miguel Arcanjo teve vertiginosa representação na escultura artística brasileira entre os séculos XVI e XIX, graças ao desenvolvimento de estilos de arte europeus, como maneirismo, barroco, rococó e neoclassicismo. Introduzidos pelos colonizadores, esses estilos pontuaram gradativamente a produção artística da colônia, sintonizando-a aos movimentos artísticos europeus. Todavia, o barroco e o rococó ganharam expressões próprias no Brasil.

O neoclássico, por sua vez, foi sedimentado com a vinda da Missão Artística Francesa ao Rio de Janeiro, em 1816, por encomenda de D. João VI. A produção artística seria desvinculada dos seus modelos anteriores (i. e., das oficinas urbanas) para o ensino formal, com a criação da Escola Nacional de Belas Artes, de modelo acadêmico europeu.

Porém, antes da chegada da Missão Francesa, havia, no Rio de Janeiro, outro modelo prático-teórico de aprendizagem artística, que se refletia como modelo nas principais capitais e cidades do Brasil. Segundo Elaine Dias (2015, p. 139),

Esse ambiente artístico carioca incluía uma pequena escola de desenho, engenheiros militares, artistas e aprendizes escravos que trabalhavam principalmente na construção de poucas edificações públicas, na arte do retrato e da pintura religiosa.

Houve, dessa forma, um impacto que repercutiu na produção artística em todo o Brasil. Contudo, se a adesão ao neoclássico foi imediata na capital, deve-se assumir que os artistas do interior continuaram produzindo sob forte influência do barroco e do rococó, mesmo no século XIX.

Ao analisar o caso da produção escultórica da imaginária sacra, a historiadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira assinala que “ao longo dos séculos XVIII e XIX, as imagens baianas tornaram-se reconhecidas pelo refinamento da gestualidade, pelos panejamentos movimentados e, sobretudo, pela policromia de cores vivas, com douramento de efeito vistoso e atraente” (OLIVEIRA, 2015, p.131).

Isso ajuda a entender por que a imagem de São Miguel Arcanjo de São Romão, mesmo sendo do século XIX, guarda profundas marcas daqueles estilos artísticos. Oliveira chama ainda a atenção para o fato de não ser

(...) possível definir com clareza uma imaginária rococó, em comparação com o período barroco, lembrando ainda que regiões como a Bahia e o Maranhão não conheceram o rococó religioso em escala abrangente, como ocorreu em Minas e Pernambuco. (OLIVEIRA, 2015, p. 131)

A produção escultórica mineira é diferenciada em relação às escolas regionais brasileiras, tanto pelo trabalho genuíno de seus artistas como pela formação e organização histórica das cidades. “De um modo geral, a imaginária mineira é mais sóbria do que a dos centros litorâneos, e sua policromia e seu douramento, mais discretos.” (OLIVEIRA, 2015, p. 135). Oliveira destaca ainda que

Tais aspectos não excluem acentuados graus de diversidade e originalidade, determinados por condicionamentos específicos da colonização da região, como a ausência das ordens religiosas e a multiplicação de núcleos urbanos nas áreas de mineração. (OLIVEIRA, 2015, p. 135).

A abordagem física das esculturas policromadas em madeira diz respeito à formação específica do restaurador-conservador, que se relaciona diretamente aos estudos da imaginária brasileira.

Cabe mencionar ainda os três principais centros de formação e pesquisa de Minas Gerais, a fim de entender que a pesquisa da imaginária é algo desenvolvido desde os anos 1970 no estado. Portanto, trata-se de um centro de agenciamento de valores museais da escultura policromada.

O Centro de Estudos da Imaginária Brasileira – CEIB, criado em 1996 no Museu Mineiro de Belo Horizonte, reúne estudiosos do Brasil e do exterior, além de contar com Boletins e manter a Revista *Imagem Brasileira* para comunicação de estudos com a comunidade científica. Aquele centro tem como objetivos:

a) Reunir os estudiosos da imaginária brasileira e de assuntos correlatos, como a pintura e a talha; b) Estimular o desenvolvimento de estudos e pesquisas sobre as imagens brasileiras e sua conservação; c) Promover o intercâmbio com instituições afins; d) Divulgar os resultados desses estudos no Brasil e no exterior. Para atingir seus objetivos, o CEIB vem promovendo reuniões, palestras, seminários, cursos, congressos e publicações. (COELHO; QUITES, 2014, p. 25).

Outros centros de formação e pesquisa da imaginária mineira são a Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, com a graduação e conservação de bens culturais móveis, e o curso de Conservação e Restauração de Obras de Arte da Fundação de Arte de Ouro Preto – FAOP. Considera-se fundamental mencioná-los aqui para clarificar a dinâmica da pesquisa científica da imaginária mineira, de onde provém o objeto de estudo da pesquisa.

Beatriz Coelho e Maria Regina Emery Quites esclarecem sobre a estrutura de pesquisa da escultura em madeira policromada organizada sobre o tripé *conhecer, diagnosticar e preservar*:

Conhecer: identificar o personagem ou a coisa representada; descrevê-lo, fazer análise histórica, iconográfica, formal-estilística, analisar o suporte e a estrutura da peça identificando como feita; analisar a policromia com todas as suas técnicas, cores e motivos ornamentais;
 Diagnosticar: determinar as deteriorações encontradas, identificando suas causas, efeitos e situações de riscos para os objetos a fim de propor as intervenções necessárias.
 Preservar: a conservação preventiva, a conservação curativa e a restauração. (COELHO; QUITES, 2014, p. 11).

As autoras mencionam também que o momento da restauração propriamente dita “atua para que a peça, além de ter durabilidade prolongada, recupere seus valores estéticos” (COELHO; QUITES, 2014, p. 12), e que a preservação visa à “manutenção dos bens culturais, seu conhecimento e valorização bem como a possibilidade de serem apreciados pelas gerações futuras” (COELHO; QUITES, 2014, p. 11).

Isso destaca a perspectiva museológica já inscrita nos processos técnico-científicos dos profissionais de restauração de objetos sacros. Valores estéticos e sua apreciação pelas gerações futuras dizem muito sobre musealidade e legado, além de fazerem vibrar a noção de museu como um lugar apropriado para abrigar tais objetos. Pode-se, então, considerar que determinadas classes de objetos, mesmo os que estão fora dos museus, já estão implicadas em uma malha museal que induz tais objetos ao processo estrutural de musealização.

Em resumo, procurou-se evidenciar os valores, as qualidades e as forças que definem a musealidade do objeto de pesquisa:

1. Dentro do processo de artificação, a imagem de São Miguel Arcanjo está no topo da pirâmide de valores estéticos. Emilie Notteghem classifica essa tipologia como arte “porque é de fato o desfecho de um processo de artificação que tem se comprovado tanto abrangente como duradouro” (NOTTEGHEM apud BRULON 2013).

2. No Brasil, a imagem barroca tem especial valor, porque, como resultado de jogos de musealidade e de musealização do patrimônio artístico e histórico nacional, “o barroco unifica o passado colonial” (CHUVA, 2017, p. 284).
3. Do ponto de vista da história da arte, a escultura de São Miguel Arcanjo é singularizada porque faz a manutenção da tradição greco-romana e expressa valores tradicionais da arte europeia, desde o renascimento italiano, passando pelo maneirismo, barroco, rococó e o neoclássico, e, em especial, pela tradição da talha escultórica luso-brasileira.
4. Do ponto de vista da cultura material, a escultura talhada em madeira singulariza-se em dois momentos. Primeiro, esse trabalho denota habilidade manual e autoria artística de valor, ao contrário das esculturas feitas em gesso a partir do século XIX, que passam a ser produzidas em escala e sem autoria. Segundo, no Brasil, na década de 1930, a materialidade das coisas foi tomada como valor específico para consolidação das teses de construção da nação. “A noção de patrimônio está, também, intimamente relacionada à problemática da cultura material e a uma história que interpreta o passado a partir de traços e restos” (HANDLER, 1988 apud CHUVA, 2017, p.43).
5. Dentro do universo religioso católico, a imagem reúne aspectos sagrados, simbólicos, históricos, artísticos e sociais estruturantes para a existência das comunidades às margens do Rio São Francisco, no norte de Minas Gerais, e, mais profundamente, dos aspectos gerais da religiosidade popular nacional. Ademais, ela configura aquilo que Marcel Mauss chamou de “fatos sociais totais” – “Todos estes fenômenos são, a um tempo, jurídicos, econômicos, estéticos, morfológicos, etc.” (MAUSS, 1974, p. 191-192).
6. Do ponto de vista do ideário nacional, a imaginária sacra barroca faz parte da construção de autoimagens. “A busca de uma ancestralidade à nação e a construção de autoimagens poderiam, portanto, ser identificadas, no Brasil, em diferentes práticas, também no âmbito da preservação do ‘patrimônio nacional.’” (CHUVA, 2017, p. 55).
7. Por fim, a temporalidade também confere valor ao objeto: quanto mais antigo, mais singular ele torna-se. “Grande parte da singularização coletiva é alcançada pela referência à passagem do tempo” (KOPYTOFF, 2021, p. 101).

1.2 Jogos de Musealização: os valores em disputa

O termo *jogo* é tomado aqui como enfrentamento de forças que deflagram um desfecho. Assim, o atravessamento do objeto de estudo em sua rica construção social de valores museais é encarado aqui como jogo social de musealização, que ocorre na sociedade como jogos de forças e relacionais. Recorreu-se a Bourdieu para designar o jogo de forças como parte da estrutura interna dos campos sociais, nos quais os agentes (jogadores), tendo ou não “senso do jogo” (BOURDIEU, 2013, p.42) e consciência dele, ou melhor, do “sentido do jogo” (BOURDIEU, 2013, p. 143), jogarão mesmo assim.

O autor diz que, “ao entrar no jogo, ele [o agente] aceita tacitamente as limitações e as possibilidades inerentes ao jogo, que se apresentam a ele como a todos aqueles que tenham a percepção desse jogo, como coisas a fazer, formas a criar, maneiras a inventar (...)” (BOURDIEU, 2013, p. 64-65). Na sequência, o autor menciona algo que dá sentido aos jogos de musealização, no que se refere à manutenção da vida de grupos ou indivíduos: “(...) como possíveis dotados de uma maior ou menor ‘pretensão de existir’” (BOURDIEU, 2013, p. 65). Nesse sentido, jogos no interior de determinados campos específicos e referentes à museologia seriam de *jogos de musealização*.

Esses *jogos de musealização*, que se dão em tantos e diversos níveis, apoiam ou obliteram identidades e podem mostrar ou suprimir o legado de grupos diferentes, como valores sociais excepcionais da vida. Eles também são capazes de serem escamoteados a ponto de priorizarem apenas parcelas da sociedade que dominam os museus como lugares seus. Os *jogos de musealização* põem em dinâmica os signos que estão sob a pele sensível e criativa das comunidades, por meio do embate de forças geralmente divergentes.

O objeto de pesquisa — uma escultura com nítida influência do estilo barroco — é um símbolo do embate de diferentes teses que se enfrentaram, entre as décadas de 20 e 30 do século XX, no que diz respeito à formação da nação brasileira. Os intelectuais da época estavam envolvidos nos jogos de forças de valores patrimoniais, munidos de uma *imaginação museal* (CHAGAS, 2009) que moldou a tese vencedora, que fora abraçada pelo Estado Novo, resultando na criação do SPHAN em 1937.

Segundo Marcia Chuva (2003: p. 313), “dentre essas concepções, a questão do pertencimento à civilização ocidental foi talvez a mais significativa na configuração que tomou o processo de invenção de um patrimônio nacional no Brasil”. Durante essas duas décadas, em especial na de 1930, ocorreram disputas para definir em

quais origens deveriam estar assentadas as bases culturais, patrimoniais e museológicas do Brasil.

Houve, de fato, tensões entre grupos distintos que defendiam diferentes ideias. Segundo Chuva, Rodrigo Melo Franco “considerava fundamental, ao mesmo tempo, reafirmar uma herança europeia – portuguesa – e, em contrapartida, negar uma possível herança indígena”; Drummond “vinculava-se a uma matriz iluminista e racionalista do pensamento”; Mario de Andrade “sustentava a crença no valor da diversidade cultural brasileira que, reunida ou amalgamada, faria uma nova síntese”; Lucio Costa defendia que “a arquitetura daria materialidade à nação, e seria esta, a função primordial do SPHAN”, e assim por diante, até que a tese vencedora fosse apoiada pelo Estado Novo de Getúlio Vargas com a criação do SPHAN, que tomaria como marco cultural identitário a materialidade europeia na edificação das cidades, na arquitetura das igrejas, dos fortes e dos casarios portugueses; enfim, da arquitetura, da escultura e da pintura.

Segundo Bourdieu, é o Estado “que dispõe de meios de impor e inculcar princípios duráveis de visão e de divisão de acordo com suas próprias estruturas, é o lugar por excelência da concentração e do exercício do poder simbólico” (BOURDIEU, 2013, p.107,108). Ou seja, a tese vencedora passa, ao ser encampada pelo Estado Novo na categoria de capital simbólico, a ser reconhecida socialmente a partir de uma estrutura burocrática, por meio da qual a Revista do IPHAN, que procede com grande eficácia na disseminação da referida tese, promove-a ao *status* de capital simbólico. Para Bourdieu, essa é:

Uma propriedade qualquer (de qualquer tipo de capital, físico, econômico, cultural, social), percebida pelos agentes sociais cujas categorias de percepção são tais que eles podem entendê-las (percebê-las) e reconhecê-las, atribuindo-lhes valor. (BOURDIEU, 2013, p.107).

Segundo Kopytoff, “muitas vezes o poder se afirma simbolicamente, alegando precisamente o seu direito de singularizar um objeto, ou uma classe de objetos” (2017, p. 93), e todas as coisas singularizadas pelo Estado têm vedada sua comercialização, justamente porque adquiriram o *status* de coisa cultural coletiva:

Isso se aplica à grande parte daquilo que se considera o acervo simbólico de uma sociedade: terras públicas, monumentos, coleções de arte do Estado, a parafernália do poder político, moradias reais, insígnias de chefia, objetos rituais, e assim por diante. (KOPYTOFF, 2017, p. 93).

Do ponto de vista desses intelectuais, o indígena e o negro estariam ali representados a partir dos interesses específicos do Brasil enquanto uma nação ocidental, cuja cultura seria proveniente da greco-romana introduzida pelo colonizador. Assim, à despeito dos itens dos indígenas e dos negros, foram escolhidos os do europeu. Chuva menciona que “os vestígios materiais deveriam também ser identificados, revelando à nação sua origem barroca, o que se daria através das práticas de restauração”. Para Brulon, “ao produzir materialidades atreladas a significações específicas, os museus contribuem para a reiteração social de certos imaginários e reificam hierarquias” (BRULON, 2020, p. 23).

Ao mesmo tempo em que os indígenas eram colocados à margem da sociedade brasileira, o racismo estrutural removia dos seus objetos musealizados os traços da experiência indígena antes da musealização. Nesse processo, a materialidade reificada dos museus e do patrimônio, de acordo com o paradigma do conhecimento não localizado, cria a equivalência ontológica entre artefatos e fatos e relega aos sujeitos dissidentes o lugar de um “exterior necessário” que serve para a manutenção do jogo que produz a hegemonia. (BRULON, 2020, p.15).

A *potência de musealidade* do objeto de estudo — i. e., os valores que lhe são atribuídos — é também fruto dessa tese universalizante e centralizada na cultura ocidental europeia, que teve no barroco o momento fundamental para defesa e criação de um projeto cultural de nação que pudesse abarcar, a partir do ponto de vista institucional, a complexidade da cultura brasileira. Há, desse modo, uma grande cota de musealidade conferida ao objeto de estudo dessa dissertação que é proveniente dos embates da década de 1930, pois a valorização dos objetos barrocos confere a ele *status* de objeto singular na formação da nação brasileira, segundo a referida tese vencedora. Assim, museus serão criados pelo SPHAN para receber tais potências de musealidade. Segundo Chuva:

A criação de museus vinculados ao Sphan, no período do Estado Novo, teve um caráter estruturante nas concepções e práticas que vinham se constituindo. Buscava-se formar uma **vertente museológica** para o Sphan que conjugasse as representações espaciais que ao imóvel-sede do museu pudessem ser atribuídas, como o acervo que nele seria exposto. (CHUVA, 2017, p. 184, grifo nosso).

A autora menciona também alguns museus que foram criados nessa direção: o das Missões, no Rio Grande do Sul; o da Inconfidência, em Ouro Preto; o do Ouro, em Sabará; e o do Diamante, em Diamantina. Para Chuva, a proposta de criação de museus temáticos foi um investimento que “caracterizou-se pela conjunção dessa

história selecionada numa materialidade que a autenticava, por meio de objetos tanto arquitetônicos quanto móveis” (CHUVA, 2017, p. 187-188).

A tese vencedora, tendo instituído o Barroco como norte referencial para a construção da nação, legitimou a materialidade do nosso objeto de estudo: a escultura barroca em sua estilística e materialidade. Desse modo, toda escultura barroca, mesmo que não esteja no museu, passou a fazer parte do imaginário museológico e teve sua musealidade reconhecida como *status* de nação. Segundo Chuva “O SPHAN, no final da década de 1930, inicia um processo de invenção do barroco brasileiro (...) que unifica o passado colonial” (2017, p. 284).

Assim, o Museu das Missões exemplifica o processo de musealização e a recepção de objetos potentes em musealidades como decorrência dos *jogos de musealização* daquele período. Criado em 1940, com projeto de Lucio Costa, já era o exercício efetivo da ideação do IPHAN em torno da tese do patrimônio material nacional. Trata-se de um museu criado para abarcar musealidades previamente definidas, as quais antecederiam o espaço físico do museu a que estariam destinadas.

A criação oficial do museu se deu através da promulgação do Decreto-lei nº 2.077, de 8 de março de 1940, pelo presidente Getúlio Vargas, com a finalidade principal de “reunir e conservar as obras de arte ou de valor histórico relacionadas com os Sete Povos das Missões Orientais, fundado pela Companhia de Jesus naquela região do país”. Seu acervo museológico institucional é composto por uma rica coleção de esculturas missioneiras em madeira policromada dos séculos XVII e XVIII. Projetado pelo eminente arquiteto e urbanista Lucio Costa, o Museu das Missões foi, por muito tempo, o único museu dedicado especialmente ao tema “Missões”, sendo que somente anos mais tarde seriam criadas instituições semelhantes na Argentina e no Paraguai. (MUSEU DAS MISSÕES)

Pode-se considerar esse um momento essencial de um *grande jogo de musealização*, que é crucial para valorizar itens e desvalorizar outros e para selecionar uns em vez de outros, por meio de proposições de intelectuais em detrimento de valores de grupos comunitários desfavorecidos; para determinar, inclusive, quais museus criar.

Para Brulon, “uma sala de museu é palco para a encenação de identidades forjadas por relações de poder sedimentadas pelo tempo desde a colonização”. Tais relações, segundo ele, foram sedimentadas na materialidade dos “regimes de colonialidade herdados de um passado pouco contestado” (BRULON, 2020, p. 3). Ou seja, o desfecho dos *jogos de musealização* da década de 1930 reafirmaram, por fim, os processos culturais do colonizador.

Contudo, é preciso observar que há nuances que devem ser olhadas bem de perto a fim de perceber melhor em que sentido o colonizado se reconstrói e como o

afrodescendente e o indígena são absorvidos no âmbito da produção cultural e artística. Apesar de esse jogo de musealização apresentar um desfecho, ele não se concluiu. Houve desdobramentos que mudaram a perspectiva do que deveria ter sido musealizado e constata-se isso na história crítico-criativa dos museus indígenas e afro-americanos do Brasil, os quais estão baseados na autocrítica do mundo dos museus do século XX, em especial na abordagem crítico-teórica dos museólogos em atividade entre meados do século XX e início do XXI, assim como na perspectiva decolonial dos dias atuais.

Observa-se que, nesse processo, foram definidas musealidades e criados museus para que fossem recebidas, de modo que a musealidade antecedeu o museu no processo de musealização. O objeto de estudo da dissertação, por conseguinte, faz parte desse grande jogo como item material capaz de representar o país enquanto herdeiro da tradição artística europeia na sequência histórica de seus estilos artísticos: maneirismo, barroco, rococó e neoclássico.

Observa-se também que esse *grande jogo de musealização* continua em pauta na atualidade, devido ao questionamento das teses que excluíram aquilo que era próprio de centenas de povos indígenas, de grupos afrodescendentes e folclóricos. Hoje, porém, diante das revisões históricas, outras tipologias de itens e materialidades são pensadas no âmbito do museu. Por fim, percebe-se que *grandes jogos de musealidade* são constituídos por “vários” *jogos de musealidade*, tomados aqui como partidas temporárias que tendem a se perpetuar em suas tensões, pois mexem com estruturas identitárias monumentais.

Os jogos de musealização agem como forças sociais relacionais que podem determinar, em um jogo, a legitimação de musealidades, assim como a criação de museus para tais fins. As disputas centrais estão relacionadas à criação de representatividades coletivas de capital simbólico, já que, como visto, museus podem ser criados como estratégia para legitimar musealidades já delineadas *a priori*.

CAPÍTULO 2

O objeto sob custódia do museu: musealização OBLÍQUA

2. O OBJETO SOB CUSTÓDIA DO MUSEU: MUSEALIZAÇÃO OBLÍQUA

2.1 Um caso de polícia: mercantilização e singularização

O objetivo deste capítulo é tratar do binômio mercantilização/singularização na tensão que leva o objeto a transitar entre o mercado de arte e o museu. É também um foco demonstrar o ponto de vista da comunidade em relação ao referido binômio. A mercantilização conduz o objeto ao mercado de obras de arte enquanto sua singularização pode levá-lo ao museu. Para Kopytoff, o ponto alto do processo de singularização é a sacralização do objeto, que pode ser entendida aqui como sacralização museal.

É importante frisar que Kopytoff entendia o sagrado a partir de Durkheim, e, a partir desse ponto de vista, o autor diz que “(...) as sociedades têm necessidade de resguardar uma determinada parte de seu ambiente, delimitando-a como ‘sagrada’ (...), “(KOPYTOFF, 2021, p. 93). Entretanto, neste caso de estudo, entre o museu e o mercado de arte, está a comunidade, com seu espaço físico (i. e., o templo), onde o objeto em estudo estaria também singularizado.

Figura 2: Imagem coletada no site/blog do Ministério Público do Estado de Minas Gerais: Coordenadoria das Promotorias de Justiça de Defesa do Patrimônio Cultural e Turístico. Padrão de registro técnico *ex situ*.



Foto: <https://patrimoniocultural.blog.br/encontradas>
Fonte: Compilação do autor, 2022

A imagem esculpida em madeira policromada e dourada do século XIX assinala seu valor singular dentro das comunidades religiosa, patrimonial e museológica, simultaneamente ao seu valor de mercantilização no mercado de arte, cuja cobiça estende-se ao mercado ilícito de bens furtados.

A forma iconográfica apresenta São Miguel Arcanjo com capacete e penacho, asas policromadas e armadura de soldado romano bem como sandálias parcialmente abertas e peanha em forma de demônio antropozoomórfico. Há, ainda, dois objetos apostos: a lança e a balança de prata.

As informações complementares a seguir foram extraídas de documento oficial emitido pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA-MG, o qual é apresentado em sua integridade como anexo desta dissertação.

Medidas, altura: 107 cm, largura: 90 cm, profundidade: 33 cm

Apreensão: Polícia Federal

Data: agosto de 2003

Situação: Guarda do IEPHA

Instituição depositária: Museu Mineiro

Procedência: Ateliê Thimóteo – São Paulo

Observação: posse de várias pessoas

Denominação do bem apreendido: São Miguel

INFORMAÇÕES COMPLEMENTARES:

Número no Museu: (grifo nosso para demonstrar ausência de número de registro)

Época: Século XIX

Material: Madeira policromada. Douramento

Altura: 107 cm

Largura: 90 cm

Profundidade: 33 cm

Estado de conservação: remoção de repintura. Desgaste de policromia. Sujidade. Orifício para fixação em andor. Pintura da couraça primitiva, ingênua. Balança de prata. Olhos pintados azuis.

Asas removíveis³.

A observação sobre o item acima “número no museu”, de que não consta informação de registro ou tombo de entrada, denota que a peça entra no museu sem que seja catalogada no âmbito da musealização. Isso se dá, no entanto, de modo provisório, como parte do processo de reintegração de posse do objeto. Todavia, defende-se aqui que isso atende aos requisitos provisórios de musealização que são apresentados a seguir, como: custódia, exposição, pesquisa e devolução. É nesse sentido que se avalia a participação do museu no

³ O documento faz parte do relatório gerado pelo IEPHA/MG: Ref.: Ofício nº 122/2016 (Ref.: PAAF nº 0024.15.017321-9), de 03/03/2016.

processo legislativo de restituição de bem subtraído. Diante de tal incidência, pergunta-se: Houve uma musealização provisória? É possível conceber a presença desse objeto na exposição permanente do museu mineiro por 17 anos como uma musealização provisória? Na prática, a custódia e a comunicação do artefato configurariam uma qualidade de musealização? Baseado no processo de musealização Stranskyano, a resposta é não; contudo ficam as indagações acerca dos aspectos práticos da passagem desse objeto pelo âmbito do museu.

Em geral, a supressão das imagens devocionais causa grande transtorno às paróquias. São perdas irreparáveis que deixam as comunidades em modo de suspensão temporal, à espera de seus objetos sagrados. Todavia, trata-se de uma história recorrente no estado de Minas Gerais, no qual muitas igrejas foram saqueadas ao longo de décadas, com ocorrências registradas desde o século XIX. A maioria das comunidades furtadas espera pelo retorno de seus santos por muitos anos. O roubo e o comércio ilícito de peças sacras causa grande dano a centenas de comunidades brasileiras, em especial, nos estados onde houve expressiva produção de obras escultóricas de estilos artísticos como maneirismo, barroco, rococó e neoclássico. Ademais, há um mercado lícito no qual essas peças circulam em antiquários, leilões e galerias, e há também um mercado ilícito, especializado em roubar museus e igrejas.

Quais valores levaram os ladrões a furtarem a imagem de São Miguel Arcanjo? Os de artificalização certamente estimularam o ato. A imagem é ambicionada por uma fração da elite brasileira que vê nessa categoria de objeto os valores elencados nos jogos de musealização da década de 1930. Nesse sentido, a elite ostenta-o como capital simbólico, tomando-o como código de comunicação social de classe.

Dentro de um projeto maior – com objetivo de identificar peças roubadas –, o Museu Mineiro inaugurou a exposição *Em Busca do Patrimônio Perdido*, em agosto de 2015. Na ocasião, o coordenador da Promotoria de Defesa do Patrimônio Cultural e Turístico de Minas Gerais, Marcos Paulo de Souza Miranda, declarou que “essas peças contam a história da nossa gente e da religiosidade mineira. Quando desaparecem fica um vazio nas comunidades. Por isso, em vez de adornar mansões, queremos que elas voltem ao seu local de origem (MIRANDA, 2015).”

O objetivo da exposição era divulgar fotografias de peças furtadas a fim de que o público ajudasse a localizá-las por meio de denúncia ao Ministério Público de Minas Gerais – MPMG. Na época, o promotor de justiça destacou que, possivelmente, cerca de 60% dos bens sacros de Minas Gerais tinham sido furtados. No Sudeste, o mercado ilícito movimentava grandes somas com a comercialização de peças roubadas de igrejas e capelas de todo o Brasil.

Embora seja um produto de alto valor cultural, a imagem de São Miguel Arcanjo é também considerada uma mercadoria. Para Kopytoff,

Uma mercadoria é algo que tem valor de uso e que pode ser trocado por uma contrapartida numa transação descontínua (...). Assim, tudo que possa ser trocado por dinheiro é, nesse momento, uma mercadoria, seja qual for o destino que lhe seja reservado depois de feita a transação. (KOPYTOFF, 2021, p. 88).

No entanto, o presente objeto de estudo habita o círculo prévio das coisas singularizadas que estão fora do museu, em sua função originária, junto à comunidade. A peça, porém, já é reconhecida em sua potência de musealidade por fazer parte de uma categoria de objetos considerados altamente musealizáveis. Do ponto de vista de Scheiner (2010), os itens que têm musealidade são os capazes de atuar como força no exercício relacional comunitário e, por isso mesmo, podem ser musealizados.

Para Kopytoff, a sacralização da peça só se dá quando ela é apartada do âmbito da mercantilização. Segundo o pensador, “o que se opõe à mercantilização é a cultura” (KOPYTOFF, 2021, p. 93). E, para ele, “a cultura assegura que algumas coisas permaneçam inconfundivelmente singulares e resiste à mercantilização de outras coisas” (KOPYTOFF, 2021, p. 93). Neste sentido, há um processo de singularização cultural que se contrapõe à mercantilização e que se dá nas negociações sociais por grupos e indivíduos, por meio de noções de classificação, como atesta Kopytoff: “As forças que se contrapõem a esse processo são a cultura e o indivíduo, com os seus impulsos de discriminar, classificar, comparar e sacralizar” (2021, p. 108). Discriminar, classificar, comparar e sacralizar são também ações próprias do processo de musealização que destaca os itens no museu por seu valor social e cultural.

Foram trazidos três exemplos de comunidades que aguardam pela restituição ou que conseguiram recuperar seus bens patrimoniais.

Em 1994, foram roubadas 21 peças da Matriz de Santo Antônio do distrito de Itatiaia, em Ouro Branco, Minas Gerais, causando grande sofrimento à comunidade. Em relato ao jornal *O Estado de Minas*, de 13 de agosto de 2018, o paroquiano Wilton Fernandes Guimarães declarou: “Temos esperança de que voltem”, “Que tenham piedade da comunidade de Itatiaia e devolvam nossas peças, pois há muitas pessoas ansiosas para que isso aconteça”.

Na mesma reportagem, relata também:

Dona Almerinda (antiga zeladora, hoje com 94 anos) chegou lá em casa, apavorada, pedindo ajuda a meu pai, Raimundo Fernandes Guimarães Filho. Disse que estava tudo revirado dentro da igreja e tinham roubado as

peças. Não me esqueço daquele dia e tenho certeza de que vamos ter de volta nossas peças.

A Polícia Federal conseguiu resgatar três peças em 2015. “Nosso objetivo é devolver as peças a seus lugares de origem. Não há alegria maior, pois os moradores nunca perdem a esperança de rever seus objetos de devoção”, declarou Giselle Ribeiro de Oliveira, da Coordenadoria das Promotorias de Justiça do Patrimônio Cultural e Turístico de Minas Gerais – CPPC.

Figura 3: O altar vazio de Nossa Senhora do Rosário, de Ouro Branco



Foto: Beto Novaes
Fonte: Compilação do autor, 2022

Em 1979, em Biguaçu, Santa Catarina, foi furtada uma imagem de São Miguel Arcanjo, que esteve ausente da comunidade por 32 anos. Em 2011, depois de uma denúncia feita ao IPHAN, a Polícia Federal recuperou a imagem em um antiquário no Rio de Janeiro. São muitos os relatos da comunidade. Diva Siqueira, na época com 63 anos de idade, em entrevista a Daisy Schio, do veículo jornalístico *Portal Número 1*, de Santa Catarina – ND+, declarou que “quando o santo foi roubado, toda a comunidade ficou triste, ficamos apáticos. Meu irmão falava que rezava todos os dias para que fosse encontrado. Minha mãe dizia que era besteira, que era a mesma coisa de achar uma agulha no palheiro” (SCHIO, 2011).

Quando houve a recuperação da imagem, Otília Coan estava com 69 anos de idade, e, acerca da possibilidade de ela ficar em um outro lugar por segurança, disse: “A imagem é nossa, ninguém nunca mais vai tirar daqui, se preciso for, vamos lutar para que ela

permaneça na nossa paróquia, nós não vamos deixar ir para lugar nenhum. Tudo começou aqui, nossa igreja é mais antiga do que a matriz de Biguaçu” (SCHIO, 2011).

Figura 4: Imagem de São Miguel Arcanjo, de Biguaçu



Registro da comunidade

Fonte: Compilação do autor, 2022

(<https://ndmais.com.br/noticias/imagem-de-sao-miguel-arcanjo-furtada-em-1979-em-biguacu-e-recuperada-pela-policia-federal/>)

A subtração de imagens devocionais causa grandes transtornos e afeta diretamente a organização social das comunidades, no que diz respeito ao seu *sacro mundis*, mas também a seus valores patrimoniais. Segundo Eliade (1992, p. 55), “a experiência do sagrado torna possível a ‘fundação do Mundo’: lá onde o sagrado se manifesta no espaço, o real se revela, o Mundo vem à existência”. Em outras palavras, a usurpação de um objeto sagrado de sua comunidade causa danos diretos ao mundo sacro comunitário estruturado como tal.

Deve-se observar também que os valores patrimoniais da comunidade precisam ser pensados a partir do grupo que o engendrou. José Reginaldo dos Santos Gonçalves, que pesquisa as Festas do Divino Espírito Santo, percebeu que há claros três pontos de vista sobre a celebração: o dos devotos, o dos padres e o dos intelectuais. Para os primeiros, “o patrimônio é pensado (...) como forma específica de manifestação do Divino Espírito Santo”. Ele ainda afirma que:

O patrimônio é usado não apenas para simbolizar, representar ou comunicar: ele é bom para agir. Ele faz a mediação sensível entre seres humanos e divindades, entre mortos e vivos, passado e presente, entre céu e terra, entre outras oposições. Não existe apenas para representar valores abstratos e para ser contemplado. Ele de certo modo, constrói, forma as pessoas. (GONÇALVES, 2013, p. 114).

A imagem de São Miguel Arcanjo tem esse sentido transcendente dentro da comunidade de São Romão, e, por isso, para aquela comunidade, ela é capaz de reconectar mundos, no sentido de *religare*.

Retoma-se, então, o objeto: a imagem de São Miguel Arcanjo foi subtraída no final em 1990 da comunidade paroquial da Igreja do Divino Espírito Santo, que está a 529 km da capital Belo Horizonte e, de acordo com o IBGE, em 2019, a população estimada era de 12.529 habitantes.

Inserida no macro contexto, dentro da Diocese de Januária e dos municípios navegáveis do norte do Rio São Francisco, a referida paróquia traduz seus eixos devocionais mediante festas, ritos e imagens, seguindo o calendário litúrgico católico que organiza todas as celebrações religiosas ao longo do ano. Dentro dele, é celebrado ainda um santo por dia, de modo que as comunidades católicas podem alinhar suas festas com outras ao longo do ano e de maneira uniforme. Assim, de acordo com o calendário, a festa de São Miguel Arcanjo é celebrada em 29 de setembro. Porém, desde sua subtração, a comunidade ficou esvaziada desse elemento sagrado e de seu valor cultural.

Maria Lucia Bispo Caxito, que mora em Belo Horizonte e cresceu em São Romão, participou do reconhecimento da imagem no Ministério Público juntamente com padre Gilmar, o então pároco da comunidade de São Romão. Ela disse em entrevista que:

O valor, para nós, financeiramente, não mudou nada. Para a comunidade, realmente, o valor é afetivo, é histórico. Saber que temos uma peça que esteve em várias gerações de nossos antepassados, de avós, de tudo, representa muito pra [sic.] gente, devocionalmente [sic]. Que São Miguel, esse anjo das almas, nos protege [sic] contra as maldades do mundo. Então é um apreço, é uma riqueza muito grande para nós, afetivamente, e nós crescemos com isso. Eu por exemplo, pra [sic.] mim, a representatividade é muito grande e afetiva, e para todos os são romanenses. Tem muita gente que se mudou de São Romão e, quando volta, a primeira pergunta que faz é: Cadê a imagem de São Miguel? (...) Nossa, essa imagem, eu cresci com ela. Aliás, todos crescemos com essa imagem. O Ministério Público perguntou se a gente já tinha condições de receber a imagem aqui. Porque eles queriam vir aqui com a gente fazer a festa. Eles ficaram muito entusiasmados.

Então falaram: — Vamos nos programar para receber a imagem. Vocês recebem a imagem, podem fazer uma festa, uma procissão.

Aí o Pe. Gilmar disse: — Não! A gente tem que adequar a igreja para receber a imagem de volta.

Ele falou assim: — É muito importante que ela volte para a igreja de onde ela foi retirada. (SARAIVA, 2022, Apêndice A).

A entrevista foi realizada em 2 de novembro de 2021 na sede paroquial da cidade de São Romão. Ela encontra-se na íntegra no Apêndice A desta dissertação.

Ademais, para Maria Lucia Bispo Caxito, a peça deve voltar:

(...) para que a comunidade e os visitantes tenham alegria. A comunidade tem devoção. E pelo bem afetivo que ela representa para a comunidade e os visitantes. Que a comunidade tenha o prazer de conhecer o santo e que as pessoas entendam a devoção do povo são romanense a essa imagem. Que é como já era antes, já era assim antes, as pessoas tinham o prazer de conversar com São Miguel. As imagens eram expostas na igreja. (SARAIVA, 2022, Apêndice A).

Ela e mais um número de membros da comunidade expressam pesar porque a imagem ainda não foi restituída ao templo. Maria Lucia relatou ainda em entrevista como foi emocionante para ela o reconhecimento da imagem e o detalhamento que teve que fazer para descrevê-la depois de tanto tempo ausente e sem fotografias para ajudá-la a lembrar:

(...) foi na promotoria juntamente com o promotor e a historiadora. Eu não lembrava dos detalhes, mas lá, quando eu fui narrando, eu vi direitinho a imagem no altar, foi uma coisa impressionante. Foi como se tivesse tendo uma visão dela, não do lugar que estava na época em que ela foi roubada, mas no lugar onde criança eu a via. [Lágrimas. Durante a entrevista, em vários momentos Maria Lucia se emocionou ao falar da imagem]. Eu vi direitinho; eu aproximando dali... foi o Espírito Santo por inspiração divina, porque detalhes eu não lembrava. Eu vi. Foi como se estive vendo a imagem, foi uma coisa impressionante, o promotor ficou impressionado. (SARAIVA, 2022, Apêndice A).

O reconhecimento é feito por meio de uma descrição de memória do depoente na sede do Ministério Público. Só depois é que a equipe geral seguiu para o Museu Mineiro para comprovação visual. Sobre o encontro com a imagem no museu, Maria Lucia disse: “Uma coisa linda demais... Era a mais bela. Não sei se por causa do sentimento que a gente tem. Quando a gente ama, a afetividade é muito grande, a gente vê diferente nela”.

Como mencionou Maria Lucia, “o valor, para nós, financeiramente, não mudou nada. Para a comunidade, realmente o valor é afetivo, é histórico.” Um objeto está subordinado à sua biografia nos complexos processos de singularização social. Entre algo “comum” e “singular”, há todas as relações sociais autoconsumindo-se e autopreservando-se. Para Kopytoff, a coisa “comum” é a comercializável, “vendável ou amplamente intercambiável” (2017, p. 89), enquanto a “singular” é “não trocável por qualquer outra coisa” (KOPYTOFF, 2017, p. 89), de modo que objetos culturalmente singularizados podem ser sacralizados.

A partir da análise da sociedade Tiv, da Nigéria Central, Kopytoff observa que “a hierarquia moral das esferas de troca dos Tiv corresponde a diferentes graus de singularidade” (2017, p. 94), em que a sacralização final do objeto o retira do mundo mercantilizado. Todavia, ele observa também que, “se a sacralização pode ser alcançada mediante a singularidade, a singularidade não garante a sacralização” (2017, p. 94).

Nas próprias palavras do crítico: “Se, como pensava Durkheim (1915), as sociedades têm necessidade de resguardar uma determinada parte de seu ambiente, delimitando-a como “sagrada”, a singularização é um meio para alcançar esse fim” (2017, p. 93). Na perspectiva museológica, a singularização seria a atribuição de valores ou qualidades que podem conduzir o objeto a um produto cultural elevado; ou seja, o próprio objeto museológico alocado no espaço simbolicamente sagrado do museu. Para Kopytoff, a coisa sacralizada está separada do mundo mercantil. Já para a museologia, o objeto sacralizado está no âmbito da museália, no museu, em que o item é reconhecido coletivamente como capital simbólico.

1.3 A cadeia de musealização de bens em via de restituição: musealização oblíqua

No ano de 2014, a Coordenadoria das Promotorias de Justiça de Defesa do Patrimônio Cultural e Turístico desenvolveu, em parceria com o Museu Mineiro, a exposição *Patrimônio Recuperado*, com todas as peças apreendidas e guardadas sob custódia no museu desde 2003. A exposição foi constituída como um chamamento ao público para reconhecer as peças expostas, de modo que tornou-se, nessa situação, a chave central para o reconhecimento da origem dos bens.

Durante a exposição, o museu foi procurado por um denunciante anônimo, que disse saber a origem da Imagem de São Miguel Arcanjo. Entre 2014 e 2017, depois de investigação que contou com o auxílio de documentos e testemunhas, o Ministério Público confirmou que a peça era oriunda da Igreja do Divino Espírito Santo, do município de São Romão. Em contato com a já citada diocese, o Ministério Público iniciou a negociação da sua devolução, que só aconteceu no dia 12 de março de 2020.

Figura 5: Exposição *Patrimônio recuperado*, Museu Mineiro, 2014

Foto: Alex Lanza (2014)
Fonte: Compilação do autor, 2022

A operação de órgãos patrimoniais e museológicos junto ao público — sobre a qual se debruça aqui — envolve tanto aspectos jurídicos como afetivos. Seu percurso engloba instituições, conhecimentos científicos e populares. A comunidade religiosa de onde vem o objeto em questão e as instituições que se envolveram em sua busca e devolução são os atores da experiência social de musealização.

A instância de custódia no museu chancela as qualidades museais do objeto. O objeto de estudo não entrou naquele ambiente pelo método convencional de musealização (i. e., seleção / tesauroização / comunicação), chegando até lá pela via de processo judicial. Pactuando com as instituições patrimoniais, o museu assume suas funções de guarda, comunicação e pesquisa.

Assim, sua entrada no museu foi tomada aqui como o momento chave de reconhecimento de sua potência de musealidade pelas autoridades patrimoniais e museais. Todavia, chama-se atenção para o fato de que a imagem de São Miguel Arcanjo esteve apenas temporariamente inserida no museu – 17 anos –, o que leva a percebê-la como diferente dos outros objetos da museália.

Essa qualidade temporal, que aguarda seu passe para seguir adiante, é extraordinária, principalmente pelo risco de não encontrar seu lugar de origem e ali permanecer em ambivalência temporal e museológica. Trata-se de uma operação-provisória, intencionalmente articulada por órgãos patrimoniais e museais, conscientes de

que se pode lançar mão do método museológico de forma provisória, o que confere ao item a chancela de objeto cultural elevado; ou seja, museológico, mesmo que temporariamente.

Por outro lado, é importante frisar que o objeto só adentra o museu porque já havia agregado valores museais prévios, chamados de “potência de musealidade”, como assinalou Stránský (DOLÁK, 2016), “musealidade potencial” (SCHUBERTOVÁ, 1979) ou “força museológica” (SCHEINER, 2010).

Museus são espaços que chancelam como musealidade aquilo que pode estar do lado de dentro, de modo que, para todo o externo, os objetos são potenciais para o museu. Oficialmente é assim. Por outro lado, toda a cadeia de musealização começa na vida social e chega ao museu não como fim, mas como “meio” (apud BRULON, 2017, p.411; STRÁNSKÝ, 1974, p. 28). O museólogo Bruno Brulon defende que:

(...) a cadeia de musealização não começa e tampouco se limita aos museus; isto porque a musealização tem início no campo (*terrain*), onde os objetos são coletados, abarcando todos os processos que se seguem de identificação, classificação, higienização, acondicionamento, seleção, comunicação (em todos os sentidos possíveis, englobando a exposição) e até a sua extensão sobre os públicos, os colecionadores privados, o mercado de objetos, e os diversos outros agentes indiretamente ligados a ela (como os pesquisadores dos mais variados níveis além dos próprios museus). (BRULON, 2018, p. 198-199).

A complexidade do processo pelo qual passa o objeto de pesquisa chama a atenção para a forma específica que o levou ao museu.

Tendo analisado o conjunto de matérias de jornais e falas de diversas autoridades do campo patrimonial, da justiça, do museu e da igreja, percebeu-se que a restituição patrimonial atua em cadeia, e o museu tem fundamental papel nesse processo. Dentro desse encadeamento, verificou-se uma forma específica de musealização. Inicialmente, ela é provisória e estabelecida no museu a partir de sua guarda (custódia). Essa especificidade gera, por conseguinte, um conjunto de ações museológicas também próprias que, no entanto, incluem comunicação e pesquisa, dois segmentos fundamentais da musealização convencional. Todavia, essa passagem do objeto pelo museu descreve uma linha oblíqua em relação à (que pode ser entendida como) linha horizontal da musealização convencional.

Apresenta-se aqui o mapeamento dos atravessamentos do objeto em questão:

1. **Potência de musealidade:** a imagem na igreja, segundo suas funções religiosas.
2. **Subtração:** ocorrida em 1990 e da Igreja do Divino Espírito Santo, em São Romão, norte de Minas Gerais.
3. **Desaparecimento:** entre 1990 e 2003. A imagem não estava inventariada nem patrimonializada, causando a perda referencial de sua origem.

4. **Denúncia:** feita no início dos anos 2000 pelo IPHAN ao Ministério Público Federal.
5. **Investigação:** realizada de 2000 a 2003.
6. **Apreensão:** operação da Polícia Federal no ateliê Timóteo, em 2003, em São Paulo.
7. **Tutela:** feita no Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA.
8. **Custódia:** entrada no Museu Mineiro, segundo o termo jurídico *custodiado*.
9. **Exposição/comunicação de longa duração:** de 2003 a 2020. A partir de entrevistas e pesquisa de campo, foi entendido que a peça foi custodiada ao Museu Mineiro por dificuldades de guardá-la em reserva técnica apropriada do IEPHA.
10. **Divulgação/publicização/exposição:** exposição *Patrimônio recuperado* de curta duração (de 4 junho a 20 julho de 2014), no Museu Mineiro, organizada pela Coordenadoria das Promotorias de Justiça de Defesa do Patrimônio Cultural e Turístico de Minas Gerais – CPPC, pelo Instituto Estadual de Patrimônio Histórico de Minas Gerais – IEPHA e pelo Museu Mineiro, numa ação conjunta e caracterizada pela pesquisa como patrimonial e museológica.
11. **Identificação:** a peça foi reconhecida por um denunciante que foi à exposição em 2014. A pesquisa percebe-o na acepção de público dentro do processo museológico.
12. **Investigação/identificação/confirmação:** por meio de pesquisa de documentos fotográficos, registros fotográficos da comunidade e seus depoimentos, o Ministério Público de Minas Gerais – MPMG, por intermédio da Coordenadoria das Promotorias de Justiça de Defesa do Patrimônio Cultural e Turístico de Minas Gerais – CPPC, identificou e confirmou a origem da peça entre 2014 e 2017.
13. **Negociação:** feita para a devolução da peça, aconteceu entre o Ministério Público e a Diocese de Januária, entre 2017 e 2020.
14. **Devolução/saída do museu:** foi realizada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA, em 12 de março de 2020, ao bispo da Arquidiocese de Januária.
15. **Recepção:** até o momento de elaboração desta dissertação, a imagem não havia sido devolvida à paróquia do Divino Espírito Santo, sob argumentos da diocese de que ela lhe pertence e não à comunidade. Isso gerou uma querela entre as partes, despertando sentimento de tristeza e perda, mas também de discussões sobre os aspectos jurídicos que definem o que são os bens da Igreja. Esses eventos foram seguidos de novos desdobramentos sobre musealização, com ideias esparsas sobre a criação de um lugar museológico para abrigar a peça, num formato de memorial comunitário ou museu de arte sacra. A musealização também aparece como estratégia para resolver aquela disputa.

Listou-se o conjunto de instituições envolvidas nesse processo de restituição do objeto: IPHAN, Ministério Público Federal – MPF, Polícia Federal – PF, Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA, Museu Mineiro, Coordenadoria das Promotorias de Justiça de Defesa do Patrimônio Cultural e Turístico de Minas Gerais – CPPC-MG, Ministério Público de Minas Gerais – MPMG, Diocese de Januária, Episcopado de Januária e Paróquia do Divino Espírito Santo. Todas elas trabalharam na restituição do bem patrimonial, impondo-lhe musealização provisória. Verificou-se que, de forma abrangente, esse grupo representativo da sociedade foi movido pela força de singularidade do objeto (potência de musealidade), que se distingue na sociedade por sua vontade de sacralização de objetos singulares (musealização).

A subtração deixou o altar de São Miguel na paróquia do Divino Espírito Santo vazio. No ano 2000, o IPHAN denunciou ao Ministério Público Federal o roubo de peças sacras oriundas da Igreja Matriz de São Caetano, em Mariana. Assim, em 2003, ela fez uma grande apreensão de peças roubadas de igrejas mineiras em São Paulo, no ateliê do Timóteo, e, dentre essas peças, estava a escultura de São Miguel Arcanjo, cuja procedência era, até então, desconhecida. As peças sem origem identificada ficaram sob tutela do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, que as deixou sob custódia do Museu Mineiro.

O objeto dá entrada no museu por meio de processo judicial, que simultaneamente insere aquela instituição na documentação cronológica dos autos. O museu passa a fazer parte do processo judicial como partícipe da cadeia de restituição do bem e segue, por sua vez, instaurando, por meio de sua metodologia de musealização, um processo todo temporal, que deixa o objeto esperando pela identificação de sua comunidade de origem. Isso acontece porque ele está sob custódia, sem pertencer em definitivo ao acervo do museu.

A tutela e a custódia são instrumentos jurídicos que colocam todos os objetos apreendidos sob cuidados especiais do Estado e da instituição museal. Baseado na enciclopédia jurídica, destacam-se dois dentre alguns significados do termo *custódia* que qualificam a participação do museu nesse caso. São eles: 1) ação de guardar algo que pertença a uma pessoa ou várias, e que, sob contrato, administra, cuida e conserva até a entrega, na data mencionada em contrato, aos seus legítimos proprietários. 2) Lugar onde se guarda com segurança alguém ou alguma coisa, dando-lhe proteção.

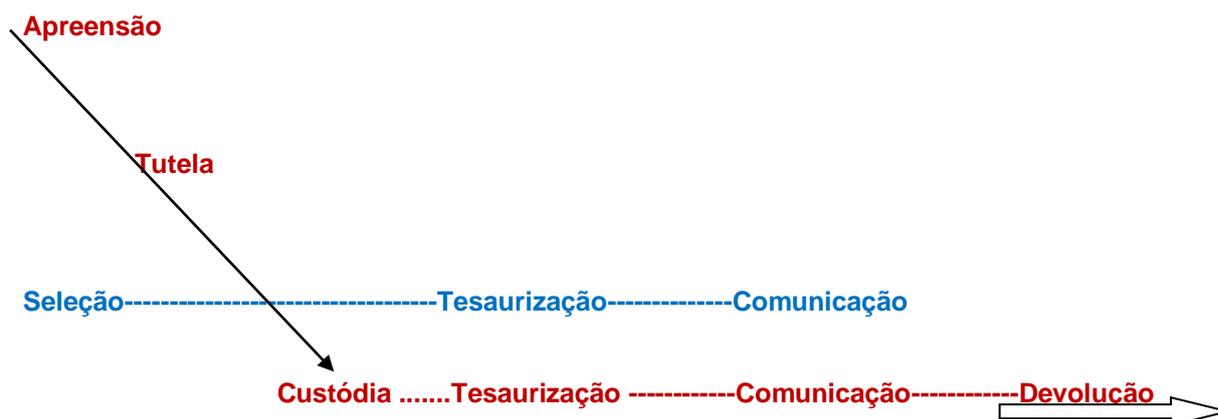
Na pesquisa, observou-se que, para cumprir tal custódia, o museu se valeu da musealização como sistema metodológico, designando esse objeto em especial em sua comunicação efetiva. A guarda provisória gerou uma ação específica museológica provisória que assinala a existência de uma forma de lidar com objetos de grande valor. Resta-nos

perguntar: Seria uma musealização provisória? Ela não atua estritamente como o método, mas o solicita, apesar de ele impor-se como norma.

A inserção do objeto na malha da musealização apresenta implicações diferentes do seu processo tradicional porque que o item é exposto na Sala das Colunas do Museu Mineiro, espaço oficial para a imaginária barroca, sem que tenha sido gerado um número de tombo.

Tendo como base avaliativa a inserção do objeto na cadeia de musealização estruturada por Stránský como seleção, tesauroização e comunicação museológica, foi possível identificar que o objeto de estudo traça uma linha oblíqua em relação a ela. O objeto em pesquisa não percorre os mesmos pontos convencionais da musealização, segundo a teoria da museologia. Observa-se, portanto, essa orientação como oblíqua em relação ao método de musealização prescrito. Veja o gráfico a seguir:

Gráfico 1: Método de musealização x Linha Oblíqua



A entrada do objeto no museu não provém de uma *seleção*, mas, sim, de uma *apreensão*, e dá entrada no museu diretamente no formato de *custódia*. Essa linha definiria sua entrada. Já sua saída é marcada pela *devolução* ao lugar de origem. Essa orientação oblíqua é dada por “documento legislativo que modula a postura institucional interpretando e dando respaldo aos especialistas, entidades e indivíduos integrados” (FARJALLA, 2013, p. 386).

O atravessamento-oblíquo não seria apenas provisório porque sua principal característica é instaurar-se no museu por uma via que não é a convencional e atuar na cadeia de musealização de bens em via de restituição. É a potência de musealidade que leva o objeto ao museu; mas sua entrada se dá por meio de um processo jurídico, que prevê o “andamento do processo”, o que significa, tecnicamente, que ele está sujeito a não permanecer no museu e seguir adiante.

O museu, por sua vez, contribuirá com o andamento do processo judicial, utilizando suas próprias ferramentas de comunicação e pesquisa e submetendo, assim, o objeto à sua estrutura de musealização.

O atravessamento-oblínquo (musealização-provisória?), que tem linha oblínqua, aparece como resultado dos *jogos de musealização* que se configuram, nesse caso, como forças positivas que tendem a reajustar objetos com potência de musealidade à sociedade. Nesse caso específico, os *jogos de musealização* seriam todas as estratégias utilizadas na negociação social para realinhar o bem singularizado ao seu máximo de eficácia *in situ*, i. e., no templo, ou *in fondo*; ou seja, no museu.

No próximo capítulo, serão analisados dois outros casos de obras furtadas que deram entrada no Museu da Inconfidência sob a forma de custódia para verificar se há similaridades com o objeto de estudo.

CAPÍTULO 3

Atravessamentos: pós-musealização

3. ATRAVESSAMENTOS: PÓS-MUSEALIZAÇÃO

3.1 Comunidade e musealização: modulações

Inicia-se o terceiro capítulo especificando como a legislação modula as ações das diversas comunidades que atuam na proteção do patrimônio e dos bens musealizados, além daqueles tratados aqui como potentes em musealidade.

A professora Diana Farjalla Lima declara que um documento legislativo “modula a postura institucional interpretando e dando respaldo aos especialistas, entidades e aos indivíduos integrados” (LIMA, 2013, p. 386). Nesse sentido, toma-se o verbo *modular* como uma ideia, a partir da qual se entende que as leis articulam as ações patrimoniais/museológicas, e que, em alguns casos, oferecem oportunidade às comunidades de participar das ações de proteção e guarda de seus bens, mesmo quando não há uma lei vigente que possa estabelecer um padrão específico de ação.

Isto é, as comunidades atuam em micro campos a partir de parâmetros legislativos maiores e organizam-se criativamente para compor com as leis porque atuam onde as leis não alcançam. Assim, será visto neste capítulo que, sem o auxílio das comunidades, os bens culturais alocados em igrejas históricas correriam um risco ainda maior de serem furtados.

Procurou-se utilizar o substantivo feminino *modulação* como termo designativo no *orientatio* das ações gerais do campo, dentro ou fora do museu. Assim, as modulações são normatizadas em dispositivos legais, como apresentadas na Coletânea de Leis sobre a Preservação do Patrimônio:

(...) leis, decretos, portarias e convenções internacionais que norteiam as ações do Instituto (IPHAN): identificar, documentar, atribuir valor, tomba, registrar, promover, preservar e salvaguardar o universo de bens culturais que expressam e sintetizam a identidade cultural brasileira. (IPHAN,2006, p. 12).

Percorrendo essa senda, selecionou-se aqui um conjunto de normas legais que modulam as ações de proteção do bem cultural elevado à categoria de museológico.

Nesta pesquisa, identificou-se um conjunto de ações tomadas por grupos específicos entendidos aqui como “comunidades”, que são compreendidas como “museais”, embora nem todas estejam no âmbito do museu — isto é, diretamente ligadas a órgãos patrimoniais ou mesmo museológicos, contudo elas articulam-se socialmente em grupo e desencadeiam ações de proteção do objeto cultural e, para além disso, nutrem a intenção básica de preservação e transmissão de seu legado, a exemplo das comunidades religiosas católicas de Minas Gerais.

A intenção aqui é apresentar as modulações que orientaram o objeto de pesquisa em direção ao museu e, posteriormente, à sua comunidade de origem. Como se investiga, especificamente, a experiência social de musealização que atribuiu valor singular à imagem de São Miguel Arcanjo, propôs-se aqui a observar o conjunto de ações investidas pelas comunidades museológica/patrimoniais para protegê-la da mercantilização ilícita: a Polícia Federal, o Ministério Público, o IPHAN, o IEPHA-MG e o Museu, além da contribuição da comunidade religiosa. Nesse sentido, serão elencadas algumas ações para aclarar o processo de entrada e saída do objeto de pesquisa do museu.

No capítulo anterior, foi entendido como o objeto foi recuperado e custodiado no Museu Mineiro. Percebeu-se que existe uma forma específica de tratar objetos recuperados de furto e dar sua entrada no museu a partir de sua apreensão. Entendeu-se que o objeto traça uma linha oblíqua em relação à horizontal da musealização clássica, e, assim, descreveu-se como tal objeto, ao entrar no museu, participa ativamente dos processos internos de musealização: guarda, exposição, comunicação e pesquisa.

Esse processo foi denominado como *atravessamento-oblínquo*; está baseado no tempo do andamento do processo judicial, podendo levar décadas, até ser concluído para evoluir com a saída do objeto do museu. Tal processo, embora não seja visto como uma musealização oficial, porque o objeto não recebe um número de tombo, pode, por outro lado ser tomado como um processo museológico.

O Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que “organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional”, interessa sobremaneira nesta análise pelo fato de ter sido o ano de criação do SPHAN e da viabilização burocrática de um projeto de identidade nacional, que inclui o objeto desta pesquisa no âmbito de itens representativos da identidade nacional. Seu valor material e subjetivo fica, portanto, assinalado como “coisa” — palavra utilizada pelo referido Decreto-Lei — detentora de singularidade. A partir daí, é gerada uma série de ações em prol desse tipo de coisa, mesmo que ela não tenha sido musealizada (como é o caso do objeto desta pesquisa).

A valorização oficial de objetos do universo da arte sacra barroca é ativada oficialmente na década de trinta, como vimos no capítulo um. O Decreto-Lei de nº 25, de 30 de novembro de 1937, assinado por Getúlio Vargas e Gustavo Capanema, define a defesa dos valores artísticos negociados naquele momento como projeto oficial da nação. Sendo nosso objeto de pesquisa um desses itens, vamos destacar alguns pontos do referido decreto-lei que modula tal defesa, guarda e proteção:

Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, que por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. (IPHAN, 2006, p. 99).

Foram, assim, criados quatro livros de tomo:

1) Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, para as coisas pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular, monumentos naturais, bem como os sítios e paisagens que importe conservar ou proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela indústria humana; 2) Livro do Tombo Histórico para as coisas de interesse histórico e as obras de arte histórica; 3) Livro do Tombo das Belas Artes para as coisas de arte erudita, nacional ou estrangeira; 4) Livro do Tombo das Artes Aplicadas para que se incluam na categoria das artes aplicadas, nacional ou estrangeira”.(IPHAN, 2006, p. 100-101).

O Artigo 7º menciona ainda que o bem deverá ser tombado quando “a coisa se revestir dos requisitos necessários para constituir parte integrante do patrimônio histórico e artístico nacional”. Ele declara ainda que o “juízo acerca da coisa a ser tombada é do ‘Conselho Consultivo’ do SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional”.

Vê-se aqui que é estabelecida uma *competência* para que a coisa seja tombada. Trata-se da declaração de um modelo de musealização que caracteriza tanto a coisa a ser musealizada como *revestida de requisitos* como o *musealizador*, o qual é denominado de *conselho consultivo*, que, em última instância, é tanto o órgão patrimonial SPHAN como o museu. Para Diana Farjalla Lima, trata-se de

Atitude apoiada em um mecanismo de significações (...) que permite “conotar” ligação ao modelo cultural de competência que o museu detém, sob a forma de um “juízo” de habilitação ou de credenciamento que subentende critério de qualidade perante o público e destinado a atestar um “valor”. (LIMA, 2010, p. 23).

O artigo 7º é interessante, sobretudo, para caracterizar *o que e quem*; i. e., a coisa e o agente no processo de musealização. Para além disso, nas disposições gerais, o Decreto-Lei nº 25 menciona o que se entende em seu âmbito como comunidade:

O SPHAN procurará entendimento com as autoridades eclesiásticas, instituições científicas, históricas ou artísticas e pessoas naturais e jurídicas, com o objetivo de obter a cooperação das mesmas em benefício do patrimônio histórico e artístico nacional.

O IPHAN publicou em 2006 uma coletânea de leis sobre preservação do patrimônio nacional. Trata-se de um conjunto legislativo que abrange Leis, Decretos-Leis, Decretos, Portarias e Resoluções entre 1937 e 2003, incluindo também a seleção de Convenções Internacionais das quais o Brasil faz parte.

Marcos Paulo Miranda lançou, também em 2006, seu livro *A tutela do patrimônio cultural brasileiro* que, diferentemente da publicação do IPHAN, procura estabelecer um arco avaliativo da evolução das leis no Brasil logo no primeiro capítulo, intitulado “A evolução histórica da proteção ao patrimônio cultural no Brasil”. O autor faz um recorte entre 1742, quando o

Vice-Rei do Brasil, André de Melo e Castro, Conde de Galveias, escreveu ao governador de Pernambuco, Luís Pereira Freire de Andrade, ordenando a paralização das obras do Palácio das Duas Torres, construído por Mauricio de Nassau. (MIRANDA, 2006, p. 1)

Esse recorte se estende até o Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, que assinala os bens culturais de natureza imaterial como patrimônio.

Miranda trabalha com os princípios que guiam e balizam as leis para avaliar com mais clareza as modulações do patrimônio cultural. Para ele, os denominados *princípios* “constituem mandamentos nucleares que compõem a base do ordenamento jurídico, dando-lhe sentido lógico, harmônico e coerente” (MIRANDA, 2006, p. 21).

Neste sentido, o autor destaca o “princípio da participação popular” e declara que “o princípio da participação comunitária na proteção do patrimônio cultural expressa a ideia de que, para a resolução dos problemas atinentes a tal área, deve ser dada especial ênfase à cooperação entre o Estado e a sociedade (...)”, (MIRANDA, 2006, p. 39). Interessa aqui sobremaneira essa cooperação porque, ao que parece, ela pode dar-se em vários níveis de negociação.

Continua o autor mencionando a interação Estado/sociedade: “(...) por meio da participação dos diferentes grupos sociais na formulação e na execução da política de preservação dos bens culturais” (MIRANDA, 2006, p. 39). Recordar-se aqui que o estudioso considera plausível aplicar os princípios do Direito Ambiental ao patrimônio por considerar lógico que o “patrimônio cultural é reconhecido como um dos aspectos do meio ambiente globalmente considerado” (MIRANDA, 2006, p. 23).

A Constituição brasileira de 5 de outubro de 1988 define, no artigo 24: “VII. Compete à União, aos Estados e ao Distrito Federal legislar concorrentemente sobre a proteção ao patrimônio histórico, cultural, artístico, turístico e paisagístico.” E assinala ainda, no Artigo 216, que:

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I – as formas de expressão; II – os modos de criar, fazer e viver; III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (IPHAN, 2006, p. 17)

O Parágrafo 1º determina que “o Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação” (IPHAN, 2006, p. 20).

A participação popular pode acontecer de diversas formas. Como indicam os dispositivos legislativos que permitem um grau de participação, que são tomados como *modulações* a partir de Farjalla, não serão realizadas análises sociais.

Miranda (2006, p. 39) observa, ainda, que a colaboração entre o Estado e a população é uma “nova tendência constitucional de incentivar a participação da sociedade na definição e execução de medidas que visam à melhoria da condição de vida da própria população”. Do ponto de vista exclusivo da lei, o autor elenca dez dispositivos seus que determinam a participação da popular:

- Participação popular no processo legislativo, desde a fase de discussões até a aprovação final do projeto (audiências públicas).
- Iniciativa popular de lei (CF/88, Art. 61, § 2º).
- Referendo e plebiscito.
- Direito de acesso a informações públicas (CF/88, Art. 5º, XXXIII).
- Direito de petição (CF/88, Art. 5º, XXXIV).
- Ação popular (CF/88, Art. 5º, LXXIII).
- Ação civil pública (Lei nº 7.347/85, Art. 5º).
- Atuação direta do Terceiro Setor.
- Atuação direta do Terceiro Setor (ações desenvolvidas por organizações não governamentais voltadas para a proteção do patrimônio cultural).
- Instituição de Reservas Particulares do Patrimônio Natural para o desenvolvimento de atividades de cunho científico, cultural, recreativo e de lazer. (Decreto 1.922, de 5 de junho de 1996).
- Participação nos Conselhos Deliberativos do Patrimônio Cultural e demais órgãos colegiados dotados de poder normativo.

O conjunto de modulações elaboradas, posto em prática e em constante mudança, é uma tentativa de prover a preservação e conservação patrimonial, desde evitar sua saída do país até conduzi-los a ambientes de segurança, como os museus, onde são tomados como objetos culturais singulares.

No caso das igrejas históricas, nas quais os objetos estão tombados ou não, outras ações são elencadas. A principal delas, porém, é a conscientização das

comunidades religiosas na vigilância permanente de seus bens. O Estado de Minas Gerais, que tem longo histórico de furtos e roubos, mediante o Ministério Público e instituições culturais e museus, desenvolve programas que visam tanto à proteção dos objetos como à sensibilização das comunidades, a fim de obter a colaboração delas.

No que diz respeito especificamente a objetos apreendidos pela Polícia Federal e tutelados pelo Ministério Público e custodiados ao Museu Mineiro, elencaram-se algumas ações que envolvem diretamente a população (tratada aqui como comunidade museológica) e que auxiliam nas modulações legislativas, alinhadas com o artigo 216 – V do parágrafo 1º da Constituição que determina que “o Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação” (IPHAN, 2006, p. 20).

Entre 4 junho e 20 julho de 2014, uma parceria entre o Museu Mineiro, a Coordenadoria das Promotorias de Justiça de Defesa do Patrimônio Cultural e Turístico de Minas Gerais – CPPC e o Instituto Estadual de Patrimônio Histórico de Minas Gerais – IEPHA, promoveu a exposição *Patrimônio Recuperado*, na qual foi apresentado um conjunto de peças recuperadas pela Polícia Federal. Todas estavam custodiadas no Museu Mineiro, acondicionadas na reserva técnica da instituição, com exceção da peça São Miguel Arcanjo, que fazia parte da exposição permanente do museu.

A citada exposição fez um chamamento para que a população viesse ao museu ajudar a reconhecer os itens recuperados. Nesse ponto, entende-se que as leis se expandem em colaboração conjunta com o público museológico/patrimonial e, sem isso, seria impossível dar continuidade aos processos de restituição de bens públicos usurpados das igrejas históricas. O chamamento do museu considera o público um agente fundamental do processo de recuperação de bens furtados. O museu torna-se um território no qual o público pode intervir diretamente no redirecionamento dos objetos, ajudando a reestabelecer seu percurso e influenciando em seu atravessamento.

A exposição foi composta por 150 peças de arte sacra, desde fragmentos de talha até objetos litúrgicos, esculturas e ourivesaria, datados entre os séculos XVIII e XIX. Na ocasião, Márcia Macedo, superintendente de Museus e Artes Visuais da Secretaria de Estado de Cultura, declarou à imprensa local que

Ao abrigar a exposição *Patrimônio Recuperado*, o Museu Mineiro cumpre seu papel de apresentar ao público a produção artística de Minas Gerais, propondo uma reflexão sobre a importância de se resgatar obras de relevância intelectual e histórica, além de preservar

e difundir a memória cultural de nosso Estado. (BELO HORIZONTE, 2014).

“O objetivo é que a mostra seja itinerante, para que pessoas de todas as regiões mineiras possam admirar o acervo e ajudar na identificação” (<https://ammp.org.br/tesouro-recuperado/>), afirmou o então titular da Coordenadoria de Justiça de Defesa do Patrimônio Cultural e Turístico – CPPC, Marcos Paulo de Souza Miranda. Ele disse ainda que

Esta mostra gera a socialização do conhecimento e poderá levar à mudança de comportamento quanto à preservação dos acervos. Trata-se, portanto, de um serviço de educação patrimonial e de interesse das comunidades, do poder público, enfim, de todos. Fonte: (<https://ammp.org.br/tesouro-recuperado/>)

Naquele momento, o objeto aqui analisado ainda não havia sido reconhecido pelo público e apareceu citado na matéria do site da Associação Mineira do Ministério Público da seguinte forma:

Estão lá, de autoria e procedência desconhecida, as esculturas de São Francisco de Paula, em policromia e douramentos, *São Miguel Arcanjo, com 1,23 metro de altura*, Nossa Senhora da Piedade, de terracota, apreendida pelo MPMG, em 2003, na Operação Pau Oco, par de fragmentos com douramentos e outros. (JUSBRASIL, 204, grifo nosso).

Na mesma matéria, o público é conclamado a denunciar aos órgãos públicos quaisquer informações que possam ajudar no reconhecimento das peças expostas: “Quem tiver informações sobre peças roubadas e quiser fazer denúncias, ENTRE EM CONTATO: » Ministério Público de Minas Gerais e-mail: cppc@mp.mg.gov.br e telefone: (31) 3250-4620”.

A denúncia anônima coloca o público num lugar central das negociações dos processos de musealização e restituição dos bens culturais:

»Iphan: Para obter ou dar informações, basta acessar o LEPHA.iphan.gov.br e verificar o banco de dados de peças desaparecidas. Denúncias anônimas podem ser feitas pelo telefone (21) 2262-1971, fax (21) 2524-0482, pelo e-mail bcp-emov@iphan.gov.br, ou no próprio banco online. (JUSBRASIL, 2014).

Por fim, como resultado da campanha, um agente do público denuncia a origem da escultura de São Miguel Arcanjo, cuja procedência era a Igreja do Divino Espírito Santo de São Romão, o que desencadeia novo andamento do processo

judicial. É o público que contribui com a retirada do objeto do âmbito do museu, reativando seu processo social de musealização.

O chamamento do público ao museu diz muito sobre as possíveis relações entre eles. Nesse caso, o nível de cooperação é tal que não se pensa tanto em *museu e público*, mas, sim, *museu como público*.

Ao analisar a evolução do conceito de público, em suas várias acepções, Julia Nolasco Moraes declara que:

Um ponto pode ser comum a todas as acepções de museu e vertentes da museologia: a ideia de museu profundamente marcada pela dimensão de potência estabelecida a partir da relação público/visitante/usuário/utilizador/comunidade/... com o patrimônio. (NOLASCO, 2019, p. 13).

São modulações expandidas entre a lei em si e a busca de correspondência junto às comunidades. E isso se dá na esfera das relações sociais visivelmente marcadas pelos valores de musealidade e processos de musealização. Outro exemplo a ser dado é a segunda exposição desse tipo, que foi pensada, exclusivamente, para itinerar por vários dos 471 municípios do estado de Minas Gerais e, em especial, pelas cidades históricas.

A exposição *Em Busca do Patrimônio Perdido*, inaugurada em 21 de agosto de 2015, no Museu Mineiro, foi composta por fotografias de bens furtados, que foram enviadas por diversas comunidades do estado de Minas Gerais. Foi uma mobilização dos órgãos patrimoniais e do museu com suas comunidades. As imagens enviadas compuseram 22 painéis fotográficos, e a estratégia era que os públicos comunitários pudessem obter denúncias sobre os objetos subtraídos de suas igrejas, capelas e residências. À época, a Superintendente de Museus e Artes Visuais, Andréa de Magalhães Matos, declarou que:

Ao abrigar a exposição *Em Busca do Patrimônio Perdido*, o Museu Mineiro, junto com o MPMG, disponibiliza ao público informações valiosas acerca de diversas peças sacras do patrimônio das comunidades mineiras que foram indevidamente desviadas e que devem ser recuperadas e destinadas aos seus legítimos proprietários. O acesso às imagens na exposição poderá suscitar o resgate destas obras e espera-se que, ao final da itinerância proposta, muitas delas retornem à origem. Ações como estas importantíssimas e fundamentais para a preservação da memória histórica e artísticas de nosso estado, mantendo a forma coletiva de exibição das peças e o acesso a estes bens pelas gerações futuras. (<https://LEPHA.secult.mg.gov.br/noticias-artigos/2787>)

Figura 6: Exposição *Em busca do patrimônio perdido*, 2015



O site da Secretaria de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais noticiou, na ocasião da abertura da exposição, que:

Estima-se que 60% do patrimônio cultural constituído de bens sacros do Estado tenham sido deslocados de seus locais de origem. Embora não seja de conhecimento comum, a subtração de peças sacras movimenta um comercio ilegal altamente rentável e o prejuízo para o patrimônio cultural é incalculável. O comercio clandestino de bens culturais só está atrás, em volume de dinheiro movimentado, do tráfico de drogas e de armas, segundo estatística da Unesco. (<https://LEPHA.secult.mg.gov.br>)

Marcos Paulo de Souza Miranda, do Ministério Público, declarou, à época, que “É preciso que o cidadão desperte sua atenção para o tema, pois esse patrimônio integra uma parcela importante da herança cultural dos mineiros e deve ser protegido e fruído por todos” (<https://LEPHA.secult.mg.gov.br>).

O Ministério Público de Minas Gerais criou recentemente o projeto Sistema de Objetos Mineiros Desaparecidos, Recuperados e Restituídos – SOMDAR –, que, durante a elaboração desta dissertação, estava online, mas ainda em fase de teste. Ele dá acesso público às informações sobre objetos subtraídos e seu *status* anunciado, como: desaparecido, recuperado ou restituído. O site convoca, ainda, a participação da comunidade para colaborar com possíveis informações para a localização de bens ou para informar situações de risco:

Você pode colaborar com a nossa lista de bens incluindo alguma informação adicional aos bens cadastrados ou informar um fato ou situação irregular que você quer dar conhecimento às autoridades, tais como: o desaparecimento de um bem, a localização de um bem desaparecido, a comercialização ilegal de bens ou o mal estado de conservação de acervos documentais. Para isso, basta clicar em uma das opções abaixo: 1. Tenho informação adicional sobre um bem; 2. Quero fazer uma denúncia. (BELO HORIZONTE, 2022).

A Constituição utiliza o termo *a comunidade* ao convidar a população a atuar junto ao Estado na viabilização das leis. No sentido prático, é a comunidade que opera onde a Lei não chega, fazendo até uma passagem entre o que está ou não previsto em lei. Constatou-se, na pesquisa, que a comunidade da Igreja do Divino Espírito Santo ainda não recebeu sua escultura de volta porque a lei não opera na ponta da restituição final, momento em que a própria comunidade se vale de mecanismos combativos para reaver seu objeto.

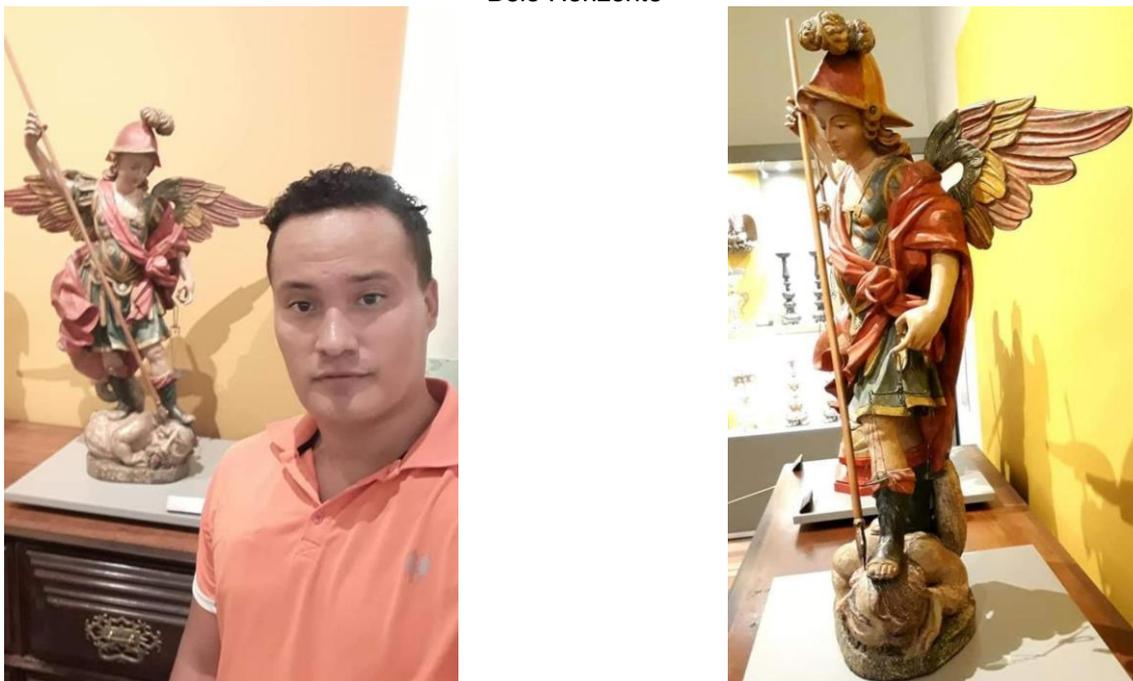
O caso do furto da imagem do São Miguel Arcanjo ajuda a entender o papel da comunidade nos processos de musealização, em seu macro contexto no qual o museu é meio e os processos de musealização acontecem em vários territórios interligados: do museu ao corpo, do público ao privado, da legislação à ação comunitária.

Constatou-se que, no caso do objeto de estudo desta dissertação, o museu no qual a peça esteve guardada é um território pulsante, lugar de tensões e disputas, de visibilidade e de acordos sociais. Foi lá que a peça foi exposta por 17 anos e reconhecida pela comunidade. Jeferson Bispo, paroquiano da comunidade do Espírito Santo de São Romão, em entrevista ao pesquisador disse:

Eu acho que ganhou muito foi com a memória afetiva, as pessoas passaram a tentar perceber um pouco mais a imagem, por ser antiga. Com a repercussão que deu, ao se falar que a imagem é do século XIX e tem quase 200 anos, sendo de São Romão, remete ao pensamento: como São Romão tem uma imagem tão valiosa, como que a igreja conseguiu mantê-la por tanto tempo e por que ela veio para cá? Então, acho que essa forma crítica de pensar no porquê das coisas rende muito. A cidade de São Romão tem 352 anos e não tem essa preocupação histórica.

Jeferson Bispo ia periodicamente ao Museu Mineiro ver a imagem que pertencia à sua cidade natal, tanto depois do reconhecimento como antes de sua devolução.

Figura 7: Fotografias feitas pelo paroquiano Jeferson Bispo no Museu Mineiro, em suas idas a Belo Horizonte



Fonte: Compilação do autor, 2022. Autor: paroquiano Jefferson Bispo

Em entrevista, a paroquiana Maria Lucia Bispo relatou sua experiência de ir ao Museu Mineiro fazer o reconhecimento da imagem de São Miguel Arcanjo junto à equipe do Ministério. Ela descreveu:

Depois, todos nós que estávamos na promotoria fomos para o Museu Mineiro. Olha o peso que eu senti. Aí nós chegamos lá. Eu com o Pe. Gilmar. O pároco tinha que estar junto. Aí nós entramos lá. O promotor falou:

— Agora, Lucia, quando nós entrarmos no museu, você vai ver sua imagem; a imagem de São Romão. Gente, quando eu entrei lá e vi nossa imagem, que emoção eu senti. Eu falei:

— Eu não acredito que é nossa imagem! Eu não acredito que nós vamos ter o nosso São Miguel de volta. O promotor falou assim:

— Pode abraçar sua imagem! (Risos).

Estava no museu. Eu fiquei com dó das outras imagens que estavam lá. Uma coisa linda demais... Era a mais bela. Não sei se por causa do sentimento que a gente tem. Já vi muitas imagens de São Miguel, mas a nossa... Quando a gente ama, a afetividade é muito grande, a gente vê diferente nela. Eu cheguei lá, eu falei:

— São Miguel... — Eu falei pro capeta: — Eu não tenho mais medo de você. (Risos).

Eu brinquei também. Foi uma coisa muito bacana mesmo. Inclusive, no museu, tem um livro que tem a história toda de São Romão, tem foto da imagem. (SARAIVA, 2022, Apêndice A)

Figura 8: Maria Lucia Bispo e Pe. Gilmar no dia do reencontro com a imagem no Museu Mineiro, depois do reconhecimento na sede do Ministério Público



Fotografia coletada com a referida paroquiana
Fonte: Compilação do autor, 2022

A experiência na ponta, com as comunidades, dá clareza sobre o sentido total do patrimônio como algo intimamente conectado às pessoas a cuja forma e matéria elas atribuem valor e vivenciam sua realidade. No caso das comunidades religiosas, o objeto, além de ser uma porta ao sagrado, é também um centro de sentido comunitário que faz parte das relações complexas de religiosidade.

Fala-se com São Miguel como se fosse o próprio santo e refere-se a ele com a afetividade dada a um parente próximo. Mircea Eliade (1992, p. 27) diz que “o sagrado é o real por excelência, ao mesmo tempo poder, eficiência, fonte de vida e fecundidade”. Jose Reginaldo dos Santos Gonçalves afirma que:

Acompanhar o deslocamento dos objetos ao longo das fronteiras que delimitam esses contextos é em grande parte entender a própria dinâmica da vida social e cultural, seus conflitos, ambiguidades e paradoxos, assim como seus efeitos na subjetividade individual e coletiva. (GONÇALVES, 2005, p. 15).

A análise proposta aqui ajuda a compreender a dinâmica que se dá entre a aplicação da lei pelas instituições públicas, como a Polícia Federal e o Ministério

Público, além da colaboração das diversas comunidades envolvidas, desde a religiosa, as museológicas e patrimoniais, até a jurídica. As modulações que as leis impõem são, em última instância, uma tentativa de envolver as comunidades, como constatado na pesquisa.

No caso específico do objeto de estudo, sua passagem pelo museu, prevista em lei como custódia, confere novo passo na direção da participação da comunidade que, ao reconhecer a peça, dá andamento ao processo jurídico instaurando nova fase na complexa relação social de museológica.

3.2 Transmusealização: antes, durante e depois do museu

Primeiro momento: a imagem in loco. Desde sua fundação em 1668, passando pelas categorias de arraial, vila e município, a cidade manifesta sua cultura e religiosidade por meio de diferentes festas, como a de Nossa Senhora do Rosário, no mês de outubro (que é acompanhada por cortejos de caboclos e congados); as Cavalgadas de São Sebastião; no dia 20 de janeiro; e as tradicionais Folia de Reis de São Gonçalo do Batuque e do Boi de Reis. Em sua pesquisa sobre os criadores populares de cultura em São Romão, Maristela Correa Borges observa que:

Ao acompanhar o calendário de eventos do catolicismo popular em São Romão, identifiquei os espaços e os tempos sagrados e profanos presentes desde muito tempo e que permanecem até hoje com poucas, ou quase nenhuma, modificações. Somente a festa profana de Nossa Senhora do Rosário vem sofrendo modificações nos últimos anos, com a presença cada vez maior de barracas e shows com artistas conhecidos nacionalmente. Esse evento tem servido de atrativo turístico para a cidade e grande parte das pessoas que participa dele vem de outros municípios da região, além dos que vem de várias cidades de Minas Gerais, São Paulo e distrito Federal. (BORGES, 2010, p. 95).

Nesse momento inicial, a imagem de São Miguel Arcanjo está alocada na Igreja do Divino Espírito Santo e cumpre suas funções religiosas e sociais junto à comunidade. Ao analisar a perspectiva histórica da antropologia sobre objetos materiais, Gonçalves assinala que os estudos antropológicos voltados para o simbolismo social tomarão a análise dos itens como “parte de sistemas simbólicos ou categorias culturais cujo alcance ultrapassa (...) limites empíricos e cuja função, mais do que a de ‘representar’, é a de organizar e constituir a vida social” (GONÇALVES, 2005, p. 21).

Seguindo, ele ainda menciona que tais objetos serão tomados, segundo a expressão basilar de Marcel Mauss (2006, p. 191), como “fatos sociais totais”. Ele

completa que os objetos nessa acepção serão “(...) pensados ao mesmo tempo de natureza econômica, moral, religiosa, mágica, política, jurídica, estética, psicológica, fisiológica” (GONÇALVES, 2005, p.110).

O crítico ainda observa que “são, de certo modo, extensões morais de seus proprietários e estes, por sua vez, são partes inseparáveis de totalidades sociais e cósmicas que transcendem sua condição de indivíduos” (GONÇALVES, 2005, p. 110). É nesta perspectiva que se entende a imagem de São Miguel Arcanjo, em virtude de dada complexidade cultural, na qual suas representações totais criam um sentido específico de musealidade, a saber, valor, qualidade e força (SCHEINER, 2010), no interior da comunidade. É nesse sentido que a ideia de Scheiner sobre força é entendida como comunitária.

Não se aterá aqui na avaliação da potência de musealidade do objeto; contudo é importante mencionar que essa qualidade, especialmente a dos objetos religiosos, é extremamente valiosa enquanto mercadoria no comércio clandestino. Sua musealidade foi oficializada pelo Estado na década de 1930, com a determinação de um projeto de nação cuja origem viria da Grécia e Roma Antigas em seus desdobramentos tanto culturais e artísticos como linguísticos. É nesse contexto que as esculturas barrocas ou dessa influência, talhadas em madeira e bordadas em ouro, ganharão notória singularidade estética.

Como mencionado no capítulo I, na década de 1930, foram criados museus para abrigar imagens barrocas, definidas como ícones culturais da nação, a partir da tese vencedora que valorizava as ideias dos colonizadores como base cultural da formação do Brasil. Desse modo, a musealidade dessas imagens foi definida previamente, e museus foram criados para recebê-las.

O reconhecimento da musealidade dessa categoria de objetos inclui todos eles, independentemente de onde estejam. Isto é, no museu, na igreja ou em coleções privadas; eles serão vistos como portadores dos mesmos valores, dada suas qualidades culturais e artísticas. Nesse caso, o reconhecimento da musealidade de uns impacta na existência de todos os outros que estão fora da área física dos museus. Eles aparecem no campo social como inquestionáveis e altamente musealizáveis, pois sua potência de musealidade é tida como verdadeira e comprovada. Esse é o caso da imagem de São Miguel Arcanjo aqui analisada.

Nessa concepção, aparece a ideia de Stránský, mas apenas parcialmente, porque o museólogo só reconhecia oficialmente a musealidade de um objeto quando ele adentrava o ambiente do museu no qual seria tesaurizado e comunicado. Por outro lado, é impossível mencionar a qualidade de musealidade do objeto de pesquisa desta dissertação sem mencionar que há outros teóricos que, diferentemente de Stránský,

reconhecem a musealidade do objeto como um dado efetivo e anterior à sua entrada no museu. É o caso de Teresa Scheiner, que define musealidade como “a força ou a qualidade identificada em certas representações da realidade que a torna relevante para grupos sociais específicos e, conseqüentemente, possível de musealização” (SCHEINER, 2010, p. 102).

A ideia de musealidade como “força” (ou seja, aquilo que move um corpo sem deixá-lo em inércia) demonstra, de um lado, que impulsos gerados na dinâmica social põem as coisas em movimento (umas mais, outras menos) pelo interesse coletivo; e de outro, que há, na musealidade, energia suficiente para nutrir identidades. Força motriz e nutrição são, desse modo, qualidades do que chamamos *força*, que gera domínio sobre a realidade imediata com vigor suficiente para enfrentar as opacidades do real. Assim, há aqui e em Scheiner a noção de musealidade que compartilha o dentro e o fora do museu como uma categoria que é sempre um, a priori, gerada na sociedade para a manutenção permanente de existências.

É, portanto, desse modo que se entende o objeto de pesquisa desta dissertação quando ele cumpre suas funções na comunidade. Ao longo de sua biografia, ver-se-á que seu *status* de musealidade é modificado a partir das experiências pelas quais passa. Também se reconhece que ter potência de musealidade e ser visto e reconhecido com tais ou possíveis valores é, em si, o primeiro passo no processo de musealização. Ou seja, o objeto já está imerso no processo social de musealização e, por isso mesmo, o seu furto causou a mobilização de vários setores da comunidade. Na prática, trata-se de um objeto que está em um espaço-entre, *in between*. Ou seja, tanto o real externo social como o interno do museu são parte integrante de sua realidade como coisa de valor cultural.

Segundo momento: subtração, ocorrida em 1990 da Igreja do Divino Espírito Santo, em São Romão, Norte de Minas Gerais.

A imagem de São Miguel Arcanjo faz parte do universo religioso e simbólico da referida paróquia. Ela atua como chave simbólica para as relações específicas da comunidade com o sagrado e seus valores sociais. Confeccionada no século XIX, ela está, provavelmente, na comunidade há cerca de 200 anos. Como acontece com a maioria das imagens sacras brasileiras, não há a data exata de sua feitura nem se conhece o autor. Essa é uma das encruzilhadas na pesquisa de historiadores da arte no Brasil: fazer o mapeamento e identificar a autoria da produção escultórica nacional dos primeiros séculos, os quais envolvem o maneirismo, o barroco e o rococó.

O furto foi uma intervenção direta na estrutura devocional da paróquia. A supressão de um objeto de culto traz consigo implicações profundas na vida da comunidade, que, na maioria das vezes, coloca-se num lugar de permanente espera

pelo retorno do “santo”. Utiliza-se aqui o termo *santo* como proveniente do latim *sanctus*, no hebraico *qadôsh*, ao qual correspondem o grego *hágios* e o latim *sanctus*, e com maior precisão ainda *sacer*” (OTTO, 2007, p. 40).

No altar, adorado pelos fiéis, o Arcanjo subjuga o mal. Sua imagem evoca no crente reverência e preces, no contexto que Mircea Eliade chamou de *sacro mundis*, (ELIADE, 1992, p. 55). Ao santo, recorre o fiel por suas necessidades espirituais e temporais. Foi de dentro desse panorama cultural e espiritual que a imagem foi furtada.

A valorização de peças sacras promove a cobiça de colecionadores, o que, por sua vez, fomenta o mercado clandestino. Pomian menciona que “a par deste mercado oficial existe um outro, clandestino e alimentado pelos objetos roubados de coleções particulares e museus” (POMIAN, 1982, p.52).

No Brasil, as vítimas são especialmente as igrejas. Pomian ainda acrescenta que “só em 1974 foram furtados na Europa 4.785 telas de grandes mestres. E não roubam só obras-primas, mas também objetos que, embora sendo menos espetaculares, aos olhos dos colecionadores, possuem grande valor” (POMIAN, 1982, p. 52).

A peça é tomada pelo mercado clandestino apenas como “mercadoria”. Peter Stallybrass diz, a partir de Marx, que “a abstração dessa sociedade é representada pela própria forma de mercadoria. Pois a mercadoria torna-se mercadoria não como uma coisa, mas como um valor de troca” (STALLYBRASS, 2008, p. 40). É nesse sentido que Kopytoff avalia a performance social dos objetos: quanto mais comercializável, menos singular ele seria.

O objeto em questão, contudo, está já assinalado por sua singularidade cultural como potência de musealidade, o que chama ainda mais a atenção de ladrões especializados em furtar obras de arte. Sua inserção no mercado clandestino é a única forma de comercializá-lo, pois sua singularidade valoriza-o como mercadoria. No Brasil, o comércio de peças dessa categoria no mercado legal está sujeito a uma série de normatizações culturais. O Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, tentou normatizar a circulação de tais objetos junto a negociantes de antiguidades e agentes de leilões, mencionados nas disposições gerais do Capítulo V, nos artigos 26, 27 e 28, como apresentados a seguir:

Art. 26. Os negociantes de antiguidades, de obras de arte de qualquer natureza, de manuscritos e livros antigos ou raros são obrigados a um registro especial no SPHAN, cumprindo-lhes outrossim apresentar semestralmente ao mesmo, relações completas das coisas históricas e artísticas que possuírem.

Art. 27. Sempre que os agentes de leilões tiverem de vender objetos de natureza idêntica à dos mencionados no artigo anterior, deverão

apresentar a respectiva relação ao órgão competente do SPHAN, sob pena de incidirem na multa de cinquenta por cento sobre o valor dos objetos vendidos.

Art. 28. Nenhum objeto de natureza idêntica à dos referidos no art. 26 desta Lei poderá ser posto à venda pelos comerciantes ou agentes de leilões, sem que tenha sido previamente autenticado pelo SPHAN, ou por perito em que o mesmo se louvar, sob pena de multa de cinquenta por cento sobre o valor atribuído pelo objeto. (IPHAN, 2006, p. 106-107).

Tomado em seus aspectos de mercadoria e artificação, o objeto ficou desaparecido entre 1990 e 2003, transitando no mercado clandestino de São Paulo.

Terceiro momento: desaparecimento. A imagem de São Miguel Arcanjo não estava nem inventariada nem patrimonializada, causando a perda referencial de sua origem. Entre 1990 (ano do furto) e 2014, quando foi reconhecida na já referida exposição, passaram-se 24 anos de espera pela comunidade. Muitos esforços são feitos para efetuar o inventário artístico-religioso das comunidades mineiras, mas ainda se está longe de chegar ao ponto de existirem ações concluídas. Já o patrimonial aborda tanto os bens materiais como os imateriais.

O Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA-MG, junto com o Núcleo de História Regional da Universidade de Montes Claros, consolidou, em 2015, o inventário patrimonial do Rio São Francisco, que inclui 17 municípios localizados em trechos navegáveis do rio, dentre os quais está o município de São Romão.

Nas palavras de Michele Abreu Arroyo, presidenta do IEPHA na época, o inventário teve o propósito de “escuta das comunidades” “(...) nas relações estabelecidas com os ‘lugares de patrimônio’ e com os grupos sociais” (INVENTÁRIO PATRIMONIAL, 2015, p. 7). São Romão está listado na publicação com três bens inventariados, qual sejam: caboclo, como formas de expressão; congado, como celebrações e ritos; e batuques de São Romão, como formas de expressão. Vê-se o esforço dos órgãos patrimoniais em inventariar os valores culturais imateriais por meio da pesquisa e da escuta das comunidades, sobretudo, na complexidade que as comunidades apresentam no que diz respeito à totalidade de suas respectivas vivências, como mencionado a seguir:

A maioria dos saberes, fazeres, ofícios e técnicas artesanais das populações que vivem no norte de Minas é inspirada nos elementos da natureza e na necessidade de sobreviver neste espaço. O clima, as estações do ano, a vegetação, a água, o sol, a lua, as chuvas e as secas influenciam não só a produção dos utensílios, artesanatos e alimentos nesse território, mas, sobretudo, seus costumes, suas práticas e sua vivência. O sertão e o rio se constituem, portanto, como importantes espaços de trabalho e vivência para as múltiplas gentes da região. É nesses ambientes que os saberes revelam o

tempo e o modo de fazer apropriados, garantindo o plantio acurado e uma boa colheita. (INVENTARIO PATRIMONIAL, 2015, p. 43).

Contudo, o esforço de inventariar ainda não chegou aos bens móveis das igrejas localizadas naquela região, a exemplo da imagem de São Miguel Arcanjo aqui estudada. A pesquisa verificou ainda que muitas peças precisam ser inventariadas naquela comunidade.

Quarto momento: denúncia: Como o bem não estava nem inventariado nem patrimonializado, não fez parte da ocorrência comunicar aos órgãos patrimoniais IEPHA-MG ou IPHAN, Polícia Federal e Ministério Público. Provavelmente, o boletim de ocorrência foi feito pelo pároco na delegacia local, entretanto o bem só foi apreendido pela Polícia Federal em decorrência de uma investigação maior, que envolvia peças patrimonializadas de igrejas históricas da cidade de Mariana.

Quinto momento: investigação. Início dos anos 2000 a 2003. A investigação policial deu-se a partir de um grande furto na cidade de Mariana, ocorrido no ano 2000. Na ocasião, foram acionadas a PF e o IPHAN. As buscas começaram no mesmo ano e foram concluídas com a apreensão de um conjunto de peças num ateliê de restauração em São Paulo, chamado no ateliê do Timóteo. Dentre elas, estava a imagem de São Miguel Arcanjo de São Romão.

Cabe ressaltar aqui aquilo que se chama *poder de polícia*. Marcos Paulo de Souza Miranda declara que:

Para cumprir com o dever constitucional de proteção ao patrimônio cultural os entes federativos contam, como decorrência lógica e direta da obrigação, com o valioso instrumento do poder de polícia, que viabiliza o controle, a prevenção e a repressão de atividades que possam vir a atentar contra os bens culturais, mediante a concessão de autorizações, licenças, a realização de vistorias, o exercício de vigilância, a imposição de sanções, etc. (MIRANDA, 2006, p. 299).

Com efeito, o poder de polícia é um instrumento administrativo definitivo no processo de restituição do bem cultural, sobre o qual as comunidades museológicas e patrimoniais depositam suas primeiras esperanças de terem seus bens devolvidos. Essa intervenção atua hoje como uma rede internacional entre poderes de polícia; estruturalmente, no caso dos museus, entre as polícias locais e a Interpol.

Sexto momento: apreensão. Foi realizada uma operação da PF para isso no ateliê do Thimoteo em 2003, em São Paulo. No parecer nº 22/2015 da Promotoria Estadual de Defesa do Patrimônio Cultural e Turístico do Ministério Público do Estado de Minas Gerais, lê-se:

Em documento datado de 20 de abril de 1998, oriundo da 26ª Delegacia Regional de Segurança Pública de Conselheiro Lafaiete, consta informação importante para análise do presente parecer. Trata-se de declaração feita por Marcos Machado, autuado em flagrante delito por prática de furtos de obras de arte (imagens sacras) da cidade de Mariana, na data de 19/04/1998. Marcos Machado fez parte de um intrincado esquema de roubo, receptação e venda de obras de arte, atuando de forma conjunta com outras pessoas – configurando formação de quadrilha. A quadrilha era especializada em furto de peças sacras e praticou esse tipo de delito em várias cidades e estados por um período que se estendeu por mais de 20 (vinte) anos. A atuação dessa quadrilha se deu na década de 1990.

Depreende-se do citado documento que, a fim de apurar outros crimes de mesma natureza, foi estabelecida conversa com Marcos Machado, na qual disse ter furtado em diversas igrejas de diversas cidades. A partir dessa declaração, foi montada uma tabela, contendo lugares, as igrejas, a quantidade de peças e os receptadores. Na listagem, consta o município de São Romão, do qual foi dito ter sido furtada uma peça, que, por sua vez, foi repassada para Thimoteo – restaurador que agia em conjunto com a quadrilha. Em razão dessa declaração, o setor técnico dessa Promotoria procedeu consulta à ficha de inventário elaborada após apreensão de peças, pela Polícia Federal – ano de 2003, no ateliê do restaurador Thimoteo. Consoante foi dito, as peças apreendidas estão sob a guarda do Museu Mineiro. Da ficha correspondente ao São Miguel, consta a seguinte informação no campo “apreensão”: Apreensão realizada pela Polícia Federal em São Paulo. Acervo do ateliê do restaurador Thimoteo, de antiquários e colecionadores.

Em conclusão, o seguinte raciocínio pode ser traçado: a peça foi furtada no ano de 1990, a quadrilha agia na década de 1990. Marcos Machado, integrante da quadrilha, afirmou, em 1998, ter furtado uma escultura da Igreja de São Romão – não se sabe o ano do furto. A referida peça foi repassada para o restaurador Thimoteo. A peça que se encontra no Museu Mineiro, apresenta um número significativo de semelhanças com a peça desaparecida de São Romão e foi apreendida no ateliê do Thimoteo.

Todos os indícios levam a crer que se trata de mesma peça, a exceção das diferenças observadas nos dedos das duas mãos, bem como a necessidade de se certificar quanto a fixação das asas. (MINAS GERAIS, 2015, p. 7).

Esse tipo de crime (contra o patrimônio) ainda não tem pena devidamente determinada no Código Penal Brasileiro. Segundo Marcos Paulo de Souza Miranda, “lamenta-se a inexistência em nosso ordenamento jurídico de circunstâncias qualificadoras dos crimes patrimoniais que atinjam os bens de valor cultural reconhecido (...)”. Ele também completa:

No Brasil aquele que ingressar numa igreja colonial e dali subtrair, por exemplo, uma enceradeira guardada nos fundos de uma sacristia estará sujeito abstratamente à mesma pena prevista no Código Penal para o caso da subtração da tricentenária imagem da padroeira colocada no altar-mor do templo e a ele integrada desde sua construção. (MIRANDA, 2006, p. 244).

Miranda diz ainda que “o furto, o roubo, a receptação e a apropriação indébita de bens culturais são mais comuns do que se pode imaginar”, e

(...) estima-se que sessenta por cento do patrimônio cultural de Minas Gerais constituído de bens móveis sacros tenham sido deslocados de seus locais de origem, encontrando-se em poder de comerciantes e de colecionadores privados” (MIRANDA, 2006, p. 243-244).

Ele também relata em seu livro *Tutela do patrimônio cultural brasileiro* (2006) que:

No que tange a obras sacras de valor cultural, por exemplo, uma quadrilha de São Paulo, recentemente desbaratada pela Polícia Federal, foi responsável pela subtração de centenas de imagens do período colonial que se encontravam em igrejas e museus sobretudo de Minas Gerais, Santa Catarina, Espírito Santo, Bahia e Paraná. Sabe-se que a maioria das peças (que às vezes eram descaracterizadas em seus detalhes para dificultar a posterior identificação) foi criminosamente vendida para colecionadores e antiquários, principalmente do Estado de São Paulo, onde o comércio clandestino deste tipo de bens é muito difundido e lucrativo. (MIRANDA, 2006, p. 243-244.).

Sétimo momento: tutela. Feita a apreensão, o objeto é deixado sob tutela do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA-MG, que o custodia ao Museu Mineiro no mesmo ano, 2003. É nesse momento que o objeto é registrado pelo referido órgão patrimonial e minuciosamente estudado, o que gera sua ficha de inventário e catalogação. No entanto não é gerado um número de tomo, apesar da extensa documentação patrimonial e, posteriormente, museológica.

O método de Stránský para a entrada de um objeto no museu prevê inicialmente que ele: 1. Tenha potência de musealidade; 2. Seja selecionado; 3. Ao entrar no museu, seja “tesaurizado”; 4. Seja comunicado, exposto no museu.

Contudo, o objeto analisado chega ao museu por outro caminho: 1. Tem potência de musealidade; 2. É apreendido pela Polícia Federal; 3. Tutelado ao IEPHA-MG, órgão patrimonial; 4. Custodiado ao Museu Mineiro com objetivo de guarda, conservação e preservação em reserva técnica.

Todavia, observa-se que, no âmbito do museu, o objeto também foi exposto na Sala das Colunas na exposição de longa duração e passou a fazer parte da estrutura básica comunicacional do museu. Embora não tivesse um número de registro de musealização, sua presença ali é formalmente tomada como parte integrante da museália exposta, participando, assim, efetivamente da comunicação do museu.

Oitavo momento: custódia. Entrada no Museu Mineiro sob termo jurídico “custodiado”.

Já dentro do museu, o objeto é “tesaurizado” por técnicos do IEPHA-MG. Essa análise envolve amplo escopo de pesquisa histórica e material. As especificidades materiais são apresentadas por uma equipe de restauradores e analistas do patrimônio. Posteriormente, quando é dado o andamento do processo por meio de público denunciante, a peça entra num sistema mais específico de pesquisa para comprovar sua origem. Todo o material coletado será utilizado como prova no processo judicial.

No caso do objeto em questão, foi gerado um relatório de 23 páginas, encaminhado ao IEPHA no modelo de parecer técnico de 8 páginas, assinalado como nº 22/2015:

Que trata da análise de uma escultura de São Miguel Arcanjo, que se encontra sob a guarda do Museu Mineiro, em Belo Horizonte e solicita: ‘verificar, tecnicamente, se se trata da mesma peça da mesma peça, encaminhado relatório a esta Promotoria de Justiça, no prazo de 60 dias. (MINAS GERAIS, 2016, p.1).

O Parecer nº 22/2015 datado de 02/12/2015 é assinado por Paula Carolina Miranda de Novais – Analista do Ministério Público, composto de oito páginas, identifica o objeto e objetivo, desenvolve a análise técnica para a identificação da peça, composta por breve histórico do processo (pag.1) e por descrição das abordagens realizadas para identificação da imagem de São Miguel Arcanjo: avaliação física do objeto por meio do confronto de fotos e uma imagem de vídeo (fatura, posicionamento de partes e ornamentação), em pesquisa de campo e diligencia daquela Promotoria junto à paróquia de São Romão (pág.3), registrada em certidão e vistoria à peça na reserva técnica do Museu Mineiro. Encerra com o levantamento documental das ações legais referentes ao furto e resgate da peça e dos possíveis vínculos que explicam o percurso da peça após seu furto. (MINAS GERAIS, 2016, p. 7).

O objeto em questão assinala um caso que vai um pouco além, já que o museu decide expô-lo, quebrando o protocolo da custódia em reserva técnica. Do ponto de vista aqui abordado, essa ocorrência dá-se pelas suas qualidades de artificação, que o desloca para o patamar de objeto singularizado e status elevado, por sua condição estética.

Trata-se do mesmo caso das duas peças custodiadas no Museu da Inconfidência e que foram expostas para fruição do público por decisão judicial, depois de sua apreensão pela Polícia Federal: “caso da escultura *Samaritana*, em pedra sabão, e da talha *Cabeça de anjo da fita de falante*, em madeira esculpida, ambas atribuídas a Antônio Francisco Lisboa, o Mestre Aleijadinho”, como foi relatado em entrevista pela servidora responsável do Museu da Inconfidência, Janine Menezes LEPHA Ojeda, em 6 de abril de 2022 (SARAIVA, 2022, Apêndice B).

Ela relata que “a segunda peça, proveniente da Capela da Fazenda da Jaguará, em Matozinhos (MG), encontra-se em análise pela Procuradoria do Ibram acerca de uma formalização de futura doação ao Museu da Inconfidência, mas ainda não se encontra definido.” Esse relato comprova que as peças custodiadas a museus provenientes de processos judiciais entram informalmente no sistema oficial de musealização e que o que determina a seleção interna das peças para compor e enriquecer a exposição permanente é seu caráter de artificação.

Ademais, isso deixa claro também que, embora os processos de entrada sejam distintos entre si, há, por trás deles, igual noção de valores e qualidades conferidas a certos objetos que atravessaram limites culturais. No caso das duas peças do Museu da Inconfidência, sua autoria é de um ícone do barroco, o Aleijadinho, e, no caso de São Miguel Arcanjo, sua beleza artística destaca-o dentre tantas outras peças apreendidas.

Figura 9: A Samaritana de Aleijadinho. Imagem: Ministério Público de Minas Gerais/Divulgação



Fonte: Compilação do autor, 2022

Figura 10: Cabeça de anjo de fita falante, de Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho).
Foto: MPMG/Divulgação



Fonte: Compilação do autor, 2022

Esse processo de entrada no museu – fora do método oficial – não descarta, por fim, o de musealização, que é apropriado de maneira não oficial, pelos processos judiciais. Nota-se, desse modo, porosidade nos processos sociais de musealização, que conduzem ao museu coisas entendidas socialmente como singulares. Nesse sentido, a musealização provisória pode tornar-se uma musealização efetiva para dar conta de caminhos de peças que estão armazenadas nas reservas técnicas dos museus sob o modelo de custódia.

Essa é, portanto, mais uma face do atravessamento pelo qual o objeto de pesquisa passou: dentre os custodiados pelo museu em reserva técnica, ele foi selecionado para ser exposto como parte da exposição permanente de longa duração como um item fundamental da comunicação museológica.

Nono momento: divulgação/publicização/exposição. Exposição *Patrimônio recuperado*, de 4 junho a 20 julho de 2014, no Museu Mineiro, organizada pela Coordenadoria das Promotorias de Justiça de Defesa do Patrimônio Cultural e Turístico de Minas Gerais – CPPC, pelo Instituto Estadual de Patrimônio Histórico de Minas Gerais – IEPHA e pelo Museu Mineiro, em uma ação conjunta caracterizada pela pesquisa como patrimonial e museológica.

Figura 11: Exposição *Patrimônio recuperado*, Museu Mineiro



Foto: Alex Lanza, 2014. Fonte: Compilação do autor, 2022

Figura 12: Catálogo da exposição *Patrimônio recuperado*, Museu Mineiro



Foto: Jefferson Bispo, 2014
Fonte: Compilação do autor, 2022

10º momento: identificação. A peça foi reconhecida por intermédio de denunciante que foi à exposição, em 2014. A pesquisa reconhece esse indivíduo segundo a acepção de *comunidade* dentro do processo museológico. Neste momento da pesquisa, deve-se perguntar: Quem é o público?

Nas últimas décadas, a noção de público muda gradativamente, e os museus ao redor do mundo também começaram a ouvir, em seus espaços, a voz do público não apenas como a de visitantes fruidores e silenciosos, mas também como a de membros de comunidades, pequenas ou grandes, que demonstravam atuar politicamente sobre acervos que diziam respeito à sua existência social e cultural. Ivan Karp diz que:

Quando as pessoas entram nos museus não deixam suas culturas e identidades no vestuário. Nem respondem passivamente às exposições dos museus. Eles interpretam as exposições de museus através de suas experiências anteriores e através de suas crenças, valores e habilidades perceptivas, culturalmente aprendidas que obtêm através da participação em várias comunidades. (KARP, 1992, p. 3).

Assim, o processo de mudança de atitude dos museus frente ao público encurtou nas últimas décadas. Essa interação de atuação do público faz parte do imbricado sistema de tensões no âmbito do museu. Nos dias atuais, é impossível pensar o museu, a exposição e a comunicação e acervos sem a participação do público e das comunidades.

Francisca Hernandez Hernandez diz que:

(...) o público é plural e, conseqüentemente, o museu não está ali para servir seus líderes políticos, nem para ratificar um conceito de identidade exclusivista, mas deve ser para servir e satisfazer os visitantes. Se não houver uma imagem única de público, o museu pode tornar-se mais facilmente um agente gerador e potencializador de comunidades e um instrumento de inclusão, evitando assim dar uma imagem evanescente e comercial do visitante. Uma das tarefas dos museus é atrair novos visitantes e, ao mesmo tempo, saber administrar de maneira otimizada essa experiência, para que os visitantes não apenas repitam a visita, mas se tornem porta-vozes dos valores que visitou e incitando seus conhecidos a ter essa mesma experiência. (HERNANDEZ, 2012, p. 7-8).

A experiência social do público com o museu é ativa. Nesse caso, como mencionado anteriormente, ele assume o protagonismo lá como “denunciante”; ou seja, participante efetivo no dispositivo de restituição de bens valorados. O objeto em questão não está oficialmente musealizado ou patrimonializado; sua musealidade, porém, é o dado óbvio que o movimenta no âmbito dos processos musealizantes.

11º momento: investigação/identificação/confirmação. Mediante pesquisa de documentos fotográficos, registros videográficos da comunidade e depoimentos da comunidade ao Ministério Público de Minas Gerais – MPMG e da Coordenadoria das Promotorias de Justiça de Defesa do Patrimônio Cultural e Turístico de Minas Gerais – CPPC, foi identificada e confirmada a origem da peça entre 2014 e 2017.

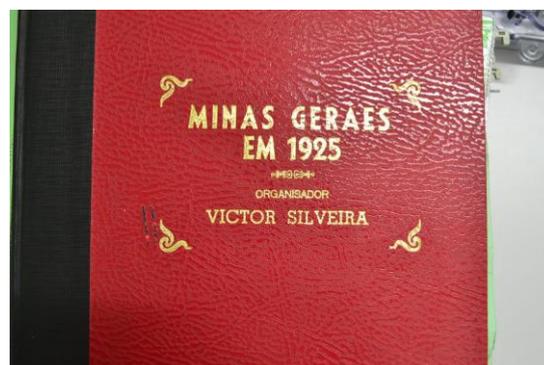
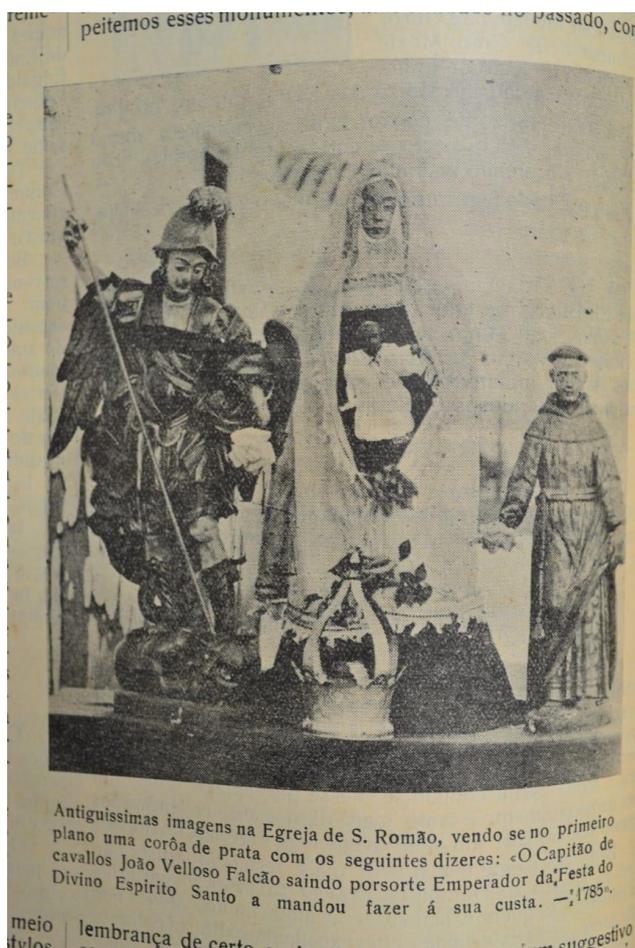
Entre as exposições *Patrimônio Recuperado*, de 2014, e *Em Busca do Patrimônio Perdido*, de 2015, o Museu Mineiro foi procurado por um denunciante que dizia saber a origem da imagem de São Miguel Arcanjo e indicou a igreja do Divino Espírito Santo, de São Romão, como seu lugar original.

A partir dessa denúncia, realizou-se pesquisa no livro referencial de Victor Silveira, *Minas Gerais em 1925*. Essa publicação, presente no acervo do Museu Mineiro, faz um apanhado geral dos municípios mineiros na década de 1920. Sendo bastante ilustrado, ele traz informações básicas sobre os municípios e, muitas vezes, fotografias do interior das igrejas e seus altares. Nela, há uma fotografia do altar da Igreja do Divino Espírito Santo de São Romão, no qual aparece a imagem de São Miguel Arcanjo.

Assim, o passo seguinte da investigação foi fotografar a imagem no laboratório do Museu Mineiro, em preto e branco e no mesmo ângulo da fotografia que constava no livro de 1925, de Victor Silveira, a fim de realizar reconhecimento comparativo. Tudo pareceu idêntico, com exceção da posição das asas, que eram diferentes. Como se sabe, entretanto, as imagens furtadas costumam ter adulterados seus elementos para burlar futuras perícias.

No caso das asas, percebeu-se que “(...) a talha da asa é muito parecida nos dois registros, divergindo – apenas – na orientação. Uma está na vertical, enquanto a outra está na horizontal.” (MINAS GERAIS, 2016, p. 2). Contudo o setor técnico do Museu Mineiro “(...) observou que existe um orifício na asa, indicando sua possível fixação em outro sentido.” (MINAS GERAIS, 2016, p. 2). Apresentam-se abaixo fotografias usadas na referida comparação técnica.

Figura 13: Fotografia que consta no livro de Victor Silveira (1925) e utilizada no reconhecimento comparativo da imagem pelo IEPHA. Registro: Paroquiano Jefferson Bispo



Fonte: Compilação do autor, 2022

Seguindo adiante, a Promotoria partiu para investigação junto à comunidade, entrando em contacto com a paróquia do Divino Espírito Santo em 6 de novembro de 2015. Por meio de contato com a secretaria, chegou-se ao pároco Gilmar Rodrigues, que indicou Sebastiana de Oliveira Peixoto, a “Tia Duduzinha”. O servidor público que investigava o caso soube que a depoente conhecia “profundamente as imagens que compõem ou compuseram o acervo da igreja, tendo em vista que frequenta este templo desde criança (...)”. “Em conversa essa senhora, disse que se lembra da escultura de São Miguel, tendo dito que esse ficava sobre uma imagem demoníaca a qual ‘tinha muito medo’” (Parecer nº22/2015, p. 3). Dona Sebastiana indicou outros paroquianos que poderiam ajudar no reconhecimento da peça.

Somente a comunidade pode fazer o reconhecimento de peças não inventariadas. É por meio de seus depoimentos e registros fotográficos e videográficos de batizados, casamentos e dias festivos que é possível comprovar a origem de peças furtadas. No entanto, no caso da imagem de São Miguel Arcanjo, nenhuma fotografia

fora localizada. Por fim, a comunidade mobilizada conseguiu localizar o vídeo de um casamento ocorrido antes de 1990 (ano do furto), em que aparece a imagem furtada ao fundo, aos 48 minutos e 01 segundo de gravação. Assim, novamente a perícia compara a imagem do vídeo à fotografia da escultura, que estava no Museu Mineiro. Apresentam-se a seguir fotografias usadas na referida comparação técnica:

Figura 14: Do lado direito, a imagem retirada do livro Minas Geraes em 1925. Do esquerdo, frame de vídeo de casamento (1990) em que aparece a escultura.



Fonte: Compilação do autor, 2022

Em 2 de dezembro de 2015, a historiadora analista do Ministério Público assina o relatório que tem como conclusão o seguinte:

Considerando o raciocínio feito na conclusão do tópico anterior, sugere-se:

- Que seja feita análise minuciosa do bem evidenciado neste trabalho técnico. Para tal, sugere-se que seja avaliada a fixação das asas bem como seja feito exame organoléptico dos dedos das duas mãos, objetivando verificar a comprovação da hipótese de complementação ou refazimento. Se isso não for possível com o referido exame, deve-se viabilizar exame de raios-X da peça, a fim de confirmar ou refutar a hipótese levantada.
- Que seja feita a oitiva da senhora Sebastiana (...) *bem como de outros paroquianos que possam atestar sobre a procedência da peça. Assim, sugere-se que tais pessoas sejam convocadas a virem a Belo Horizonte, de forma que possam ter contato direto com a peça. Os exames, aliados aos depoimentos, poderão confirmar, com a certeza almejada, a procedência da peça.*
- Que ao se tornar cabal a comprovação de que a escultura de São Miguel Arcanjo, pertence ao município de São Romão que a

peça retorne, tão logo, ao seu local de procedência. (MINAS GERAIS, 2015, p. 8, grifo nosso).

O grifo acima indica o terceiro passo na participação da comunidade. O primeiro foi como público-comunitário denunciante no museu e o segundo, como comunidade mobilizada em localizar fotografias para comprovar que a peça lhe pertencia. Assim, no terceiro, alguns membros da comunidade vão à sede do Ministério Público em Belo Horizonte fazer um depoimento “de memória” para descrição e identificação da peça. Só então puderam ir ao Museu Mineiro ver a peça *in loco*.

Na conclusão do relatório, fica clara a posição do IEPHA sobre a participação da comunidade junto ao referido órgão e ao Ministério Público. Todavia, é importante anotar que a cooperação da comunidade no processo de restituição vai muito além das que constam aqui junto aos órgãos patrimoniais e o museu.

O acolhimento dos depoimentos de membros da comunidade e paroquianos que possam atestar sobre a procedência da peça se apresenta como uma indicação adequada uma vez que pode avultar os dados sobre a procedência ou origem da peça, pode constituir fundamentação de pertencimento do santo junto à paróquia de São Romão e *reforçará a linha de cooperação entre a comunidade e os entes de preservação do patrimônio*. (MINAS GERAIS, 2016, p.22, grifo nosso).

No reconhecimento no Ministério Público, foram o padre Gilmar Rodrigues e Maria Lucia Bispo. Durante a pesquisa, foram realizadas entrevistas em São Romão com alguns membros da comunidade; dentre elas, Maria Lucia Bispo. O pároco que participou naquele momento, Gilmar Rodrigues, faleceu em 2020.

O reconhecimento é feito de “memória”. A comunidade indicou Maria Lucia Bispo porque, embora more em Belo Horizonte, ela é de São Romão e cresceu com a imagem. Ela disse que

Foi uma coisa tão interessante (...). Eu saí daqui em 1983. Eu trabalhava num banco aqui e fui transferida para lá, então, eu vinha aqui muito pouco. Então, todos os detalhes dela [da imagem] eu não lembrava mais, entendeu? Os pequenos detalhes (...). (SARAIVA, 2022, Apêndice A).

Bérgson diz, em *Matéria e memória*, que o corpo está “colocado entre objetos que agem sobre ele e os que ele influencia, não é mais que um condutor, encarregado de recolher os movimentos e transmiti-los, quando não os retém (...)” (BERGSON, 1999, p. 83). Ele acrescenta também que é como se “(...) uma memória independente juntasse imagens ao longo do tempo à medida que elas se produzem, e

como se nosso corpo, com aquilo que o cerca, não fosse mais que uma dessas imagens” (BERGSON, 1999, p. 83).

O autor diz ainda que o indivíduo é a última imagem que tem e que é como se ele desse um “corte no devir” (BERGSON, 1999, p. 83). Portanto, o corpo seria o lugar central que reage aos objetos e que se completa em si como memória no devir: “As coisas que o cercam agem sobre ele e ele reage a elas” (BERGSON, 1999, p. 83).

Na primeira hipótese de Bergson, “o passado sobrevive sob duas formas distintas: 1) em mecanismos motores, 2) em lembranças independentes” (1999, p. 84). Isso significa que tanto os movimentos automáticos quanto os de lembrar de algo do passado são aspectos da memória que se dão no corpo. Contudo, recordar algo do passado “implicará um trabalho do espírito, que irá buscar no passado, para dirigi-las ao presente” (1999, p. 84).

Sua segunda hipótese é bastante clara quando afirma que “o reconhecimento de um objeto presente se faz por movimentos quando procede do objeto, por representações quando emana do sujeito” (BERGSON, 1999, p. 84), ponto no qual ele define o corpo como um “limite movente entre o passado e o futuro” (1999, p. 84) no tempo que flui.

Neste sentido, as lembranças de Maria Lucia, como um mecanismo universal do corpo, correspondem aos mesmos da memória a que Benjamin recorreu ao escrever sua *Infância Berlinense: 1900*: “(...) apelei deliberadamente àquelas imagens que no exílio costumam despertar mais fortemente a nostalgia – a infância.” (BENJAMIN, 2013, p. 4)

Maria Lucia relatou que, “quando eu fui narrando, eu vi direitinho a imagem no altar, sabe, foi uma coisa impressionante, foi como se estivesse tendo uma visão dela. Não do lugar que estava na época em que ela foi roubada, mas no lugar onde, criança, eu a via.” Ela continuou:

Eu vi. Foi como se estive vendo a imagem, foi uma coisa impressionante, o promotor ficou impressionado. (...) Foi impressionante. Por isso que eles entusiasmaram e falaram:
— Nós vamos todos juntos levar essa imagem porque nós vamos fazer uma festa. (SARAIVA, 2022, Apêndice A).

Maria Lucia narra ainda o esforço da comunidade para localizar uma foto da imagem de São Miguel Arcanjo para, assim, provar a paróquia como seu lugar de procedência:

A única foto achada na época foi essa. Aí quando o Pe. Gilmar veio pra [sic.] cá, o pessoal entregou pro Pe. Gilmar. O Pe. Gilmar deu

continuidade e encaminhou pra [sic.] lá. Foi com essa foto que verificaram. Disseram:

— Agora vamos precisar do reconhecimento pessoal. (SARAIVA, 2022, Apêndice A).

Eu tinha todas as fotos das imagens, mas quando eu mudei (...) uma bolsa minha, onde coloquei as fotos, molhou. Quando cheguei lá (em Belo Horizonte), eu falei: ‘meu Deus! Eu perdi minhas fotos.’

Quando eu falei que não, que não tinha mais as fotos, foi ‘água fria’ no pessoal. Aí o rapaz do IEPHA orientou: Vê as pessoas que se casaram aí, quem sabe em alguma foto de casamento, no fundo, aparece a imagem. Foi aí, numa foto de casamento de Julieta, numa das fotos de casamento, no fundo, tava a imagem de São Miguel. A única foto achada na época foi essa. [Na verdade, é um frame de vídeo]

Aí o pe. Gilmar veio pra [sic.] cá, o pessoal entregou pro pe. Gilmar. O pe. Gilmar deu continuidade e aí encaminhou pra [sic.] lá. Foi com essa foto que verificaram. Disseram:

— Agora vamos precisar do reconhecimento pessoal. (SARAIVA, 2022, Apêndice A).

A participação da comunidade configura-se como mobilização comunitária para localizar uma fotografia que pudesse ajudar a trazer de volta seu santo. Uma vez formada, continuou atuando para que o anjo retornasse à igreja e ao seu convívio cotidiano. Depois de confirmada, a imagem foi entregue à diocese que, por sua vez, não a devolveu à igreja local, causando um drama comunitário que se transformou em uma querela entre paróquia e diocese.

12º momento: negociação. Ocorreu entre 2017 e 2020 para a devolução da peça e diretamente com a Diocese de Januária (representada na figura de Dom José, o bispo local), que engloba o município de São Romão.

13º momento: devolução (saída do museu). Foi realizada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA em 13 de março de 2020 ao bispo da Arquidiocese de Januária.

Fez parte da devolução uma série de condições apresentadas em forma de recomendações pelo Ministério Público junto com o IEPHA/MG. Dentre elas, a inclusão da Igreja do Divino Espírito Santo, para onde o santo deveria ter retornado, no programa “Minas para Sempre”, que faz parte de um sistema único de monitoramento de igrejas mineiras por meio de câmeras de vigilância e alarme.

Em geral, as comunidades conhecem e participam desse programa, a ponto de cobrar das autoridades a atualização contratual das empresas de segurança pelo Estado, por exemplo. Foi assim em 2011, quando o sistema parou de funcionar, o que foi denunciado pelas comunidades. Houve até matéria publicada no jornal *Estado de Minas*, com a seguinte chamada “Patrimônio religioso está desprotegido em Minas Gerais”.

Na ocasião, mais de 40 santuários que têm peças históricas tiveram seus alarmes desligados, contra o que as comunidades organizadas se manifestaram: “Quando vemos carros estranhos ou gente que não é daqui, chamamos a polícia ou começamos a aparecer nas ruas para evitar os roubos”, relatou ao jornal Vaneça Maria Soares, de 28 anos (PARREIRAS, 2012). Outra estudante, Gabriela Cristiane Dias, 22 anos, de Sabará, declarou ao *Estado de Minas* que “Sabará não tem outras atrações históricas além das igrejas e o patrimônio dentro delas. Se isso acabar, os turistas não virão mais. Ou os investimentos voltam ou os padres usam o dízimo para a proteção da própria igreja” (PARREIRAS, 2012).

Figura 15: A devolução realizada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA ao bispo da Arquidiocese de Januária (13/03/2020)



Fonte: Compilação do autor, 2022. Foto: site CNBB

No relatório, são apresentadas as seguintes recomendações:

No retorno da peça à paróquia deverão ser previamente avaliadas as condições de segurança da edificação, ambiente e local a qual ela se destinará, pela equipe de ações preventivas, inclusive, se for o caso, incluir a igreja no programa “Minas para Sempre”, de monitoramento de bens tombados pelo Estado.

Recomenda-se ainda que sejam avaliadas as condições de acondicionamento e segurança do local onde a peça ficará exposta e sejam feitas recomendações específicas para seu manuseio e manutenção do local onde ficará exposta. (MINAS GERAIS, 2016, p.22).

Maria Lucia Bispo, declara que:

Para nós, o interesse maior é voltar a imagem de São Miguel mesmo. Inclusive, isso vai ajudar a própria igreja, para que seja mais segura,

sabe. A gente falou com o Pe. João [atual pároco] para fazer uma campanha, porque tem os patrocinadores que podem nos ajudar. (SARAIVA, 2022, Apêndice A).

Ela complementa que a comunidade está ciente das orientações do Ministério Público sobre a segurança que a igreja deve ter para receber a imagem de volta:

Eu tenho contato com a historiadora do Ministério Público (...). Ela falou que nós precisamos de grades nas janelas, reforçar as portas, colocar uma grade tirando o acesso da igreja com o salão, onde se faz reunião, porque ali é perigoso demais. Ali não tem segurança nenhuma e tem que colocar grade ali. Nós pensamos em trazer um arquiteto para ver essa questão de segurança e fazer um projeto de segurança. (SARAIVA, 2022, Apêndice A).

15º momento: querela entre a comunidade e a diocese. Em São Romão, foram entrevistados dois paroquianos e o atual pároco, pois poucos se dispuseram a comentar o caso. Porém isso já foi suficiente para constatar que a imagem de São Miguel Arcanjo não voltou ainda para a Paróquia do Divino Espírito Santo, em São Romão, permanecendo na sede da Diocese em Januária. Inclusive, antes de o autor desta pesquisa ir a São Romão, passou por aquela cidade, onde foi possível ver a imagem. Além disso, lá o Bispo Dom José foi arguido.

Nenhum membro da comunidade teve contato com a imagem do santo depois que ela foi devolvida pelo Ministério Público. Em virtude disso, a promessa da festa feita por padre Gilmar na época do reconhecimento não aconteceu. O bispo reteve a imagem consigo em Januária, padre Gilmar faleceu, e um novo pároco assumiu a comunidade: padre João.

Até os dias de elaboração desta dissertação, a imagem não fora devolvida à comunidade de origem, sob argumentos da diocese de que a imagem pertence a ela, e não à comunidade. Isso gerou uma querela entre as partes, despertando sentimentos novos de perda, de aspectos jurídicos sob os bens da igreja e de novos desdobramentos sobre o processo de musealização. Isso deu margem a novos *atravessamentos* distintos e próprios das relações comunitárias, mas distantes, dessa vez, do universo mercantilista e dentro exclusivamente do âmbito das singularidades, da identidade comunitária e do bem como fator jurídico da Igreja.

A comunidade foi proibida pelo bispo de falar sobre o retorno da imagem. Em momento nenhum houve o diálogo esperado pelos paroquianos, que ficaram sem saber onde está guardada sua imagem. Segundo relatos da comunidade, eles não foram bem recebidos pelo bispo, o que causou grande comoção entre eles. Maria Lucia enfatiza que

O povo está proibido de falar da imagem de São Miguel. Tanto é que não puderam dialogar verbalmente; por isso, foram enviados ofícios tanto para o Pe. João. Desculpa, Pe. João, ao senhor que está aqui, quanto [sic] para D. José. Nós não tivemos resposta nenhuma. (SARAIVA, 2022, Apêndice A).

Dada a falta de diálogo, a comunidade organizou-se e passou a enviar ofícios, via e-mails, solicitando uma resposta aos seus questionamentos. A querela estabeleceu-se. O passo seguinte foi a alçada jurídica — ainda não acionada oficialmente —, mencionada como forma de obter retorno às suas solicitações.

A posição de D. José está baseada na ideia de que a imagem de São Miguel é um bem patrimonial da Igreja e não exclusivamente da comunidade paroquial. Por essa razão, ele julga que ela deve ter um outro destino: ficar em poder da diocese e, possivelmente, fazer parte de um acervo de museu. Em sua “imaginação museal” (CHAGAS, 2009), “museu é a história. Museu não é uma coisa guardada, morta. Museu é vida! Então, tem que ver isso; então, museu não é uma coisa morta. Museu é vivo adaptando à cultura de hoje. É a transformação. É para a comunidade” (SARAIVA, 2022).

As falas de D. José estão baseadas em documentos que são claras orientações do Vaticano sobre o patrimônio da Igreja Católica. O próprio bispo, na ocasião do encontro, presenteou o autor com a publicação *Carta circular sobre a necessidade e urgência da inventariação e catalogação dos bens culturais da Igreja*, escrita pela Comissão Pontifícia para os Bens Culturais da Igreja.⁴ Na ocasião, ele disse: “Leia isto para sua pesquisa”.

Logo na introdução, assinada por Dom João Justino de Medeiros Silva (Arcebispo Coadjutor de Montes Claros – MG e Presidente da Comissão Episcopal Pastoral para Cultura e Educação) e Dom José Luiz Majella Delgado (Arcebispo de Pouso Alegre – MG e Bispo Referencial para o Setor Cultura), lê-se “Publicada em 1999, essa carta é de fundamental importância e utilidade para a compreensão da tarefa urgente de preservarmos o enorme patrimônio histórico-artístico da Igreja” (2017, p. 8).

Pela indicação no referido documento e sob a orientação dessa Carta Circular, muitas iniciativas foram postas em prática para a formação e a salvaguarda dos bens históricos e artísticos da Igreja: “Iniciativas estão em curso em diversas dioceses do Brasil, pois o trabalho a ser feito é muito grande. Urge a preparação de agentes que se ocupem também dessa tarefa no seio da Igreja (...)” (SILVA; DELGADO, 2017, p. 8).

⁴ Publicação original: *Libreria Editrice Vaticana* (1999).

Nota-se, então, que Dom José atua a partir dessas orientações, que preveem tanto a formação de agentes como a conscientização das comunidades para a devida preservação de tais bens, “(...) assim como uma ampla conscientização de todas as nossas comunidades sobre a importância de preservar, cuidar e utilizar adequadamente os bens históricos e artísticos” (SILVA; DELGADO, 2017, p. 8).

Sua interpretação, portanto, da referida Carta Circular Vaticana e devolução da Imagem de São Miguel Arcanjo é que ela deve ficar sob os cuidados da diocese para cumprir um papel maior, como patrimônio eclesiástico e bem musealizado, colocado em um museu a ser criado, para servir à Igreja, como orienta a Carta Circular: “É preciso dar a conhecer e incentivar o uso das artes como manifestação da fé, na obra evangelizadora das Igrejas particulares” (SILVA; DELGADO, 2017, p. 8).

Por outro lado, o mesmo documento menciona a importância das comunidades na criação de museus e bibliotecas: “Cada uma das comunidades cristãs se reconhece assim nas várias manifestações de arte, e de arte sacra em particular, realizando uma forte ligação que caracteriza e distingue as Igrejas particulares no comum itinerário religioso” (SILVA; DELGADO, 2017, p. 11-12). Isso também enriquece criativamente os templos, pois

o patrimônio histórico-artístico da igreja é o testemunho concreto da criatividade artesanal e artística expressa pelas comunidades cristãs para dar esplendor de beleza aos lugares de culto, da piedade e da vida religiosa, do estudo e da memória.” (SILVA; DELGADO, 2017, p. 12).

Deste modo, vê-se que a referida Carta Circular apoia tanto o trabalho das arquidioceses como as ações das comunidades em preservar e comunicar seus bens patrimoniais.

Ela é “dirigida aos bispos diocesanos” — caso de Dom José — “para que se façam porta-voz da urgência de cuidar do patrimônio histórico-artístico, partindo em primeiro lugar do inventário, para chegar, espera-se, à elaboração do catálogo” (SILVA; DELGADO, 2017, p. 13-14). Ela ainda menciona que as igrejas particulares, aquelas espalhadas pelo mundo, “recolheram em arquivos, bibliotecas, museus, uma inumerável quantidade de obras, documentos e textos que foram produzidos ao longo dos séculos para responder às diferentes necessidades pastorais e culturais” (SILVA; DELGADO, 2017, p. 12).

É nesse sentido que se baseia a posição de Dom José em relação à imagem de São Miguel Arcanjo. Para ele, a peça deveria estar num museu a serviço de uma comunidade maior. Entretanto, não é assim para a comunidade da paróquia do Divino Espírito Santo de São Romão. Para eles, o santo é parte estruturante de sua

identidade como povo romanense. Suas vidas estão conectadas a ela e são extensão de sua existência comunitária.

“É como se essa imagem não fosse de São Romão. Nós fomos tratados como se nós quiséssemos uma imagem que não é nossa. Isso tem ferido muito, muito, muito as pessoas aqui”, declara Maria Lucia Bispo. Ela continua: “Saber que temos uma peça, que esteve por várias gerações de nossos antepassados, de avós, de tudo, representa muito pra [sic.] gente, devocionalmente [sic] (...)” (SARAIVA, 2022, Apêndice A). A noção de pertencimento engloba a constituição geracional das famílias da cidade. Assim, Maria Lucia conclui, dizendo: “Então, é um apreço, é uma riqueza muito grande para nós, afetivamente, e nós crescemos com isso. Eu, por exemplo, para mim, a representatividade é muito grande e afetiva, e para todos os são romanenses” (SARAIVA, 2022, Apêndice A).

Podemos dizer que o *atravessamento* da imagem, agora, está na disputa do campo das singularidades, e as tensões existentes referem-se a encontrar um lugar ideal para o objeto — segundo Kopytoff, a singularização: “como é feita por grupos, ela porta o certificado de aprovação coletiva, canaliza os impulsos individuais de singularização e assume o peso da sacralidade cultural” (KOPYTOFF, 2021, p. 102).

Nesse sentido, o museu é o lugar máximo de singularização de um objeto em sociedade, e é assim na perspectiva do bispo Dom José, porém não é do ponto de vista da comunidade. Para eles, o lugar do santo é na igreja, o ambiente, em si, sacralizado para abrigar o sagrado.

Pomian, ao mencionar os templos gregos e romanos, diz que “o objeto oferecido ao deus e recebido por ele segundo os ritos torna-se *hieron* ou *sacrum*, e participa da majestade e da inviolabilidade dos deuses. Subtraí-lo, deslocá-lo ou desviá-lo do seu uso ou apenas tocá-lo são actos sacrílegos” (POMIAN, 1984, p. 56). Ele também menciona que, às imagens dos santos, pintadas ou esculpidas, “(...) é atribuído um certo poder que as faz participar diretamente do sagrado, pelo que representam não só os traços de uma pessoa, mas também a sua força activa” (POMIAN, 1984, p. 64).

Esse é o caso da imagem de São Miguel Arcanjo para a comunidade. Maria Lucia confirma isso quando diz: “Que São Miguel, esse anjo das almas, nos protege contra as maldades do mundo”. Como diz Pomian (1984, p. 64), “basta pensar em todas as virgens miraculosas das igrejas europeias e em todas as imagens e estátuas de que se espera ainda o milagre”.

Com ideias esparsas sobre a criação de um lugar museológico para abrigar a peça num formato de memorial comunitário ou museu de arte sacra — as quais foram trazidas respectivamente pelo pároco atual e pelo bispo —, a comunidade tenta

participar da negociação, esbarando, porém, em modelos de museu. Ela própria já vinha tendo a experiência de vivenciar sua peça no ambiente do museu tradicional ortodoxo, o Museu Mineiro; contudo vivencia agora uma querela em que a ideia de museu volta a reaparecer e começa a ser pensado como uma estratégia de negociação para determinar quem fica com o objeto.

O padre João, atual pároco, disse em entrevista:

Compreendendo a importância do patrimônio eu apresentei a Dom José essa proposta de criação de um “Memorial Paroquial” onde nós abrigaríamos as nossas peças sacras, sejam objetos de culto como cálices, patenas, custodias, sejam as imagens (...) então a ideia existe. (SARAIVA, 2022, Apêndice A).

Ele completa que “as peças todas saem em procissão, participam das celebrações comunitárias. Elas todas são patrimônio, mas em primeiro lugar elas são devocionais” (SARAIVA, 2022, Apêndice A).

Além disso, para padre João, é importante ter um ambiente para guardar as peças de arte sacra da comunidade: “Em 2024, nós vamos comemorar 220 anos de paróquia, é um desejo e a comunidade tem que abraçar a causa para que a gente esteja com esse memorial pronto. E o desejo é fazer uma exposição com as nossas peças e fotos”. (SARAIVA, 2022, Apêndice A).

Maria Lucia, que também é representante da comunidade, disse:

Eu tenho contato com a historiadora do Ministério Público. Tornei a perguntar pra [sic.] ela se há necessidade de fazer o memorial. Ela falou:

— De jeito nenhum! Essa imagem não é para ficar no museu é para ficar na igreja de onde ela foi tirada. (SARAIVA, 2022, Apêndice A).

Ela menciona ainda que, em sua opinião, “é devoção, para as pessoas aproximarem dela, na missa, numa celebração” (SARAIVA, 2022, Apêndice A).

Como declarou Pomian, são imagens devocionais relacionadas a elementos, como “o milagre” (1984, p. 64); ou seja, um evento extraordinário e próprio da relação com imagens religiosas, mas que é também uma forma peculiar de se relacionar com a divindade invisível. Para o crítico, o invisível “é por vezes uma corporeidade ou uma materialidade distinta daquela dos elementos do mundo visível, por vezes uma espécie de anti-materialidade pura” (1984, p. 67). Afirmo o autor que:

Todos esses objetos são mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, submetidos a uma proteção especial em locais fechados arranjados para esse efeito, e exposto ao olhar. Todos sem exceção desempenham a função de

intermediários entre os espectadores e um mundo invisível de que falam os mitos, os contos e as histórias. (POMIAN, 1984, p. 67).

O objeto investigado ajuda a entender melhor a ideia de *atravessamento* utilizada aqui. Falou-se, no capítulo I, que se encara o seu atravessamento em sua rica construção social de valores museais como jogos sociais de musealização, que ocorrem na sociedade como jogos de forças e relacionais de musealidade. *Jogo* no sentido do enfrentamento de forças que deflagram um desfecho no qual o atravessamento confunde-se com a própria musealização: o atravessar do objeto, do ponto de vista da Museologia, poderia ser tomado como o substrato do processo de musealização.

Pode-se acrescentar que os desfechos processuais não são definitivos, pois continuam reelaborando-se a partir de relações sociais, e a musealização pode ser vista como o atravessar do objeto, passando de mão em mão, entre o furto e as instituições em suas negociações para redirecioná-lo. Sua musealização é também uma experiência do espírito, no sentido das qualidades subjetivas do ser, as quais envolvem a sensibilidade estruturante. Por isso, ela não pode ser pensada em separado da musealidade que lhe foi conferida e que é compartilhada tanto pela materialidade do objeto como pela do corpo dos agentes.

Foi trazida a perspectiva da musealização/musealidade como um processo “inscrito no corpo” (BOURDIEU, 2013), porque a sequência de entrevistas levou a crer que a musealização é um processo social inscrito no corpo físico dos agentes. Isso é reconhecido aqui por meio das entrevistas, na complexa participação da comunidade na querela que envolve o objeto em questão.

Essa experiência repercute no corpo físico como reações de raiva, choro e desconforto; por isso Maria Lucia Bispo emocionou-se em alguns momentos de sua entrevista. A emoção é a expressão diante do amor e da perda, bem como da ameaça à sua identidade, à de sua comunidade, à estrutura de seu imaginário e de seu mapeamento e, conseqüentemente, de sua participação no mundo.

Nesse sentido, os participantes da referida querela são “agentes” sociais, porque são “ativos e atuantes”, (BOURDIEU, 2013). O termo utilizado por Bourdieu (2013, p. 10) — que não usa pessoa, sujeito, ator, ser ou indivíduo — pressupõe uma “filosofia da ação (...) que atualiza as potencialidades inscritas no corpo dos agentes e na estrutura das situações nas quais eles atuam ou, mais precisamente, em sua relação”.

A referida disputa envolve a ideia de criação de um *memorial* ou *museu* para o qual seria redirecionado o objeto. Percebe-se, desse modo, que vem à tona uma camada significativa de tensões valorativas que envolvem o objeto e existem como

uma realidade social: O museu como um impulso social de permanência e projeção para o futuro.

Desse modo, estar-se-ia diante daquilo que Stránský chamou de “necessidade da existência dos museus” (STRÁNSKÝ, 1987, p.), e não apenas do museu como lugar físico, arquitetônico. Isso está no corpo relacional que se quer autopreservar como ser no espaço-tempo. Stránský dirá que isso é “o processo do qual os museus são a expressão” (STRÁNSKÝ, 1987, p.).

Assim, a razão da querela entre a diocese e a paróquia está situada nesse domínio: o objeto é tomado por seus valores e qualidades de musealidade: identitárias, artísticas, teológicos, econômicos e estéticos. É diante dessa possibilidade de musealização que Dom José, o bispo de Januária, imagina um museu para abrigar a imagem do São Miguel Arcanjo mais do que seu retorno para a igreja de São Romão.

A biografia da imagem de São Miguel Arcanjo abarca diversas instituições; dentre elas, o museu, lançando mão do método de musealização para assegurar o andamento do processo judicial, que visa à devolução da peça ao seu local de origem. O processo de musealização do objeto, todavia, não acaba com a conclusão do processo judicial, pois ganha novas camadas processuais com a querela criada entre a diocese e a paróquia.

Não se pode deixar de mencionar as características materiais da musealidade, nem deixar de pensar na íntima relação que interliga musealidade e musealização. Schubertová menciona que “a musealidade como qualidade não pode existir em sua forma abstrata, ela está sempre ligada ao seu portador, à realidade, à matéria” (SCHUBERTO VÁ, 1974, p. 10). Deve-se considerar que a materialidade do corpo em relação à do objeto é uma das razões que ajudaram a visualizar a problemática que envolve a querela da comunidade com a diocese. Ali se entendeu que o corpo responde objetivamente, como “carne”, aos embates museológicos-patrimoniais. E quando se pensa *corpo*, refere-se à matéria e ao espírito.

Depois do incêndio do Museu Nacional, foram ouvidos muitos relatos de pessoas que sentiram em seu próprio corpo a perda museológica: dor, mudez, falta de ar, choro e revolta. Nesse sentido, parece que o museu opera como uma experiência social inscrita no corpo-matéria em sua carnalidade: o corpo-carne.

Nessa via de pensamento, retoma-se a reflexão de Scheiner sobre a Grécia ágrafa, do museu como *Mousàon* ou *Mousaion*: pelas Musas. Diz a referida autora que

O homem como a medida de todas as coisas, o espaço primordial de manifestação das Musas seria então o próprio corpo do Homem - este sim o verdadeiro templo das Musas, através do qual elas se

manifestam pela palavra, pelo canto e pelos mitos de origem.” (SCHEINER, 1999, p. 134).

Hesíodo, que é o Aedo (poeta) e autor da *Teogonia*, realizou isso por intermédio das musas: “O poeta, pelo mesmo dom das Musas, é o profeta de fatos passados e fatos futuros” (TORRANO, 2017, p. 27). É ele, por meio da linguagem, da voz, que profere tais fatos como realidade do mundo “(...) as Vozes não são outra coisa que a múltipla Presença do Divino” (TORRANO, 2017, p. 28).

Ainda em Hesíodo, diz Torrano, “as palavras cantadas não são uma constelação de símbolos abstratos e vazios, mas forças divinas nascidas de Zeus Pai e da Memória, que sabiamente fazem o mundo (...)” (TORRANO, 2017, p. 20). Essa linguagem revela e engendra a coisa revelada. Segundo Torrano (2017, p. 17), “este poder da força da palavra se instaura por uma relação quase mágica entre o homem e a coisa nomeada, pela qual o nome traz consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa”.

Talvez seja possível pensar uma natureza museológica no corpo contemporâneo, concebendo-o como receptáculo criador e preservador de singularidades. Talvez possa ser razoável estabelecer um paralelo entre a Antiguidade Grega e a cidade de São Romão. Trata-se de uma experiência na qual o corpo manifesta-se também como um dos centros dos acontecimentos museológicos.

Para Merleau-Ponty, o homem é um *corpo próprio* dentre outros corpos, e, disse ele, “considero meu corpo, que é meu ponto de vista sobre o mundo, como um dos objetos desse mundo” (1999, p. 108). Trata-se de um corpo capaz de perceber sensivelmente sua realidade e compreender-se imerso nessa mesma realidade, em meio a todas as coisas do mundo.

O *corpo próprio* está integrado como carne e pensamento, e reconhece-se como carnalidade no mundo. Por isso ele é basicamente oposto à cisão cartesiana do “Penso, logo existo” (*Cogito, ergo sum*, lat.). Para Ponty, “sistema de potências motoras ou de potências perceptivas, nosso corpo não é objeto para um ‘eu penso’: ele é um conjunto de significações vividas que caminha para seu equilíbrio” (MERLEAU-PONTY, 1999: p.212). Portanto, o corpo é, em si, uma experiência totalizante no espaço. É nesse sentido que parece que a experiência social de um processo de musealização é vivida em uma completude entre o corpo e o mundo. Logo, o objeto museológico não está separado do corpo, mas é visto, pensado e vivido como parte totalizante no processo de musealidade e musealização.

Os objetos são fabricados pelo corpo como extensões de suas razões sociais, e estão latentes nele todas essas razões com relação às coisas preservadas no museu. Nesse sentido, pode-se pensar que a experiência de musealização é física e

espiritual em sua força relacional com as matérias significantes criadas e experimentadas pelo próprio corpo.

A fisicalidade do corpo, que é auto perceptivo no mundo, torna-se mais evidente em determinados lugares e situações sociais, em que a carne se sinaliza como imperativo momentâneo da existência: como nas academias de ginástica, onde ele é tensionado; nos hospitais, onde a falta de saúde cria foco sobre a carne nas manifestações da dor; na aula de yoga, em que o corpo persevera na autorrealização por meio da respiração. No momento de um ato racista que nega o corpo, na hora do parto e no simples gesto de colocar a mão sobre o coração e sentir-se vivo.

Pode-se sentir, contudo, a manifestação do corpo também em relação aos bens museológicos. Diante do incêndio de um museu, por exemplo, a dor das perdas são tão evidentes quanto todas as outras. A experiência do museu é social totalizante. Nesse sentido, a comunidade de São Romão experimenta a ausência de seu objeto sagrado, o que deflagra muitos sentimentos (como se pôde verificar em entrevistas). Suas reivindicações são para ter seu “santo” de volta, pois eles se sentem violados em sua integridade paroquial, enquanto comunidade religiosa.

O corpo participa, em sua fisicalidade, dos processos de musealidade e dos jogos de musealização, realizando, em si, valores, qualidades e forças sociais de musealidade. A musealização seria, por sua vez, uma extensão expressiva dos ganhos sociais do corpo em sua perpetuação no espaço-tempo.

Esse é, também, um corpo que atua dentro de uma estrutura social a partir de uma visão ou interpretação específica, que vem de seu grupo e está condensada em seu corpo, segundo o conceito de *habitus*, de Bourdieu, que assim o definiu:

É um corpo socializado, um corpo estruturado, um corpo que incorporou as estruturas imanentes de um mundo ou de um setor particular desse mundo, de um campo, e que estrutura tanto a percepção desse mundo como a ação nesse mundo. (BOURDIEU. 2011, p. 144).

A noção de corpo aqui aglutinada inclui sua capacidade de atuar dentre as coisas do mundo e operando nas estruturas da sociedade.

A querela entre a diocese e a paróquia traz essas expectativas, tanto a do corpo como ser no mundo como a dele enquanto agente social que opera com a ideia do museu como estratégia para obter resultados a seu favor. Esse corpo é um corpo social sujeito a uma série de circunstâncias que o submetem a situações de poder, na disputa por seus valores e qualidades projetados nos objetos culturais.

Quando se fala, aqui, em processo de musealização, refere-se não especificamente ao museu onde as coisas foram preservadas, mas ao

macrofenômeno no qual se conservam também as coisas nos indivíduos e em seus corpos, como seres musealizantes. É por isso que se concorda, aqui, com Stránský quando diz que o museu não é a finalidade, mas o meio. Esse ambiente surpreende o tempo todo como algo vibrante — e até certo ponto, indefinido —, posto que sua existência depende das relações fenomênicas no mundo. Desse ponto de vista, musealizar seria musealizar-se como corpo-mundo, sendo o museu um dos possíveis desdobramentos do corpo.

Observou-se, na pesquisa, na biografia do objeto, que se trata de um macrofenômeno social, que envolve pessoas, grupos, ideias, materialidades, subjetividades e instituições, que formam um fluxo de força social sobre a qual não se tem todo o controle, como muitas vezes se imagina.

Esse fluxo extenso que atravessa o museu será aqui chamado de *transmusealização*. Ele é caracterizado como distensões, infiltrações e porosidades. Na tentativa de referir-se a esse fenômeno, utiliza-se o referido vocábulo, concebendo-o como uma série de desdobramentos biográficos localizados entre o controle e o acaso, a terra firme e o terreno movediço dos movimentos das relações sociais.

De acordo com o *Dicionário Aurélio*, o prefixo “trans” vem do latim com o seguinte significado: “movimento para além de”, “através de”; “posição para além de”; “posição ou movimento de través”; “intensidade”. Equivalentes: tra, tras, tre(s). Para Nicolescu, esse prefixo diz respeito,

àquilo que está ao mesmo tempo entre as disciplinas, através das diferentes disciplinas e além de qualquer disciplina. Seu objetivo é a *compreensão do mundo presente*, para o qual um dos imperativos é a unidade do conhecimento. (NICOLESCU, 2001, p. 51).

Considera-se aqui esse sentido de atravessamento como algo que está, ao mesmo tempo, entre — através — além do museu, constituindo-se como um macro movimento social de transmusealização.

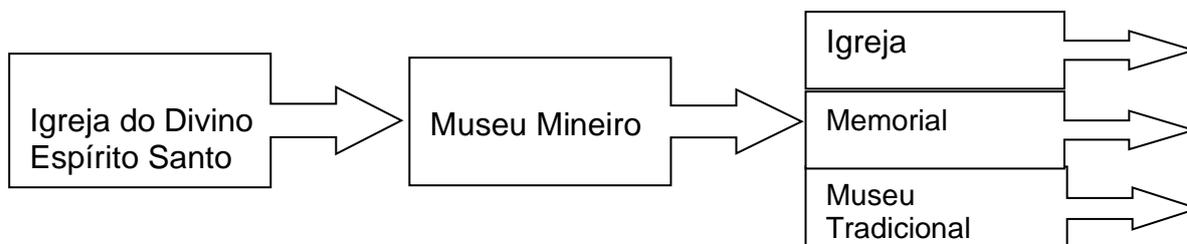
Os atravessamentos do objeto de pesquisa, que abarcam a complexidade dos corpos, dos espaços físicos, das relações e das ideias, podem ser compreendidos, finalmente, como um movimento de transmusealização. Seu fluxo não se apresenta concluído; ao contrário, movimenta mais e mais camadas significantes e expressa-se como processos em aberto. Isso insinua que a transmusealização, como complexidade da natureza social, não se conclui na comunicação do objeto dentro do museu, mas indica que o mundo externo é, na prática, a consolidação da experiência museológica e do museu.

A passagem do objeto pelo museu, chamada de musealização-oblíqua, seria apenas uma das qualidades dessa experiência social de transmusealização como uma

extensão que atravessa o território físico do museu para criar sentidos em outros espaços relacionais da diversidade social.

Visualizam-se esses movimentos no quadro a seguir:

Gráfico 2: Movimentos de transmusealização: entre, através e além do museu



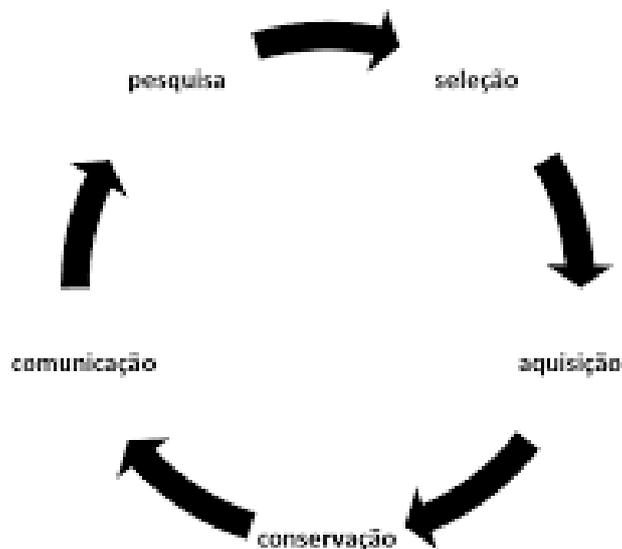
Relembra-se aqui que se trabalha com o método de musealização stranskyano: seleção, tesaurização e comunicação. Esse processo ajudou a fixar um recorte na pesquisa a fim de determinar uma origem metodológica. Contudo não se pode deixar de citar que aquele método foi aprimorado por vários outros autores. Cabe mencionar que Brulon fez uma revisão do desdobramento do referido método e acrescentou-lhe sua perspectiva no artigo *Passagens da Museologia: a musealização como caminho*, de 2018. Para tanto, o autor usa como base o termo “*traversée*” que “também pode ser designado como ‘cruzamento’, segundo proposto por Daniel Fabre (2014)” (BRULON, 2018, p. 190).

O crítico esclarece que Peter van Mensch desenvolveu o modelo PPC “que se refere às funções básicas do museu de Preservação, Pesquisa e Comunicação” (BRULON, 2018, p.197), baseado em Stránský, e que, para François Mairesse,

(...) a musealização, em seu sentido mais tradicional, implica necessariamente no conjunto de atividades do museu: preservação (seleção, aquisição, gestão, conservação), pesquisa (com fins de catalogação) e comunicação (por meio da exposição, das publicações etc.). (BRULON, 2018, p. 197).

Ele traz ainda o modelo de Marília Xavier Cury, que define quatro momentos para a musealização: seleção, inserção do objeto no contexto museológico, escolha daquele que comporá a exposição e processo de comunicação. Brulon, por sua vez, elabora seu modelo em etapas que se retroalimentam na cadeia de musealização: 1. Pesquisa, 2. Seleção, 3. Aquisição, 4. Conservação, 5. Comunicação, 6. Pesquisa de recepção num movimento que se retroalimenta, como apresentado na figura a seguir, criada por ele:

Figura 16: Cadeia retroalimentar da musealização de Brulon



Fonte: Compilação do autor, 2022

Diferente da musealização oficial, acima destacada por Brulon, entende-se, a partir da pesquisa no acompanhamento da biografia do objeto, que sua realidade é transmigrante: migra de uma configuração museológica a outra. Nesses atravessamentos, o objeto em pesquisa passa por um museu tradicional ortodoxo — devido à musealização oblíqua —; contudo ele continua sua jornada em direção a outra configuração mnemônica que corresponda às vontades museológicas de grupos distintos em disputa.

A primeira forma de museu pela qual passa o artefato é a tradicional ortodoxa, em que o objeto dá entrada por meio de processo judicial. A segunda ideia de museu existe a partir de estratégias de embates sociais para definir a posse do objeto, na forma de um memorial ou museu de arte sacra. A biografia do objeto, em razão do reconhecimento histórico de sua musealidade, insere-o numa cadeia aberta de musealização. Nesse sentido, não se trata de uma cadeia que se retroalimenta, mas de um fluxo museológico em expansão, definido por meio de jogos de musealização e determinado por diferentes vontades de posse, que o conduzem de uma realidade museológica a outra.

Entendeu-se, na pesquisa, a passagem de um status museológico a outro como forças de transmusealização: entre museus, através deles e além deles. Tal

movimento social de transmusealização pode ser visto como um fluxo aberto que conduz o artefato de um ambiente a outro.

O caso em estudo ainda não se concluiu porque a realidade museológica existe, mas não tem seu contorno formal concluído. O fim para algumas categorias de objeto pode não ser um determinado museu, mas outra forma de espaço que possa abarcar artefatos singularizados, como um templo, por exemplo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa analisou a biografia da escultura de São Miguel Arcanjo, que foi subtraída da Igreja do Divino Espírito Santo, de São Romão, cidade localizada ao norte de Minas Gerais, às margens do rio São Francisco. Ela foi realizada a partir do método do estudo de caso associado ao específico campo da museologia, denominado *metodologia de musealização e de observação etnográfica*. A abordagem teórica foi pautada principalmente em Stránský e Kopytoff, tendo como autores agregados e não menos fundamentais Bourdieu, Brulon, Scheiner e Schubertová.

Ao longo da análise, utilizou-se o termo *atravessamentos* para acompanhar a biografia do objeto, que está baseada no binômio estabelecido por Kopytoff como mercantilização e singularização. Ao longo do percurso, entendeu-se que os atravessamentos do objeto são inicialmente de natureza física e institucional, conceitual e ideológica. Porém, na sequência, ele foi tomado como uma ocorrência de natureza identitária, espiritual e corpórea. Um atravessar que abarca a integralidade, tanto do objeto como do corpo em sua relação.

Percebeu-se, assim, que o processo de atribuição de valor, qualidade e força (i. e., musealidade) está intimamente entrelaçado aos processos de musealização, o que permitiu refletir um pouco mais sobre as implicações dos *jogos de musealização*, assim como seus aspectos de *jogos de musealidade*, ou seja, de atribuição de valores que fazem parte de interesses de grupos específicos, especialmente os econômicos e ideológicos.

Nesse sentido, procurou-se aprofundar um pouco mais o conceito de musealidade, abordando-o, principalmente, a partir de Stránský, Schubertová e Scheiner, nessa ordem. Na sequência, deparou-se com questões específicas do campo epistemológico da museologia, cuja complexidade trouxe a pesquisa mais para dentro da abordagem dos conceitos filosóficos constituídos em sua esfera teórica. Desse modo, percebeu-se o objeto de pesquisa implicado na malha da reflexão aprofundada dos conceitos de musealidade e musealização.

Compreendeu-se que o estudo de caso é um exemplo sólido das macros implicações sociais que envolvem um objeto ao qual se conferiu musealidade. Há problematizações teóricas suscitadas pela pesquisa, que envolve os seguintes temas: musealidade e musealização; corpo e objeto; qualidade, valor e força museológica;

jogos de musealização e jogos de musealidade; pós-musealização e transmusealização.

Esse traçado permitiu avançar na compreensão da aquisição de musealidade do objeto de estudo. Viu-se, desse modo, que o objeto poderia ser tomado, segundo Mauss, como “fatos sociais totais”. Diz ainda o referido autor: “Todos estes fenômenos são, a um mesmo tempo, jurídicos, econômicos, religiosos, e mesmo estéticos, morfológicos, etc.”. Ele segue afirmando: “(...) os objetos de todas as espécies que se fabricam, ornam, pulem, recolhem e transmitem com amor, tudo o que se recebe com alegria e se expõe com sucesso, (...)” (MAUSS, 1974, p. 191-193).

É nessa perspectiva que se entende a escultura de São Miguel Arcanjo, em virtude de dada complexidade cultural na qual suas representações totais criam um sentido específico de musealidade no interior da comunidade e na sociedade.

É de dentro dessa percepção plural do objeto que agregamos à nossa pesquisa o conceito de musealidade de Stránský e Schubertová; e, depois, o de Scheiner, que vê a musealidade como uma força externa ao museu e, por isso mesmo, possível de musealização. Essa “força” não dependeria da chancela do museu, mas pode ser musealizada e comunicada no âmbito institucional.

Reconhece-se que, enquanto o objeto de estudo está no altar da Igreja do Divino Espírito Santo, junto aos fiéis, ele é uma chave poderosa da vida social e, assim, é possível avançar reconhecendo sua força junto à manutenção daquelas existências. Isso é constatado a partir das declarações dos muitos agentes comunitários que tiveram seus bens culturais furtados durante o século XX.

É possível designar como potência (possibilidade) a musealidade da Imagem de São Miguel Arcanjo, mas seria uma forma genérica de verificar aquele tipo de poder (infallibilidade) comunitário como algo que eventualmente poderá ser inserido num museu. É nesse sentido que a conceptualização de Scheiner como *força* clarifica a definição axiológica de valores predominantes na pesquisa.

Assim, no primeiro capítulo, avaliou-se o objeto a partir do conceito de *potência de musealidade*, que é quando o item ainda está no bojo da sua comunidade original em sua ação totalizante. Do ponto de vista conceitual, abordou-se o conceito de musealidade desenvolvido por Stránský como um “valor documental específico” (STRÁNSKÝ, 1974, p. 21) e depois, como “a própria orientação específica de valor” (MENSCH 1992 *apud* BRULON, 2018, p.194.).

Verificou-se a necessidade de analisar também a posição de Vera Schubertová, que define musealidade como “uma qualidade objetiva da realidade” (SCHUBERTO VÁ, 1979, p. 43), e sua divisão em musealidade potencial (externa ao

museu) e atual (reconhecida no âmbito do museu) (SCHUBERTOVIÁ, 1979, p. 44). Ao analisar o papel chave do objeto de estudo dentro da comunidade, tomou-se o conceito de Scheiner (SCHEINER, 2010) acerca da musealidade como “força”, em substituição à Potência de Musealidade de Stránský.

Foram apresentadas, ainda nesse capítulo, algumas disciplinas científicas que conferem musealidade à escultura de São Miguel Arcanjo: artificação, teologia, história da arte e estudo da escultura devocional em madeira. A partir daí, pôde-se verificar também a formação de musealidade e, conseqüentemente, a inserção do objeto na cadeia de musealização. Identificou-se ali o que se chama de *jogos de musealização* e *jogos de musealidade*, que se baseiam no conceito de *jogos* de Bourdieu.

Para trabalhar a partir de um léxico exclusivo do campo museológico, adotou-se o termo *jogos de musealização*, compreendendo que e a imagem faz parte de disputas sociais, práticas e teóricas, as quais foram tomadas na pesquisa como *jogos*, na compreensão de Bourdieu. A biografia do objeto envolve as disputas das décadas do início do século XX, quando se defendiam teses acerca da criação do Brasil como nação. Tais jogos ficaram evidentes entre as décadas de 1920 e 1930, que culminaram na criação do SPHAN e na manutenção de ideias referentes à identidade da nação com a *Revista do SPHAN*.

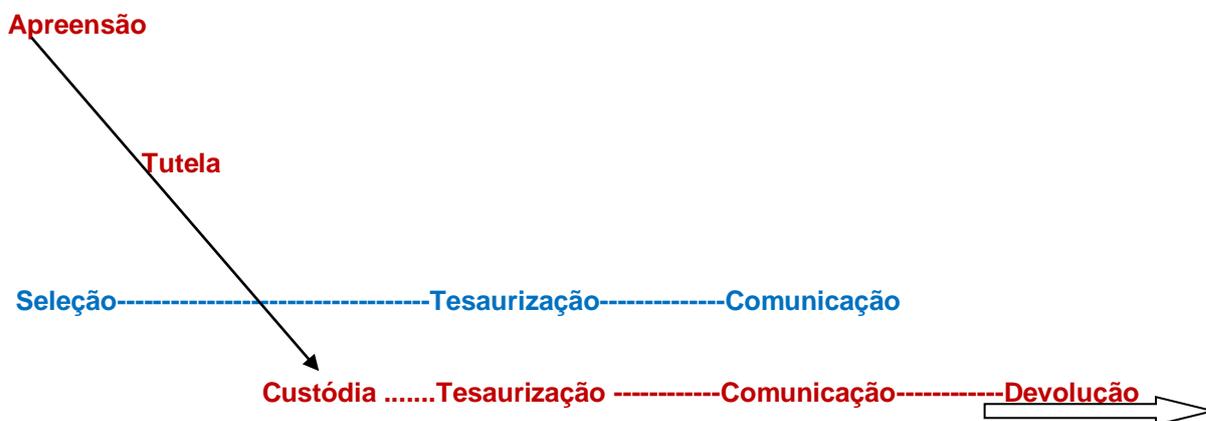
A tese vencedora estava baseada na história, na materialidade e na linguagem do colonizador português, cuja origem era a cultura greco-romana. Desse modo, tanto a materialidade como a forma do objeto de pesquisa foi qualificada e valorada nessa época como valor cultural elevado, quando foram criados museus para abarcar tais musealidades. A estética barroca, que reveste o objeto em questão, faz parte da esfera de artificação que seguiu aumentando seu valor monetário no mercado de arte, fosse ele oficial ou clandestino.

No segundo capítulo, os atravessamentos do objeto foram avaliados, desde sua supressão da referida igreja até sua chegada ao Museu Mineiro. Constatou-se que sua inserção na cadeia de musealização levou-o ao museu a partir de processo judicial, sob os instrumentos de tutela e custódia. Concluiu-se que sua entrada no museu se deu por meio de *apreensão* feita pela Polícia Federal e não por sua *seleção*, como previsto no método oficial de musealização.

Todavia as instituições policiais aliadas às instituições de patrimonialização utilizam-se do método de musealização de modo extraoficial, conduzindo o objeto à exposição permanente no museu, consolidando, assim, o método de musealização por meio de sua *comunicação* e, conseqüentemente, *pesquisa*. Por essa razão, passa-se a usar os termos e são realizadas perguntas sobre a ocorrência de um tipo diferenciado de musealização: pode-se pensar em uma *musealização provisória*? A

obliquidade da cadeia de musealização, a partir da apreensão de objetos, pressupõe tanto a provisoriedade do objeto no museu, como o atravessamento oblíquo pela cadeia de musealização oficial, como demonstrado em gráfico abaixo:

Gráfico 3: Método de Musealização x Linha oblíqua



Desse modo, conclui-se que, em sua biografia, o objeto adentra o museu via processo judicial por meio de instrumentos de tutela e custódia, e isso não excluiu a possibilidade de inseri-lo no domínio da comunicação museológica oficial. Por essa razão, toma-se sua entrada como musealização oblíqua, para indicar o atravessamento do artefato pelo modelo oficial de museu. Compreende-se que o processo judicial encampa o método de musealização de maneira extraoficial e utiliza-o de acordo com suas necessidades.

Como a entrada não é realizada como o previsto pelo método de musealização, isso é tido como uma entrada oblíqua, que atravessa a linha horizontal do método de musealização: seleção, tesaurização e comunicação (Stránský), justamente porque o objeto não dá entrada no museu por *seleção*, mas por *apreensão*.

Para confirmar o atravessamento oblíquo de objetos apreendidos no museu, a pesquisa foi direcionada do Museu Mineiro ao Museu da Inconfidência de Ouro Preto, para verificar se isso também se dava em outro museu com objetos custodiados. Constatou-se isso também lá. Para tal, baseou-se em dois objetos atribuídos a Aleijadinho: a escultura *A Samaritana* e a talha *Cabeça de anjo de fita falante*, que seguem o mesmo percurso do objeto de pesquisa: apreensão e comunicação sem que tenham recebido número de tomo do museu. Conclui-se, assim, que essa ocorrência pode ser um procedimento padrão em museus que recebem objetos apreendidos em via de restituição. Isso caracterizaria uma qualidade de musealização diferente da tradicional?

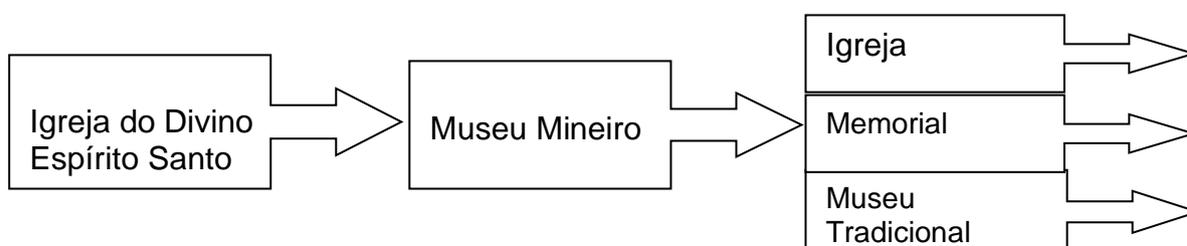
No capítulo três, foi pesquisada a saída do objeto do museu, momento no qual o autor foi ao município de Januária e ao de São Romão entrevistar membros da comunidade.

Após a devolução da imagem de São Miguel Arcanjo à diocese de Januária, a escultura foi retida pelo bispo local, sob alegação de que ela pertencia à Igreja e não à comunidade paroquial. Devido a isso, surgiu uma querela entre a comunidade e a diocese. Tal disputa organizou-se em termos de musealização, quando foram consideradas a criação de um museu de arte sacra pelo bispo e a de um memorial pelo pároco. Entretanto, a paróquia, por sua vez, observa esses formatos com cautela, preferindo que a imagem retorne para dentro da igreja, e, para isso, ela parece disposta a negociar.

Avaliou-se o atravessamento do objeto entre o Museu Mineiro e outros possíveis modelos mnemônicos – como museu tradicional e o memorial – como movimentos transpassantes, transportantes e transsignificantes. Sendo essas passagens ressignificadas na malha da cadeia de musealização, ela foi interpretada como transmusealização, para, assim, ser possível falar dela a partir de um léxico referente à Museologia.

Assim, a transmusealização seria um fluxo constituído por distensões, infiltrações e porosidades, cujo destino não se consolida no primeiro espaço museológico pelo qual passou o objeto. Desse modo, um item que está no fluxo de transmusealização só seria realmente integrado a um modelo museológico definido a partir de um acordo social baseado em jogos de musealização em expansão. Desse modo, reconhece-se, na biografia do objeto pesquisado, a musealização como um processo de transmusealização: migração entre conceitos e espaços mnemônicos distintos, como demonstrado a seguir:

Gráfico 4: Movimentos de transmusealização: entre – através – além do museu



Foi durante as entrevistas com a comunidade que se percebeu a presença efetiva do corpo nas relações identitárias com o objeto. Refletiu-se sobre a expressão

física dos paroquianos (suas falas, sentimentos, alegrias e tristezas) relacionada ao objeto, que outrora fora produzida em seu caldo cultural.

Mauss interpreta a presença dos objetos culturais em sua totalidade como *fatos sociais totais*, é o que considera ele sobre “objectos de todas as espécies que se fabricam, ornam, pulem, recolhem e transmitem amor, tudo o que se recebe com alegria e se expõe com sucesso” (Mauss, 1974, p. 192). Nesse momento, o corpo foi identificado como um dos principais centros das ações culturais e, por conseguinte, buscou-se compreendê-lo como um cerne da produção de valores e, conseqüentemente, de sua autopreservação.

Para Bergson, o corpo é o centro da memória e promove um corte no devir, entre passado e futuro. Em Bourdieu, ele é socializado e estruturado, incorporando as estruturas de um mundo e percebendo-o a partir daí.

Assim, procurou-se pensar o *corpo-museu* contemporâneo, a partir da lógica do *mousaion* abordado por Scheiner, para quem o próprio corpo é o espaço primordial da experiência social museológica e em Bourdieu, segundo o qual o corpo é um agente social, simultaneamente, perceptivo e atuante, que cria valores a partir de si e projeta-os em objetos materiais e imateriais.

Em tais projeções, está o estofo que dá sentido ao mundo de determinados grupos sociais. Ele existe como realidade conhecida e integral, mesmo que o objeto não esteja sob os olhos do observador: Sabê-lo é tê-lo. Perdê-lo é perder-se. O item qualificado, valorado e que tem força seria, pois, um objeto sincrônico ao corpo.

É também a partir dessa perspectiva que se observa a musealidade como valores, qualidades e forças produzidos no corpo e espelhados em acordos sociais. Ela, certamente, é a perspectiva de um *corpo-museu* que se afirma na sociedade e projeta-se para o futuro.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AQUINO, T. de. **Os anjos**. Trad.: Paulo Faitanin; Bernardo Veiga. São Paulo: EDIPRO, 2008.
- AQUINO, T. de. **Suma Teológica**. São Paulo: Ecclesiae: Permanência, 2016.
- ARAUJO, J. de S. A. P. E. **O Rio de Janeiro nas visitas pastorais de monsenhor Pizarro**: inventário da arte sacra fluminense. Rio de Janeiro: INEPAC, 2008.
- BERGSON, LEPHA. Capítulo III. In: BERGSON, LEPHA. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BIBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**: Antigo e Novo Testamento. São Paulo: Paulus, 2015.
- BORGES, M. C. **Os errantes do sagrado**: uma geoantropologia dos tempos e espaços de criadores da cultura popular em São Romão, norte de Minas Gerais. 2010. 244 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de Uberlândia – UFU, Uberlândia, 2010.
- BOURDIEU, P. **Razões práticas**: Sobre a teoria da ação. São Paulo: Papirus, 2013.
- BRASIL. Ministério da Cultura. IPHAN. **Coletânea de leis sobre preservação do patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006.
- BRASIL. Secretaria de Estado do Governo de Minas Gerais – SEGOV. Belo Horizonte recebe a exposição Patrimônio Recuperado a partir do dia 4 de junho: Mostra, que integra as comemorações do Bicentenário da Morte de Aleijadinho, é uma ação de preservação e recuperação do patrimônio cultural de Minas. **Agência Minas Gerais**, Belo Horizonte, 2 jun. 2014. Disponível em: <http://LEPHA.2005-2015.agenciaminas.mg.gov.br/noticias/belo-horizonte-recebe-a-exposicao-patrimonio-recuperado-a-partir-do-dia-4-de-junho/>. Acesso em: 26 de out. 2022.
- BRULON, B. C. O Novo Museu na América Latina: novos paradigmas para uma nova Museologia. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM INFORMAÇÃO, 8, 2007, Salvador. Anais... Salvador: UFBA, 2007. Disponível em: <https://brapci.inf.br/index.php/res/download/176730>. Acesso em: 10 fev. 2022.
- BRULON, B. C. Da artificialização do sagrado nos museus: entre o teatro e a sacralidade. **Anais do Museu Paulista**: História e Cultura Material, São Paulo. v. 21, n. 2. p. 155-175, 2013.
- BRULON, B. C. S. **Os objetos de museu, entre a classificação e o devir**. Rev. Inf. & Soc.: Est., João Pessoa, v. 25, n. 1, p. 25-37, jan./abr. 2015.
- BRULON, B. Provocando a Museologia: o pensamento geminal de Zbyněk Z. Stránský e a Escola de Brno. **Anais do Museu Paulista**: História e Cultura Material, São Paulo, v. 25, n. 1, p. 403-425, 2017. Disponível em: <https://LEPHA.revistas.usp.br/anaismp/article/view/139685>. Acesso em: 26 out. 2022.

BRULON, B. C. Passagens da Museologia: a musealização como caminho. **Museologia e Patrimônio**. Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 189-210, 2018.

BRULON, B. C. Museus, Patrimônios e experiência criadora: ensaio sobre as bases da museologia experimental. **Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, v. 1, p. 199-231, 2019.

BRULON, B. C. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 28, p. 1-30, 2020.

CHAGAS, M. de. **A imaginação visual**: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freire e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: MinC/Ibram, 2009.

CHUVA, M. Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 313-333, jul./dez. 2003.

CHUVA, M. **Os arquitetos da memória**: Sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.

COELHO, B.; QUITES, M. R. E. **Estudo da escultura devocional em madeira**. Belo Horizonte: Editora Fino Traço, 2014.

CRETTON, A.; TELLES, L. S. Religiosidade popular em foco: o que diz o público visitante de exposições. **Rev. Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.10. n.1, p. 201-219, mai. 2013.

CURY, M. X. Para saber o que o público pensa sobre arqueologia. **Revista Arqueologia Pública**, São Paulo, n. 1, p. 31-48, 2006.

DA VIDE, D. S. M. **Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, 1707**. São Paulo: Tipografia 2 de Dezembro, 1853.

DIAS, E. **Sobre a arte brasileira**: da Pré-história aos anos 1960 – Arte e academia entre política e natureza (1816 a 1857). São Paulo: WMF Martins Fontes; Edições SESC São Paulo, 2014.

DOLAK, J. **Stránský**: Uma ponte Brno-Brasil. O museólogo Zbyněk Zbyslav Stránský – Conceitos Básicos. Paris: ICOFOM, 2017.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FONSECA, J. J. S. da. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002. Apostila.

GONÇALVES, J. R. S. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: Coleção Museu Memória e Cidadania, 2007.

HERNÁNDEZ, F. LEPHA. **Planteamientos Teóricos da La Museologia**. Madrid: Trea, 2005.

HERNÁNDEZ, F. LEPHA. El protagonismo de los visitantes dentro del museo. *In*: DESVALLÉS, A.; NASH, S. (ed.) Symposium on Empowering the visitor: process, progress, protest, 2012. Tunisia: Institut National du Patrimoine. **Anais...**, Tunísia, 2012. p. 211-219.

ICOM. **Código de Deontologia del ICOM para los museos**, 2006. Disponível em: <http://LEPHA.icom.museum>.

ICOM. **Key Concepts of Museology**. DESVALLÉES, A.; COLIN, F. M. A. (ed.), 2010.

KARP, I. **Museums and Communities: The politics of public Cultures**. Washington: Smithsonian Books, 1992.

KOPYTOFF, I. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. APPADURAI, A. (org.). **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: Eduff, 2021.

LEBLON, A.; ISNART, C.; BONDAZ, J. Além do consenso patrimonial: resistências e usos contestadores do patrimônio. CÂNDIDO, M. M. D.; RUOSO, C. (org.). **Museus e Patrimônios Experiências e Devires**. Recife: Massangana; Fundação Joaquim Nabuco, 2015.

LIMA, D. F. C. Museu, poder e diversidade cultural. **Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, jul./dez. 2010.

LIMA, D. F. C. Musealização: um juízo/uma atitude do campo da museologia integrando musealidade e museália. **Ciência da Informação**, Brasília: DF, v. 42 n. 3, p. 379-398, set./dez. 2013.

LIMA, D. F. C. Tráfico ilícito de bens culturais e “boas práticas” para combate: Documentação museológica-informação e Object ID como prevenção. **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília: DF, v.10, p. 73-89, set. 2021.

MENEZES, U. T. B. de. O Campo do Patrimônio Cultural: uma revisão de premissas. *In: Fórum Nacional do Patrimônio Cultural*, I, 2009, Ouro Preto. **Anais...** Ouro Preto: IPHAN, 2009.

MIRANDA, M. P. de S. **Tutela do patrimônio cultural brasileiro: doutrina, jurisprudência, legislação**. Belo Horizonte: Del Rey, 2006.

MIRANDA, M.P. DE S. *In: Imagens de peças sacras mineiras desaparecidas são expostas em galeria do Museu Mineiro até o dia 15 de novembro*. Instituto Pristino, 2015. Disponível em: <https://institutopristino.org.br/imagens-de-pecas-sacras-mineiras-desaparecidas-sao-expostas-em-galeria-do-museu-mineiro-ate-o-dia-15-de-novembro/>. Acesso em: 22. Jan. 2022.

MORAES, J. N. L. de. Museus e Público(s):A centralidade da relação público(s) – Museus nos debates contemporâneos da museologia. *In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO*, 20, 2019, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: UFSC, 2019.

MUSEU DAS MISSÕES. *In: https://museudasmissoes.museus.gov.br/o-museu/*. Acesso em: 22.fev. 2022.

OLIVEIRA, M. A. R. de. **Sobre a Arte Brasileira da Pré-História aos anos 1960: Maneirismo, Barroco e Rococó na arte religiosa e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Edições SESC; Martins Fontes, 2015.

OTTO, R. **O sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional**. São Leopoldo: Sinodal; Petrópolis: Vozes, 2007.

PARREIRAS, M. Patrimônio religioso está desprotegido em Minas: Ministério Público confirma que 40 santuários mineiros com peças históricas tiveram alarmes desligados por falta de renovação em 2011 de contrato entre o IEPHA e empresa de segurança. **Estado de Minas Gerais**, Belo Horizonte. 17 fev. 2012. Disponível em: https://LEPHA.em.com.br/app/noticia/gerais/2012/02/17/interna_gerais,278561/patrimonio-religioso-esta-desprotegido-em-minas.shtml. Acesso em: 26 out. 2022.

POMIAN, K. Coleção. *In*: POMIAN, K. *et al.* **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984. v. 1.

SARAIVA, J. A. G. **Museu de Arte Sacra**: reflexões sobre o desafio de expor o sagrado. Rio de Janeiro: FSB RJ, 2020.

SCHEINER, T. As bases ontológicas do Museu e da Museologia. *In*: Simpósio Museologia e Filosofia. 1999, Munique. **Anais...** Munique: Museums-Pädagogisches Zentrum, p. 103-173.

SCHEINER, T. Museos, museología LEPHA restitución del patrimonio cultural em los albores de uma nueva ética global. *In*: ICOFOM – INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY: MUSEOLOGIA E FILOSOFIA. 2010, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010.

SCHEINER, T. **Defining Museum and Museology**: an ongoing process. What is a Museum? München: Müller-Straten, 2010.

SCHIO, Dayse B. Imagem de São Miguel Arcanjo furtada em 1979 em Biguaçu é recuperada pela Polícia Federal. *In*: ND+. Disponível em: <https://ndmais.com.br/noticias/imagem-de-sao-miguel-arcanjo-furtada-em-1979-em-biguacu-e-recuperada-pela-policia-federal/>. Acesso em: 22 fev. 2022.

SCHUBERTOVÁ, V. Sobre questões atuais da teoria da seleção de museus. **Cadernos Museológicos**, Brasília: DF, n. 7, p.30-45, 1979.

SILVA, J. J. M.; DELGADO, J. L. M. Introdução. *In*: Comissão pontifícia para os bens culturais da igreja. **Carta Circular sobre a necessidade e urgência da inventariação e catalogação dos bens culturais da igreja**. Brasília, DF: Edições CNBB, 2017. Coleção Pastoral da Cultura.

SCOMPARIM, A. F. **A iconografia na Igreja Católica**. São Paulo: Paulus, 2013.

SHAPIRO, R. Que é artificação? **Sociedade e Estado**, Brasília: DF, v. 22, n. 1, p. 135-151, jan./abr. 2007.

SHAPIRO, R. HEINICH, N. Quando há artificação? **Sociedade e Estado**, Brasília: DF, v. 28, n. 1, jan./abr. 2013.

STALLYBRASS, P. **O casaco de Marx**: roupas, memória e dor. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

STRANSKÝ, Z. **O objeto da Museologia. Stránský: Uma ponte Brno-Brasil**. Paris: ICOFOM, 2017.

STRANSKÝ, Z. A Museologia e os museus. *Museologia e Interdisciplinaridade* ICOFOM, Brasília: DF, v. 9, n. 17, p. 158-161, jan./jul. 2020.

TORRANO, J. **Hesíodo. Teogonia:** a origem dos deuses. Estudo e Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.

APENDICE A: ENTREVISTAS

Entrevista: 23 de novembro 2021 – Belo Horizonte. 57:41m

Entrevistador: Alberto Saraiva (AS)

Entrevistada: Elvira Nobrega (EN) é restauradora e Coordenadora de Gestão de Acervos Museológicos da Diretoria de Museus da Secretaria de Cultura Estadual de Minas Gerais.

ENTREVISTA

EN: Aqui, a gente está gora na reserva técnica do Museu Mineiro, que abriga tanto as obras do MM quanto as obras dos seis museus da diretoria de museus e as obras apreendidas pelo ministério público que está sob responsabilidade do IEPHA, mas que estão guardadas aqui na reserva técnica do MM.

AS: A princípio, o IEPHA teria uma reserva técnica onde essas obras ficariam?

EN: o IEPHA sempre teve um ateliê de restauração. Quando eu entrei aqui, em 2019, já havia essa área de com essas peças, eu não sei te explicar o porquê de o IEPHA ter mandado essas peças para cá e não ter guardado as peças no prédio do IEPHA. Acho que por um motivo de segurança porque aqui é uma reserva que é estabilizada e o ateliê de restauração que está em constante funcionamento, então acredito que o motivo seja segurança mesmo. Mas não sei te esclarecer exatamente.

AS: Ontem eu estive no IEPHA, e eles me falaram que eles estão reformando um outro pra [sic.] eles. Isso também pode contar, né?

EN: Isso, eles saíram dali e foram pra [sic.] um prédio aqui da igreja de Lourdes, temporariamente, enquanto o prédio da praça da liberdade está em restauro. E eles ainda não conseguiram voltar totalmente pra [sic.] lá isso já tem alguns anos. Mas então você está vendo que são muitas obras. E elas estão guardadas aqui separadas do resto do acervo do museu.

AS: Então, até onde eu entendi, o São Miguel Arcanjo apreendido pela Polícia Federal que está em contato direto com o ministério público, a coordenadoria de promotorias de cultura e patrimônio e eles é que entregam a peça ao IEPHA e o IEPHA enviou a peça ao MM.

EN: Exatamente! A Polícia Federal apreende numa investigação, aciona o Ministério Público, o MP propõe a ação na justiça, o juiz recebe a ação e manda guardar a peça e indica um depositário fiel. O depositário, nesse caso, é o IEPHA. Mas na falta de condições de reserva física no IEPHA, o IEPHA escolheu guardar aqui, mas o representante legal perante o processo, perante o juiz, é o IEPHA, não é o Museu Mineiro (MM). O MM só detém a guarda física. Mas o representante, o responsável por essa guarda no processo, é o IEPHA. Mesmo o IEPHA não sendo parte, o IEPHA entra nessa história porque o MP precisa guardar essas peças e aí o MP determina um depositário fiel. É o mesmo caso de inventário quando dá briga na família e aí o juiz pode determinar um administrador de inventário fora da família, um terceiro que seja administrador, é essa mesma situação.

AS: Então, o IEPHA fica com a guarda provisória da peça.

EN: Isso!

AS: E ele partilhou essa guarda provisória da peça com o MM. Agora o que me chama mais atenção, Elvira, é que a peça, ela vai para a exposição permanente, né?!

EN: Não! Na verdade, houve aqui uma troca de exposição permanente da sala das colunas que o diretor do MM, por algum motivo, eu também não trabalhava aqui, então eu não sei te dizer exatamente o porquê, ele selecionou algumas peças e resolveu colocar na exposição. Algumas peças que não são do MM e que estavam guardadas para o IEPHA de um processo do MP. Então as peças estavam guardadas e ele fez uma solicitação ao MP, que aceitou que as peças ficassem expostas ao invés de estarem guardadas na reserva técnica. Foi só isso! Mas elas não pertencem ao MM e continuam na mesmíssima situação. Tanto que, quando o IEPHA pede a peça, quando o MP tem a determinação do juiz no processo que o MP, deve devolver a peça; o MP solicita do IEPHA, o IEPHA vem aqui e independente se a peça estiver na reserva ou na exposição a gente tem que recolher e entregar.

AS: Eu estava pensando um pouco nesse papel sensível do museu de conservação, higienização, restauração, conservação, acondicionamento efetivo junto à peça.

EN: Só o acondicionamento. A higienização mecânica só para tirar a poeira, porque parte da perícia do processo, faz parte da prova que vai ser apresentada no processo, exatamente para saber se essa peça foi repintada, se foi adulterada... o que aconteceu com essa peça. Se o padre vendeu ou se ela foi roubada e vendida. Porque geralmente os fiéis têm uma foto e elas confrontam essa foto com peça que o MP apreende. Ou, na maioria das vezes, até o fiel vê a peça numa exposição, vai até a Polícia Federal e faz a denúncia. E aí o que acontece é se a gente pega uma peça dessas e restaura a gente tá adulterando prova.

AS: Então a peça é a marca, a prova de um crime.

EN: É. A repintura e essas adulterações que, às vezes, por exemplo, uma coisa assim que a gente já viu acontecer, os santos de Aleijadinho que têm a barba bipartida ou que têm os cachinhos que dá espaço na orelha pra [sic.] cair o brinco...e aí, uma das adulterações que a gente encontra é a massinha que vai fechar essa característica que é do artista. É uma adulteração que vai levar o leigo a acreditar que não é a mesma peça. Então se a gente for retirar essa intervenção a gente estará mexendo na prova do crime.

AS: Elvira, a gente sempre pensa a musealização como uma coisa básica: primeiro uma seleção da peça que está lá fora. Isso não aconteceu porque a peça foi roubada e apreendida; depois a entrada no museu com a tesauroização e toda a catalogação da peça, que também não aconteceu aqui, e a exposição que é uma troca com o público, que só aconteceu porque o diretor decidiu por alguma razão desconhecida, talvez porque a peça é muito bonita, e aí entra o processo de artificação, o valor artístico é tão grande e a peça é tão bonita e está num estado tão perfeito que é decidido mostrar.

EN: Decidiu, mas pediu autorização do judiciário. Agora você pode notar que a maioria das peças estão aqui. Lá no Museu da Inconfidência, eles têm peças que são guardadas também.

AS: Na minha pesquisa, eu consegui fotos da exposição *Patrimônio Recuperado*, que foi feita na galeria de arte contemporânea do MM. Eu entendi que é um projeto do MP junto com a coordenadoria de cultura e patrimônio deles com o objetivo de apresentar ao público as peças que foram recuperadas. Então o público que vem à essa exposição é um público um pouco diferenciado, que estou tratando nesse processo como um público denunciante. Numa matéria que saiu no *Estado de Minas*, eles dizem que, através de um denunciante, soubemos que a origem da peça era São Romão.

EN: Isso acontece demais. Durante processos de restauro de retábulos, é muito comum a comunidade chegar com álbuns de avós, de tias e falam: – olha tinha essa escultura! Isso acontece demais. E aí a gente fica tentando encontrar essas coisas junto com eles.

AS: E aí vai começando a inventariar o bem furtado...

EN: As pessoas dessas comunidades, elas vão sim pra [sic.] tentar ajudar a encontrar algumas coisas. Eu participei do CEIB (Centro de Estudo da Imaginária Brasileira) que a professora Miriam Ribeiro ajudou a criar. Foi no ano que a Miriam fez o livro do Aleijadinho que o colecionador de SP embargou. Foi naquele ano. Olha só o que que acontece. A gente tava [sic.] no CEIB. Eu era estudante e estava fazendo uma especialização. E aí o curador dessa coleção que tinha um Aleijadinho que não foi catalogado pela Miriam Ribeiro. Ele manda para o CEIB um pedido de uma palestra no congresso no CEIB. O pedido foi aceito e ele chega com o catálogo das obras desse

coleccionador para apresentar a palestra. Carolina estava restaurando a igreja do sumidouro. Senta ao meu lado para ver o catálogo do colecionador para ver o que ele tinha. Carolina, ao folhear o catálogo, diz: – Meu Deus, essa santa aqui é do Sumidouro! Ela já tinha visto a santa no álbum de fotos das famílias da comunidade. Nós assistimos à palestra e logo depois Carolina foi atrás do Olinto – que é do IPHAN e mostrou que a santa era do Sumidouro. E a peça foi devolvida. E foi a segunda peça devolvida porque a primeira foi reconhecida por um morador de Sumidouro que veio numa exposição feita no Museu de Artes e Ofícios. O morador bateu o olho e falou: –Olha! Voltou para o Sumidouro e falou para as restauradoras que a peça estava no Museu de Artes e Ofícios. As restauradoras entraram em contato com o museu e com o IEPHA e a peça foi devolvida dentro de um acordo que a peça voltaria quando a igreja estivesse restaurada e segura. Isso tem mais de 15 anos e acontece muito.

AS: Nesse caso, pelas entrevistas que li e pelos coordenadores que falaram pelo MP, disseram que eles fizeram a exposição só com peças recuperadas que estão no MM. Esse é um público que é convocado pra [sic.] ver se reconhece os bens furtados.

EN: Essas pessoas de comunidade estão sempre atentas com isso. Elas gostam muito mais da igreja, e a igreja faz muito mais parte da vida delas do que a gente pode imaginar. Quando eu trabalhei na restauração da Igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto, tinha uma vizinha da igreja que chamava Maria do Carmo, que era vizinha da igreja. A família dela inteira frequentava a igreja, os pais foram enterrados no cemitério da igreja, ela era da irmandade, a família toda, e ela passava na porta e entrava para ver o que estava acontecendo. A gente sabe que a comunidade envolvida é a melhor coisa porque eles estão tomando conta do que é deles. É muito bom até para lidar com o IPHAN. O pessoal gritava: a Dona Maria do Carmo chegou! Ela fazia a visita à restauração e ia acompanhando a restauração. Ela era a fiscal da comunidade.

EN: Elvira, daqui de BH eu vou para São Romão entrevista a comunidade. Eu vou conversar com as pessoas da comunidade que fizeram a identificação do São Miguel Arcanjo.

EN: Elas são importantíssimas e aquilo ali faz parte da vida delas.

AS: Esse parece ser o sentido real do que chamamos de patrimônio, né, Elvira?

EN: Exatamente.

AS: Entendo melhor agora esse processo. Instituições externas estão utilizando o Museu para viabilizar esse processo de restituição.

EN: A importância dessas peças não é uma exposição de museu. Elas têm uma vida na comunidade e é pra [sic.] lá que elas têm que ir.

AS: Estou vendo com o Ramón se consigo o laudo da peça feito pelo IEPHA.

EN: Essa devolução é assim: o IEPHA nos manda um e-mail especificando quais são as peças, eu separo as peças, eles vêm, fazem o laudo do estado de conservação, as fotografias, e o laudo técnico. Aí eles fazem o contato e marcam o dia de entrega aqui.

AS: Esse laudo é feito junto com vocês?

EN: Não. Eu só recebo e eles fazem. Eu deixo as peças separadas e vem alguém do IEPHA e faz.

AS: Eu estou verificando até que ponto o museu entra nesse processo. Como a peça vem para o museu, como assinalado em seu estado provisório, eu estou chamando esse momento de musealização provisória... Se eles reconhecem que a peça dá entrada no museu e permanece de maneira provisória, talvez sim, possamos chamar de musealização provisória. Né?! E isso faz parte de um percurso de mapeamento do passo a passo biográfico da peça no processo judicial e no que diz respeito ao universo do Museu também e da musealização. O processo durou 6 anos para avaliar a devolução. Longo, não!?

EN: Eu sou formada em direito também e trabalhei durante alguns anos advogando na área do direito trabalhista. Sou advogada. E inicialmente me interessei por essa área para entender esses processos patrimoniais junto ao MP. Não foi um processo longo. Um processo cível a média é de 8 anos.

AS: Como posso chamar, do ponto de vista jurídico, esse processo de investigação e confirmação da origem da peça?

EN: Isso eu acho que é o desenvolvimento do processo. Porque muito provavelmente o Ramon vai te dar o número do processo, qual vara que ele correu. Porque de um lado vai estar o MP que faz o encaminhamento para a PF que investiga e faz um laudo e aí a PF entrega isso ao MP para oferecer a denúncia. O MP pode oferecer a denúncia ou arquivar. O MP quando aceita ele vai fazer a redação dessa denuncia e vai entregar para o juiz e aí o juiz cita o réu e começa o processo e aí esse processo desenrolou durante esses 6 anos, provas dos dois lados (Ministério Público e comunidade com provas para reconhecimento da peça) e cada um argumentando a seu favor. O MP a favor da sociedade e o réu tentando ali com o advogado se defender. O processo é público e está na base do TJ. Pode ser acessado por qualquer um.

AS: Verifico que há um passo que é a negociação da peça...

EN: No processo é que você vai entender isso, porque o processo vai correr e dar uma sentença. Porque isso não foi uma negociação... É uma sentença! Quando o juiz dá sentença, a Ana Carolina do IEPHA trouxe até a parte da sentença para eu ler. Quando o juiz sentencia que isso vai voltar para a igreja.

AS: No momento em que a peça está sob custódia do museu. Será que podemos chamar isso de musealização provisória? Ela se dá provisoriamente... É uma guarda provisória..., mas, se está no museu, se tem conservação, segurança, acondicionamento, então uma parte da ação direta do museu já está acontecendo, né?! Mesmo que pareça que o museu mantém só a guarda, mas eu estou conversando sobre todas essas questões com uma pessoa do museu ... então nos parece que o museu de alguma forma tem uma participação importante dentro de todo esse processo.

AS: Quando a peça sai daqui ela é desmusealizada?

EN: Eu acho que, quando a peça sai daqui ela volta pra [sic.] vocação dela mesma que é a de ser uma peça devocional. Sua vocação não é ser peça de museu. Não é mesmo.

AS: Estou discutindo também se essa peça tem seu valor mudado quando ela volta à comunidade, que não tinha, nesse caso, nem inventariado a peça no início, antes do furto.

EN: Eles vão dar mais valor, mas isso deveria vir de cima, do IEPHA que infelizmente não dá conta de suprir essa necessidade toda. Em alguns lugares dá.

Entrevista: 25 de novembro 2021 – Belo Horizonte. 1:11:45 m

Entrevistador: Alberto Saraiva (AS)

Entrevistada: Ramon Vieira (RV)

Apresentação Ramon Vieira Conservador-Restaurador e Museólogo, hoje é Assessor de Parcerias e Projetos Integrados do IEPHA e Gerente de Elementos Artísticos da gestão de bens móveis e integrados do IEPHA que está dentro da Diretoria de Conservação e Restauração do Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais - IEPHA.

ENTREVISTA

AS: Qual sua formação?

RV: Sou conservador-restaurador, formado na UFMG, tenho mestrado em museologia e patrimônio cultural ,pelo programa de pós-graduação PPGPMUS da UNIRIO.

AS: Fale sobre a peça devolvida.

RV: Sobre a peça, o IEPHA tem, desde 2010, um programa específico de apoio à recuperação, restituição, busca e apreensão de obras que foram retidas de forma ilícita ou comercializada de forma ilícita numa parceria que envolve também o IPHAN e

o Ministério Público, com a coordenadoria das promotorias do MP estadual de MG, e aí eu acho que vale a pena você entrevistar o Dr Marcos Paulo Souza de Miranda. Ele não é mais coordenador da promotoria. Hoje é o dr. Marcelo, mas ele participou dessa operação do acervo do Timóteo em SP.

Eu trabalho no IEPHA desde 2015, e nós fizemos um catálogo dessa mostra onde foi apresentada e identificada, mas antes eu trabalhei na superintendência do IPHAN aqui em Minas Gerais. Na época, era superintendência de museus e artes visuais que hoje é a diretoria de museus do estado, onde eu era diretor de gestão de acervos museológicos, de 2012 a 2013, e lá a gente fazia o acondicionamento e guarda dos bens. O IEPHA tem uma reserva técnica pequena e como a superintendência de museus possuía uma reserva um pouco mais espaçosa essas peças ficaram acondicionadas e sob a guarda da Superintendência de Museus durante muito tempo desde sua busca e apreensão até a devolução.

AS: Ramon, como funciona essa cadeia? Se ela está totalmente estruturada e se tem um acordo entre as instituições: PF, IPHAN, MP? Depois que uma peça é furtada, qual o primeiro passo que um pároco de uma igreja deve tomar junto com a comunidade para instaurar um andamento processual?

RV: Bom, nós temos uma série de políticas que ajudam inicialmente na proteção desse patrimônio cultural, então, a primeira delas é feita pelo IPHAN, que controla a saída de obras de arte do país e também regulamenta o comércio de obras de arte. Você tem portarias ou o decreto lei 25 nos artigos específicos sobre essa comercialização e depois você tem, acho que em 2007 e 2015, desse controle das peças comercializadas então, todo comerciante de obras de arte e antiguidades, inclui-se também leiloeiros, eles precisam de autorização do IPHAN para esse comercio, eles tem q ter o cadastro, o IPHAN já regulamentou isso.

Essa obra foi exposta no MM em 2014 tenho 2 catálogos e posso te dar um deles.

AS: Essa guarda seria provisória ou poderíamos pensar sobre uma musealização provisória? Instituições com MP e IEPHA se utilizariam do método de musealização para criar uma musealização provisória que se chama hoje de guarda provisória.

RV: Esse proprietário solicitou a devolução da peça recentemente porque esse ateliê do Timóteo era de um restaurador que atuava em SP, e ele fazia intervenções além de restauração.

AS: Qual é a cadeia de funcionamento? O IPHAN faz a denúncia à PF, que investiga apreende e devolve, ao MP ou ao IEPHA?

RV: Ao IEPHA porque o MP como não é o órgão de patrimônio de guarda então ele é o meio, ele acata a denúncia faz a busca e apreensão junto com PF e aí a peça vem para o IPHAN ou o IEPHA tanto os órgãos dão suporte para o ministério público para a

aguarda, e aí, na verdade, a denúncia foi feita porque eram obras de proteção da igreja de São Caetano de Mariana. Essas peças são recuperadas, devolvidas para a igreja; só que junto delas vem mais de 150 itens. As peças foram apreendidas e questionadas, lógico que não pertenciam ao ateliê do Timóteo. Não eram de propriedade deles; eram de colecionadores e aí, aos poucos, ao longo do processo, você vai ver que a justiça tentou identificar a possível origem dessas peças, mas não foi possível porque aí o que acontece: o IPHAN tem o arcabouço dele de legislação de proteção, mas nós temos a importância muito grande do inventário. Essas peças, no Brasil, o inventário é um pouco recente, então se você for ver o IPHAN mesmo vai fazer seu inventário nos anos 1980 e 1990. O IEPHA também vai fazer desse período para fazer os inventários, e muitas coisas não vão ser inventariadas porque tanto o IPHAN quanto o IEPHA têm recortes específicos dos bens que são protegidos já a partir de 1996. Caso só de MG, é instituída a política do ICMS do patrimônio cultural, programa que é uma lei de retorno de ICMS, ou seja, hoje o imposto de ICMS fica retido 75% pelo estado e 25 % é devolvido pro município a partir de diversas políticas. O município que implementa uma política recebe uma pontuação que corresponde ao montante de recurso que pode ser devolvido pro município, e isso é feito a partir de implementação de políticas públicas de patrimônio cultural então, a partir de 1995, 1996, é entregue toda a logística do programa. Existe uma aceitação do programa. Uma colega defendeu uma dissertação no PPGPMUS sobre o programa do ICMS cultural chamado também de lei Robin Wood.

A partir de 1996, os municípios passam a criar e desenvolver suas políticas municipais de patrimônio cultural e, por sua vez, estruturar os órgãos e setores de patrimônio. Então serão feitos os primeiros tombamentos, é lógico que teve municípios e algumas capitais que já tinham o seu órgão municipal de patrimônio cultural estruturado, por exemplo, Ouro Preto, Juiz de Fora, Belo Horizonte, locais onde essa política vai acontecer antes de 1996. Mas, em Minas Gerais, são 856 municípios onde isso vai ser implementado aos poucos. Então os inventários são feitos um pouco mais de forma sistematizada com informações sobre essas peças. Qual o primeiro passo? É o município conhecer aquilo que é protegido. Mas há uma grande dificuldade em recuperar essas peças porque muitos roubos aconteceram antes desses inventários e políticas de articulação. Por exemplo, recentemente conseguimos identificar uma peça de Itaguara; alguém do município viu a peça no Facebook, peça que havia sido incluída nos bancos de dados de procura no final da década de 1990 e só agora ela foi localizada, ou seja, quase 30 anos depois que a peça foi roubada e, quando ela foi roubada a gente não tinha praticamente nenhuma foto, inventário e tudo mais. Hoje nós já alavancamos muito nesse sentido.

O MP e o Dr Marcos Paulo, por isso que eu acho importante você entrevistá-lo, porque ele criou toda uma lógica específica para ele conseguir primeiro através da questão de declaração fiscal. A primeira coisa que ele pergunta ao comerciante é se essas peças foram declaradas fiscalmente. Se não foram, ele já observa que houve um exercício ilegal ali, e ele tem toda uma justificativa que é muito específica da promotoria que o ele mesmo criou que é estabelecer uma causalidade de que essas peças são públicas independentemente de elas serem protegidas ou não pelo patrimônio. Seriam peças de culto coletivo e a partir desse princípio e dessa ideia ele justifica a observação sobre sua comercialização. Esse foi um argumento construído que deu margem a várias apreensões. Toda a questão da denúncia e instauração do inquérito civil é feito pelo MP, os órgãos de patrimônio dão o suporte técnico.

Sobre as peças, o juiz nomeou vários peritos que pudessem identificá-las, mas, a partir dos anos 2000, tanto o IPHAN quanto o IEPHA estabeleceram um cadastro de peças procuradas e passou a divulgá-lo principalmente através de sites.

AS: Você poderia estimar a quantidade de peças que foram roubadas em MG?

RV: São muitas, desde o século XIX. Esses dias eu estava na igreja da Boa Viagem conversando com o padre de lá e eu lembro que, no final do século XIX, foram noticiadas nos jornais as primeiras peças roubadas da Matriz da Boa Viagem do Curral Del Rey, que originou a capital de Belo Horizonte. São informações contidas na hemeroteca de BH. O Arraial que tem aqui no final do século XIX já noticia os primeiros roubos de peças sacras. Com a intensificação da atividade turística, principalmente nos anos 1970, há essa comercialização intensa nos grandes centros históricos, não só de peças sacras como também de documentação.

AS: Com a valorização do barroco, que ganhou um estofamento patrimonial de identidade da nação a partir da década de 1930, com a criação do IPHAN, imagino que isso tenha causado um impacto muito grande de valorização das peças.

RV: Sem sombra de dúvida, e o mercado tornou-se muito grande. Eu fui perito de uma peça que a gente fez a devolução: *Uma samaritana*. Um caso muito interessante. Peça de uma edificação de Ouro Preto, ela foi vendida. A lei do decreto 25 diz que há um direito de preferência do IPHAN no caso de venda. Isso caiu recentemente na mudança do Código Civil. Mas eu lembro que o colecionador da Pampulha adquiriu essa samaritana e foi recuperada em 2014 numa apreensão que o IPHAN fez e foi feita a comprovação que a peça era de uma edificação onde hoje funciona o Museu Casa Guignard, em Ouro Preto. Há também o caso do Cristo da Paciência que foi vendido ao Ricardo Whitake, colecionador de SP: uma peça de atribuição ao Aleijadinho e que hoje está em SP em um processo judicial porque possivelmente a peça é da cidade de Rio Espera, mas há muitos anos que essa peça saiu de lá. Tem

vários casos. Quando se tem informação de alguém que reconheceu uma peça nas redes sociais, a gente orienta a pessoa a apresentar o boletim de ocorrência (BO) e entrar com o apoio do MP para que o MP possa entrar na justiça com a busca e apreensão, instaurar o inquérito e recuperar a peça. Até termos a peça sob nossa tutela para realizar os exames periciais para dizer se aquela peça é a mesma que o município está procurando.

No caso do processo de São Romão, você vai ver que nos laudos que foram feitos para a devolução das peças a gente teve que provar para o juiz que se tratava-se da mesma peça. É feita toda uma análise criteriosa de iconografia e todos os aspectos formais estilísticos da obra para que a obra possa ser devolvida pro seu local de origem.

AS: Estou indo a São Romão para entrevistar pessoas que participaram do reconhecimento da peça. São geralmente pessoas que tem fotografias e que sabem da peça. Como essas pessoas que conviveram com as peças ajudam na prática?

A outra pergunta é: A identificação diz que a peça é do século XIX. Quem fez o laudo de identificação?

RV: Foi o IEPHA que fez a análise bem específica de comparação. Em alguns casos a gente tem que fazer exames específicos de técnica e material para identificar a madeira por exemplo, para identificar que não é uma cópia. Tanto o IPHAN quanto o IEPHA atuam juntos nesse processo porque geralmente são os nossos técnicos que dão esses laudos para o juiz.

AS: Você teria esse laudo?

RV: Tenho.

AS: Sobre a comunidade, como você vê sua participação nesse processo de reconhecimento do patrimônio?

RV: É fundamental. Hoje, como a gente tem esse *gap* dos inventários, a gente só consegue provar a origem da peça a partir de fotos da comunidade ou a partir de alguma publicação. Nesse aspecto, tinha uma publicação eclesiástica, no caso da peça de São Romão.

Um dos motivos dessa exposição, que é o que a gente vai colocar aqui agora. O IEPHA está passando por um processo de reestruturação, e vai ter duas áreas que são expositivas e em uma dessas áreas nós vamos fazer uma reserva técnica visível para que essas peças sejam expostas o tempo inteiro e as pessoas possam identificar os locais de origem.

AS: Isso significa que será uma reserva técnica com viabilidade para público. Mas isso significa também que o IEPHA não enviara essas peças mais para a reserva técnica do Museu Mineiro. É isso?

RV: Provavelmente, porque elas vão ficar expostas o tempo inteiro. Porque hoje elas estão com acesso restrito. A ideia é que as peças possam ficar à mostra o mais tempo possível.

AS: Eu estava considerando que as peças eram sempre levadas para algum museu. A Elvira, que é restauradora do MM, me disse que o Museu da Inconfidência também guarda peças recuperadas. Esse museu continuaria guardando peças independente da reserva técnica de BH?

RV: Sim! Vai depender da forma e de quem está envolvido. Quando a busca e apreensão é organizada pelo MP estadual a gente já tem a parceria com o MM. Antes essas peças vinham para o IEPHA, mas como a reserva técnica é um pouco limitada elas foram pro MM que é um órgão da mesma secretaria, então buscamos essa parceria. Eles ficam responsáveis pelo acondicionamento mais a tutela formal é com o IEPHA.

No caso do governo federal, nós tivemos uma capela de Pernambuco que veio ser comercializada aqui em MG do Engenho Borojó em BH por antiquários. Essas peças foram apreendida e voltaram para o local de origem porque o engenho é tombado pelo IPHAN, parte dessas peças ficaram na superintendência de BH e como eles não tem espaço de guarda e acondicionamento, geralmente elas vão para um museu federal pela relação de parceria entre os entes federais, por exemplo, a peça da qual falamos, a samaritana, esta acondicionada no Museu da Inconfidência.

AS: Então a participação do museu muda de acordo com as regras dos poderes municipal, estadual ou federal.

RV: Isso! Na verdade, é feito uma rede de articulação de apoio que envolve os órgãos de patrimônio e os museus que são os lugares de guarda e acondicionamento.

AS: “Redes de articulação de apoio” é uma frase tua ou ela existe como um método?

RV: Não. Como método não. Vou te passar a portaria do IEPHA. Tem lá as missões e tudo o mais e isso vai aparecer de modo mais formal, mas ela não é institucionalizada. Não existe uma “rede institucionalizada por uma portaria tal, tal.” Cada órgão atua da sua forma. O MP está criando uma plataforma de divulgação dessas informações. É um projeto que se chama SOMDAR que em breve deverá ser lançado, do qual o IEPHA está participando em forma de apoio à plataforma, então a ideia é que o IPHAN, o IEPHA e também o arquivo público mineiro que tem documentações roubadas e comercializada.

AS: Eu vi que a apresentação do SONDAR já está no site do CPPC do MP.

AS: Quanto à exposição Patrimônio Recuperado, eu entendi que organizada pelo CPPC, que no museu deu apoio geral e apresentou, mas não foi uma ação estritamente do museu e que também não foi o IEPHA que fez, então eu percebi a

presença eficaz do CPPC junto ao processo de não só acompanhar a Polícia Federal e julgar mais de participar do processo de devolução e reconhecimento das peças.

RV: Na verdade, a organização da exposição em si foi do museu mineiro. O recurso para a exposição foi do CPPC do MP, mas toda a organização, sistematização, museografia, seleção de peças foram todas, a curadoria foi toda realizada pelo Museu Mineiro.

AS: Entender a participação do MM no processo é fundamental para a pesquisa.

AS: Em 2014, durante a exposição, uma pessoa, público, chamado pelos jornais de “denunciante” falou que sabia de onde era a peça, o São Miguel Arcanjo. Entendi que a exposição *Patrimônio Recuperado* tinha um chamamento para a comunidade, para que o público que fosse lá ver se reconhecia alguma peça, não é isso?!

RV: Isso. Inclusive em 2015 ela recebeu uma outra modalidade que foi uma exposição itinerante que feita de painéis fotográficos autoportantes que percorreu vários municípios com a ideia de divulgar as peças apreendidas. As peças expostas eram pouquíssimas, mas a informação acompanhada das fotos das peças apreendidas era muito importante de forma a promover esse reconhecimento pelas comunidades municipais, peças que estão tuteladas pelo patrimônio e guardadas no MM. Nosso objetivo é que elas voltem para o lugar de origem.

AS: Temos os seguintes passos que são: o reconhecimento da origem e a negociação para a devolução, quando a comunidade participa do processo para ter sua peça de volta, como parte do “desenvolvimento do processo judicial” que dá andamento. E a devolução com a saída do Museu Mineiro e a entrega para o Bispo de Januária sob um acordo que previu um “recibo” de recebimento. Você tem esse documento no IEPHA.

RV: Temos sim. Na verdade, é um “termo de recebimento”. Funciona assim: 1. A comunidade solicita a peça; o IEPHA faz o relatório pericial informando que temos materialidade que provam que se trata do mesmo objeto; é feito a análise formal e estilística e comparativa dos documentos apresentados como prova a peça que está sob nossa tutela; o IEPHA faz o peticionamento do processo judicial informando que foi feito o relatório e a peça foi identificada; o MP dá o apoio e às vezes também se manifesta; ou outra forma é: a gente encaminha isso para o MP e ele faz a petição; a partir disso o juiz faz a sentença de devolução ou não.

AS: Nessa guarda provisória dentro do museu, você estaria de acordo em considerar isso como uma musealização provisória? Já que ela participa da evolução do método de musealização dentro do museu.

RV: Eu concordaria, porque, na verdade, se a gente pensa musealização como todo esse processo a peça neste caso ela cumpriu todos os requisitos, ela só não vai ficar no acervo do museu, mas ela sofreu o processo de musealização: foi devidamente registrada, foi feita sua identificação, catalogada, recebeu todo o procedimento de conservação e especificamente, neste caso, até entrou para a exposição permanente. Então todo o ciclo que a gente conhece como musealização de forma clássica aconteceu com o objeto, ela só vai virar um item do museu em si, mas ela sofreu todo esse processo.

AS: Então, quando ela sai do museu, alguns chamam de desmusealização, você acha que ela carrega consigo um histórico de musealização? Você acha que a peça ganha algum valor a mais de musealização ou musealidade quando sai e é devolvida para a comunidade?

RV: De musealização, eu tenho dúvidas. Não porque acho que a gente trabalha isso dentro do processo do museu, mas com certeza de patrimonialização. Eu acho que essa peça volta ressignificada para a comunidade e se ela não era patrimonializada de forma no rito do processo dentro dos instrumentos de tombamento e de registro, eu acho que ela volta pra [sic.] comunidade com outro significado e, apesar de não ter cumprido esses ritos é possível perceber que a comunidade tem uma outra relação com a peça, e que é para além da devoção, é diferente de uma peça que, por exemplo, você tira do contexto da comunidade e vem pra [sic.] restauração e depois volta, não! Neste caso, eu acho que, quando a peça é retirada de forma abrupta do convívio da comunidade, ela volta com outros sentidos e, na verdade, são significados novos conferidos ao objeto. Então, a musealidade que a gente poderia dizer como qualidades e valores que são aplicados ao objeto, eu acho que eles são apontados de diversas formas, não só no discurso, mas também nas ações com o cuidado da peça, então, por exemplo, tem uma peça que voltou e que estava no poder de um colecionador particular, eu fui nessa igreja, na qual o padre enjaula as peças e coloca as peças valiosas de retábulo dentro de um espaço trancado com chave porque como não tem segurança física no templo ele encontrou essa forma. Um outro exemplo clássico é a escultura, caso que eu acompanhei quando estava no IPHAN, foi a devolução da Nossa Senhora das Mercês do Aleijadinho, da Igreja das Mercês de Ouro Preto, ela voltou para o museu que fica dentro da igreja, mas não voltou para o altar da igreja por conta das condições de segurança. Ou seja, existem valores que são acrescentados ali pela sua importância, quando ela volta parece que esses valores que antes não estavam tão aflorados, mas eu acho que a comunidade percebe no momento de perda a importância e aí eu acho que isso transforma sim o sentido daquela peça; ela não é mais um simples objeto de culto, não é só a Nossa Senhora

das Mercês dos pedidos e orações da devoção. Ela volta pra [sic.] comunidade com outra sentido.

AS: Isso é muito interessante porque comecei a observar esses sentidos específicos do museu acontecendo fora do museu, entendendo que a peça ganha musealidade não só antes, num sentido clássico de entrada no museu, mas também, quando sai do museu percebemos que ela ganha musealidade pelo fato de ter estado no museu. Então é como se a experiência traumática e sua passagem pelo museu criasse uma dobra significativa na perspectiva da comunidade em valorizar mais sua peça.

RV: Sim. Eu acho que o museu é esse agente que transforma o sentido peça. Eu acho que no caso da tua proposta dessa musealização provisória eu acho que faz uma diferença e muda o sentido de valor.

RV: Sugiro a você a pesquisa de Adalgisa Ramos Campos que fez a tese sobre o culto da Irmandade de São Miguel das Almas. Tese que foi publicada em livro. Ela é uma historiadora ferrenha, conhece profundamente os arquivos públicos para pesquisa. Ela diz que, em MG, a gente teve duas devoções muito fortes que eram: São Miguel e Almas e a Santíssima Trindade, então muitas das matrizes e capelas tinham altares principais ou laterais dedicados a essas devoções principalmente as irmandades.

AS: Muito obrigado!

Entrevista: 26 de novembro 2021 – Januária. 10: 38 m

Entrevistador: Alberto Saraiva (AS)

Entrevistado: D. José Moreira da Silva

ENTREVISTA

AS: Sua consciência do patrimônio, de entender que essa imagem de São Miguel tem que ser preservada, vem de onde?

DJ: Eu estudei muito isso, fiz cursos quando estudei. Eu fui ao Tocantins quando era padre e acredito muito que a história se constrói em cima do que se tem e é o que a gente faz. Jesus não inventou nada, em cima do que tinha é que ele construiu a fé. Nos trouxe, é claro o mandamento novo “amai-vos uns aos outros”. Não se pode destruir a cultura. Aqui em Januária temos a cavalgada, a festa da padroeira no mês de outubro, 22 de setembro. Nesta praça onde nasceu Januária (Brejo do Amparo) a celebração da semana santa é a coisa mais linda com a celebração das sete chagas de Jesus.

AS: E isso faz parte da história e do patrimônio da cidade...

DJ: Isso é o patrimônio da cidade que não pode se acabar.

AS: Para além patrimônio, o senhor tem a ideia de criar um museu de arte sacra lá em São Romão?

DJ: E aqui também em Brejo do Amparo. Tem muita riqueza aqui dentro dessa igreja, então precisamos fazer uma reforma na casa paroquial aqui no Amparo para colocar a riqueza daqui aqui. O que temos está guardado e ninguém está sabendo de nada. A primeira paróquia era aqui, depois é transferiu para lá. (Onde hoje é o centro de Januária)

AS: O senhor acha que a imagem de São Miguel Arcanjo, assim como outras imagens, se estiver no museu pode prestar um serviço maior?

DJ: Sim. Prestam um serviço à cultura, à história. Isso é muito importante. Com proteção com tudo é lógico. Essas imagens têm que ser mostradas porque é a cultura e não se pode esconder isso. A igreja católica tem sua história como história da igreja no Brasil.

AS: O senhor acha que quando uma imagem é recuperada, assim como foi a imagem de São Miguel Arcanjo pela Polícia Federal junto com o Ministério Público e o IEPHA, e quando ela é devolvida pra [sic.] diocese, ela tem um valor diferente?

DJ: Aí vem uma catequese porque a juventude não crê mais, então como melhorar a catequese? A evangelização da juventude? Como trabalhar com a juventude com uma catequese mudada? Uma catequese da cultura. Isso é importante.

AS: João Paulo II fez uma carta sobre a evangelização através da cultura, não?

DJ: Sim. Em cima do que tem é que se caminha. Perante Deus é mais, não pode parar. A história está aí. Jesus Cristo criou uma história e ele não veio destruir nada.

AS: Todo esse patrimônio que são as igrejas, que é o folclore, as imagens sacras.

DJ: Eu não diria só o folclore. É mais do que folclore. É a cultura religiosa. Aqui nós temos a folia de Santos Reis, a folia do Divino, a devoção a Santa Cruz. Tem muita coisa que é cultural como cultura religiosa que é o patrimônio da igreja.

AS: Essa imagem de São Miguel Arcanjo que foi recuperada ela seria um detalhe dentro desse patrimônio?

DJ: É. Porque a imagem de São Miguel Arcanjo é um anjo que pisa em cima do leão. Jesus disse: Eu vim matar o leão. A serpente, e qual é a serpente? Tá dentro de nós, a mentira, a roubalheira, a corrupção é a serpente. E cada um de nós é anjo também. Porque anjo não é um ser, anjo é uma mensagem. Para a igreja um anjo é uma mensagem, na idade média personificou-se em anjo. Você é um anjo pra [sic.] mim, mal ou bom. Nós somos também serpente. Somos divididos entre a carne e o espiritual, somos dois tipos de pessoa, carnal e espiritual.

AS: Se o senhor me permite fazer essa pergunta: Quando a comunidade de São Romão diz: O santo é daqui! E o senhor diz que o santo é da arquidiocese de Januária, que engloba São Romão. Isso é uma disputa patrimonial né!?

DJ: Patrimonial de quem? Porque quando destruíram a catedral de Januária, as imagens da catedral daqui também foram para lá. Tem mais de 70 anos que essas imagens foram levadas para lá também.

AS: A primeira coisa que o senhor me falou hoje pela manhã é que a igreja de São Romão tinha que ter segurança.

DJ: Tinha que ter segurança. Como aqui também. Porque os ladrões são demais. Lá em São Romão eu já fiz a secretaria paroquial com uma laje para fazer em cima um salão com vigilância, com câmera, com alarme, com tudo. Tem um empresário de São Romão que está disposto a ajudar, mas está faltando essa unidade.

AS: Então o senhor tem essa consciência da segurança do patrimônio da igreja.

DJ: Sim. Do patrimônio da Igreja e de criar museu.

AS: O que é museu para o senhor?

DJ: Museu é a história. Museu não é uma coisa guardada morta. Museu é vida! Então tem que ver isso, então museu não é uma coisa morta. Museu é vivo adaptando à cultura de hoje. É a transformação. É para a comunidade.

Entrevista: 27 de novembro 2021 – São Romão. 21:08 m

Entrevistador: Alberto Saraiva (AS)

Entrevistado: Pe. João Rafael (JR) pároco da paróquia do Divino Espírito Santo de São Romão.

ENTREVISTA

AS: O senhor tem interesse em arte sacra e estava fazendo uma pós-graduação especialização na área. Qual seu interesse na área de arte sacra?

JR: Meu intento de fazer essa especialização é pesquisar a evolução da igreja paroquial de São Romão. Eu quero conhecer sua história, quando foi instalada como paróquia na época freguesia de Goiás, como foi passando ao longo do tempo, porque algumas pesquisas que andei fazendo em fontes secundárias, eu vi que a paróquia foi criada em 1904 pela até então prelazia de Goiás. Vendo alguns livros de tombo, isso já como fonte primária, tenho visto que esta paróquia passou por vários estágios. Primeiro foi criada por Goiás, depois passa por Uberaba, depois passa vai pra [sic.] Montes Claros, depois para Paracatuba até que, enfim, se instala a diocese de Januária e nós passamos a pertencer a Januária. Hoje a paróquia tem essa invocação

patronímica o Divino Espírito Santo, mas nem sempre foi o Divino, que é uma invocação recente da data de 1970 quando o pe. Paulo Mato Lins, que é um alemão, fez a reforma na matriz. Ele fez também a mudança da invocação patronímica. Só que constam alguns relatos que ele colocou essa invocação ao Divino, mas que aqui já tinha uma festa do Divino Espírito Santo, embora a paróquia anteriormente fosse dedicada a Nossa Senhora da Abadia. Só que o padroeiro da cidade é Santo Antônio, é tanto que o nome da cidade na época de vila ainda lá no XVIII, XIX era Santo Antônio da manga de São Romão. E aí quando foi elevada à categoria de vila no XIX. Lá em 1830/31, ela passa a ser Vila Risonha de Santo Antônio da Manga de São Romão. Então Santo Antônio é o padroeiro. Uma indagação que faço: Por que não temos uma paróquia de Santo Antônio? Por que a paróquia de NS da Abadia? Aí temos a igreja de Nossa Senhora do Rosário que é setecentista embora eu ainda não tenha conseguido encontrar a data oficial da sua instalação, apenas jogam esta estimativa que ela é do século XVIII, ali dos meados de 1700. Então o meu objetivo com essa pós em arte sacra é fazer compreender essa dinâmica da igreja aqui em São Romão. Sabemos que a pós-graduação é um pequeno passo para iniciar tudo isso porque talvez exija um mestrado ou quiçá um doutorado. Na especialização eu quero compreender esse movimento de 1804 para cá que foi quando instalada a igreja de Nossa Senhora da Abadia.

AS: O que leva um padre a se interessar por história da arte, patrimônio e por arte? Sei que há orientações do Vaticano no sentido de resguardar o patrimônio e a história da igreja desde o Papa João Paulo II e depois com a CNBB.

JR: Primeiro uma indagação pessoal. Eu gosto muito de história. De minha família, de criança, eu sentava com os meus avós e queria saber da história da família, nossas origens, de onde viemos, então é uma indagação pessoal. Essa parte histórica geográfica, isso me interessa muito. E falando de igreja, uma vez que como padre alguém que está ali a serviço da comunidade. Essa comunidade tem uma história e que quero saber essa história, como vem se delineando com o passar do tempo.

AS: minha pesquisa é sobre o caso do furto da imagem de São Miguel arcanjo como um percurso de musealidade e de musealização, desde antes do roubo aqui em São Romão. Me parece que a imagem vem movimentando um sentido de identidade da comunidade. O senhor tem essa perspectiva também?

JR: Assumi a paróquia recentemente, e pelo pouco que eu sei da história teve de fato esse furto nos anos 90 e começou toda uma movimentação para busca e resgate desta peça. Foi encontrada e foi restituída à diocese na pessoa do bispo diocesano que é quem responde pela igreja. O bem pode ser paroquial, mas quando a gente pega o direito canônico a paróquia é diocese, então quem responde pela paróquia

também é o bispo, embora lá tenha o pároco, este, ele não tem poder pleno, ele tem um poder em cooperação com o bispo. O bispo sim tem o poder máximo na igreja particular, ou seja, a diocese. Então essa imagem está tutelada por ele. Então é o que eu sei responder até então.

Agora falando de identidade, de fato, o povo são romanense ele tem uma paixão muito grande por essa imagem, por essa peça. Uma paixão muito grande mesmo.

AS: Imagino que o desaparecimento dessa imagem causou transtorno na comunidade. Eu fiz um levantamento nos jornais que o padre anterior, e que faleceu no ano passado, tinha feito uma promessa de festa na comunidade para receber a imagem de São Miguel de volta. Eu entendo perfeitamente a presença da diocese como tutora geral das suas paróquias. Mas me interessa muito saber da perspectiva da comunidade em relação a seus bens patrimoniais. Daí um sentido de identidade. Ontem estive com D. José, em Januária, e ele em entrevista me disse que a igreja não tem sistema de segurança para receber a imagem de volta.

Ele me disse que pessoalmente tinha vontade de criar um museu onde as imagens históricas pudessem ser apresentadas. Minha pesquisa se dedica a analisar o processo de musealização dessa imagem: roubada, resgatada pela PF, passando praticamente 30 anos fora da comunidade. Em 2003, quando a PF faz a apreensão da imagem ela fica sob a tutela do IEPHA custodiada no Museu Mineiro. Ela esteve em exposição no MM, até ser encontrada sua origem e ela é devolvida a São Romão no ano passado, o que é muito recente. Daí que a ideia de sair de um museu e vir para outro “possível museu” parece que nos indica que a comunidade, num sentido muito aberto: o pe. João, D. José, os paroquianos interessados na imagem, não apenas do ponto de vista devocional, mas parece também, que do ponto de vista patrimonial e museológico. O que o senhor acha?

JR: Evidentemente, uma vez, compreendendo a importância do patrimônio eu apresentei a D. José essa proposta de criação de um “Memorial Paroquial” onde nós abrigaríamos as nossas peças sacras, sejam objetos de culto como cálices, patenas, custodias, sejam as imagens, livros de tombo, livros de batismo lá do XIX, XX, então a ideia existe. Só que sabemos da mão de obra de um custo que isso exige, então para isso é preciso um empenho geral da comunidade local para abraçar essa causa. Não podemos colocar o carro na frente dos bois, como diz a expressão popular, de querer apenas pensar na restituição de uma peça sem um abrigo para ela. E seria muito arriscado abrigá-la na casa paroquial ou na secretaria. Não é ambiente definitivamente para isso. Nossa secretaria é simples, é ambiente de trabalho, a casa paroquial é uma casa rústica que não tem lá sua... não está preparada para isso. Inclusive o padre falecido, o pe. Gilmar meu predecessor, perguntaram para ele: O senhor quer que

essa imagem volte para a paróquia do Divino Espírito Santo? Ela falou: - Agora não! Nós não temos condições. Então, ele ficou alimentando no povo essa promessa: -Nós vamos receber essa imagem com festa, mas quando tivermos um espaço onde essa imagem fique, mas não só essa imagem, mas o acervo. Porque não adianta nada pensarmos: Ah, então vamos construir só uma redoma. Nós temos outras imagens. Falávamos que o padroeiro da cidade é Santo Antônio, nós temos uma imagem de Santo Antônio que inclusive é uma peça tombada. Então onde ela seria exposta? Onde vamos expor essas peças? Precisamos de ter todo esse cuidado, não apenas ter o desejo de ter o bem, mas eu preciso saber, é a mesma coisa, vamos fazer uma comparação: eu quero ter um veículo, então eu tenho uma CRNH para conduzir aquele veículo, preciso ter o devido preparo. Aí a gente retoma o evangelho: Quem constrói sua casa na areia é ruína completa. Então a gente não pode construir a casa na areia, temos que construir a casa na rocha, num alicerce com fundamentos. Vamos por passos: fazer um ambiente para abrigar as peças que nós já temos aqui, e aí nós podemos ter, dentro desse processo, ter esse bem incluso aqui no seu local original.

JR: As peças todas saem em procissão, participam das celebrações comunitárias. Elas todas são patrimônio, mas, em primeiro lugar, elas são devocionais. Então, quando eu fui conversar com poder executivo do município, eu apresentei justamente este parâmetro. Nós temos as peças. Nós, a igreja, somos os proprietários, porém, por esses bens serem de interesse não só da comunidade religiosa, mas ser também de interesse da comunidade civil, ela deve entrar com uma parcela, com uma parceria de cuidado e zelo, então precisamos de patrocínio porque a igreja em si não tem condições sozinha, e não vamos colocar essas imagens todas na igreja porque infelizmente estão suscetíveis de serem roubadas de novo.

AS: É curioso que não tem um boletim de ocorrência-BO dos anos 90 ou se não fizeram.

JR: Não há que eu saiba.

AS: Essa imagem é muito bem construída e composta estilisticamente a ponto de poder estar muito bem-disposta dentre tantas imagens produzidas em Minas Gerais. Não é? As imagens daqui tem o mesmo peso e a mesma medida das imagens das grandes cidades históricas de Minas.

JR: Sim.

AS: Com quem devo conversar na comunidade que participou do reconhecimento da imagem?

JR: Maria Lucia. Ela morou em Belo Horizonte, mas está aqui novamente. Ela é uma das pessoas que tem nos procurado perguntando quando a imagem retornará.

AS: O senhor acha que os valores do objeto mudam depois que ele retorna à comunidade?

JR: Quando nós temos um grande anseio por um objeto material ou imaterial e nós não estamos de posse dele, aquela, entre aspas, “saudade”, só vai valorizando mais. Então o dia que nós temos a posse desse objeto novamente, ele é muito mais valioso. Eu tenho a certeza. Essa é minha compreensão. Também sou músico, a arte das musas, também tem esse radical aí das “musas” e nesses dias foi dia de Santa Cecília padroeira dos músicos. Uma música que estava gravada num disco de vinil e foi quebrado, a gente sente saudade porque não vai mais ouvir. Só que alguém, muito tempo depois, tem esse mesmo disco e digitaliza e disponibiliza nas redes sociais, a gente tem acesso a um outro significado muito mais marcante. Então essa saudade valoriza ainda mais o objeto. Quando tínhamos posse dele com menos maturidade, com menos consciência, o tempo passa e nos deixa naquela memória “puxa vida, eu tinha aquilo e agora não tenho mais”, e quando a gente encontra com aquilo é um novo sentido é um novo significado na vida.

AS: E esse novo sentido, o senhor acha que a paróquia tem?

JR: Pelo que eu tenho percebido como eu disse anteriormente, que as pessoas demonstram muita paixão mesmo por essa imagem, leva-me a crer que esse sentido de valorização aumentou muito mais.

AS: Seria uma paixão transformada pela ausência?

JR: Exatamente.

AS: Ao mostrar a sala das colunas do Museu Mineiro ao pe. João onde esteve exposta a imagem de São Miguel, ele disse:

JR: Algo semelhante eu penso em fazer aqui, com vitrine, iluminação própria, a gente sabe que esses ambientes não podem ter alterações climáticas uma vez que a madeira tem um movimento conforme o clima, então a um certo prazo danifica a peça. Todo esse ambiente. E é isso que a comunidade tem que entender que a peça não pode ser colocada simplesmente, mas eu entendo. Se uma peça já foi objeto de furto ela não pode ser realocada de qualquer maneira. Ela tem que ser pensada, projetada com muito carinho e atenção.

AS: E sobre a igreja?

JR: Ela foi reformada. Era mais curta e tinha uma rua atrás e o salão paroquial. Tinha 4 capelas laterais, não apenas nichos, elas tinham portas. Tinha as janelas e portas arqueadas e por dentro tinha arcos também com transepto e arco cruzeiro. Essa é minha pesquisa.

AS: Acho essa pesquisa importante para o caso de restituir à fachada sua integridade original né?! Provavelmente São Miguel deveria estar em uma dessas capelas laterais.

(Depois, em entrevista com Maria Lucia, descobrimos que a capela de São Miguel era a primeira à esquerda após entrar na igreja).

JR: Aqui tem a irmandade do Santíssimo Sacramento. Ainda existe e tem a irmandade de Nossa Senhora do Rosário. Quando a gente vai em Ouro Preto, Catas Altas, Mariana se vê duas peças que ficam uma de frente pra [sic.] outra: à esquerda o Senhor dos Passos e à direita São Miguel e Almas. Então aí também tinham as duas irmandades, a do Senhor dos Passos que fica à esquerda e aqui nós temos o Senhor dos Passos. É uma pena não termos fotos internas dessas capelas. (Pe. João descreve a igreja antiga através de fotos coletadas para sua pesquisa de pós-graduação.). Não temos como replicar isso, mas chamei um arquiteto que pode ajudar a fazer uma intervenção na matriz para tentar fazer algo que lembre isso aqui. Algo inspirado nesses 3 arcos do altar. Para colocar a Cruz da Vida, Nossa Senhora da Abadia e São Romão.

Em 2024, nós vamos comemorar 220 anos de paróquia. É um desejo e a comunidade tem que abraçar a causa para que a gente esteja com esse memorial pronto. E o desejo é fazer uma exposição com as nossas peças e fotos.

Entrevista: 2 de novembro 2021 – São Romão. 21:08 m

Entrevistador: Alberto Saraiva (AS)

Entrevistado: Maria Lucia Bispo Caxito (MLB)

Entrevistado: Jefferson Bispo (JB)

Entrevistado: Pe. João Rafael (Pe. JR) pároco da paróquia do Divino Espírito Santo de São Romão.

ENTREVISTA

AS: Jefferson, você é Bispo também? (sobrenome igual ao de Maria Lucia).

JB: Sim. Somos parentes.

AS: A Imagem ficou custodiada no Museu Mineiro por 17 anos. O Ministério Público decidiu, junto com o IEPHA e com o Museu Mineiro, fazer uma exposição só de bens roubados e apreendidos pela Polícia Federal. A imagem de São Miguel estava na exposição. Os jornais noticiaram que durante a exposição, que foi em 2014, apareceu um denunciante que a identificou. Vocês ouviram falar dessa pessoa? Sabem quem foi o denunciante?

MLB: Não. Mas pode ter sido a antiga secretaria de cultura de São Romão. Foi ela quem me informou que uma imagem de São Miguel havia sido roubada.

AS: Maria Lucia, você me ajuda a descobrir se foi ela?

MLB: Quer que eu ligue pra [sic.] ela pra [sic.] ver se ela pode vir aqui?

AS: Sim. Obrigado.

JB: Pode ter sido alguém conhecido dela em Belo Horizonte que sabia também da história.

AS: Qual o nome dela, por favor?

MLB: Ludmila.

AS: Vocês chegaram a conhecer a imagem aqui, quando ela ainda estava na igreja antes do roubo?

MLB: Nossa... Essa imagem, eu cresci com ela. Aliás, todos crescemos com essa imagem. A gente quando criança, a gente vinha pequenininhos quando vínhamos da escola... passava aquela turma... Ela ficava na primeira capela à esquerda. A igreja nossa tinha vários altares.

AS: A igreja antiga, né?!

MLB: É. Ela tinha as capelas laterais. A gente tinha medo por causa do capeta (São Miguel pisa sobre uma figura) e tinha a balança que a gente ficava com medo de cometer coisa errada e cair na boca do capeta. A gente queria subir no lado da balança que ia pro céu, quando criança. E a gente sempre se policiava pra [sic.] não cometer coisas erradas. Os pais da gente falavam isso.

AS: Até hoje tem gente que tem medo de imagem de São Miguel Arcanjo porque, dependendo da imagem, da criatividade do escultor, o demônio pode ser aquele cão bem feio com chifres, pode ser um dragão, pode ser um leão, mas nesse caso acho um demônio meio assustador mesmo e imagino que as crianças deviam ficar bem assustadas. Até porque São Miguel Arcanjo é também São Miguel das Almas porque ele pesa as almas na balancinha. E a maior parte dessa imaginaria apresenta duas alminhas na balança. Se essa imagem tivesse as alminhas, vocês provavelmente iriam ficar ainda mais aterrorizadas porque tem uma alminha que está pra [sic.] baixo pegando fogo e a outra está acima agradecendo.

AS: Vocês acham que a imagem mudou de valor quando ela voltou pra [sic.] comunidade? Vou dizer “volta” porque ela já está no âmbito da comunidade que é a diocese, embora não esteja ainda aqui na igreja de São Romão.

MLB: O que o MP verificou na época foi se a igreja aqui teria segurança. Se já teria passado por uma reforma pra [sic.] dar segurança para que quando fosse encontrada a imagem pudesse voltar. pe. Gilmar falou da reforma. O MP perguntou se a gente já tinha condições de receber a imagem aqui. Porque eles queriam vir aqui com a gente fazer a festa porque eles ficaram muito entusiasmados. Então falaram: – Vamos nos programar para receber a imagem, tal e tal. Aí vocês recebem a imagem, podem fazer uma festa, uma procissão. Aí o pe. Gilmar disse: -Não! A gente tem que adequar a

igreja para receber a imagem de volta. Aí ele falou assim: – É muito importante que ela volte para a igreja de onde ela foi retirada.

Qual seria essa reforma que eles nos informaram lá? (No MP-Ministério Público): Reforçar as portas, grades nas janelas, sistema de câmera e alarme. Essa foi a orientação. Para que a comunidade e os visitantes tenham a alegria, a comunidade tem devoção, e pelo bem afetivo que ela representa para a comunidade e os visitantes. Que a comunidade tenha o prazer de levar para conhecer e que também entenda a devoção do povo são romanense a essa imagem. Que é como já era antes, já era assim antes, as pessoas tinham o prazer de conversar com São Miguel. As imagens eram expostas na igreja. A imagem e Santo Antônio era exposta na igreja. (Hoje a imagem de Santo Antônio por razões de segurança, também não está exposto na igreja, mas já foi patrimonializada).

O valor pra [sic.] nós, financeiramente, não mudou nada. Pra [sic.] comunidade, realmente o valor é afetivo, é histórico. Saber que temos uma peça, que tivemos várias gerações de nossos antepassados, de avós, de tudo, sabe assim, em relação ao que ela representa pra [sic.] gente devocionalmente né! Que São Miguel, esse anjo das almas nos protege contra as maldades do mundo. Então é um apreço, é uma riqueza muito grande para nós afetivamente e nós crescemos com isso. Eu, por exemplo, pra [sic.] mim, a representatividade é muito grande e afetiva, todos são romanenses. Tem muita gente que se mudou de São Romão e quando volta a primeira pergunta que faz é: Cadê a imagem de São Miguel? Mas todo o apoio que tivemos com relação a imagem foi do IEPHA, mas infelizmente da Diocese e do padre que é obediente ao bispo nós não tivemos nenhum diálogo, nem uma satisfação, nem orientação nenhuma para o que fazer para a gente poder ter nossa imagem de volta. A comunidade foi muito mal-recebida, os representantes da comunidade, o bispo negou diálogo. Na única vez que os representantes das pastorais aqui conseguiram conversar ele foi muito ríspido com as pessoas. Eu não estava presente, mas eu sei que foi e falou que não aceitava discutir esse assunto. Então o povo de São Romão, pelo menos as pessoas ligadas à igreja, que tem caminhada longa, tanto pastoral quanto missionaria. São missionários daqui, são missionários da diocese, não foram respeitados em momento nenhum para falar dessa imagem. O povo aqui está proibido de falar dessa imagem de São Miguel para o pe. atual, administrador da paróquia, pe. João Rafael e também com o bispo D. José Moreira. O povo está proibido de falar da imagem de São Miguel. Tanto é que como não puderam dialogar verbalmente. Foram enviados ofícios tanto para o pe. João. Desculpa pe. João ao senhor que está aqui, quanto para D. José. Nós não tivemos resposta nenhuma. É como se a gente fosse gesso, como se a gente não tivesse que ser respeitado e nem merecesse resposta. É

como se essa imagem não fosse de São Romão. Nós fomos tratados como se nós quiséssemos uma imagem que não é nossa. Isso tem ferido muito, muito, muito as pessoas aqui. E a maioria do povo de São Romão já acha que essa imagem está guardada junto com as outras. Se eu soubesse, na época em que eu fui reconhecer essa imagem, que essa imagem...

AS: Ah, foi você que foi reconhecer a imagem? Como você fez o reconhecimento? O IEPHA entrou em contacto... como foi?

MLB: Sim! Eu que fiz o reconhecimento da imagem. A comunidade aqui, por dificuldade de ir a Belo Horizonte, eu fui catequista em São Romão, e sou lá também em Belo Horizonte. As pessoas falaram: - A Maria Lucia que mora em São Romão e cresceu com essa imagem e ela pode nos representar, entendeu? Então passaram meu nome para o IEPHA juntamente com o do Pe. Gilmar.

Mas, assim, foi uma coisa tão interessante... Eu saí daqui em 1983. Eu trabalhava num banco aqui e fui transferida para lá então eu vinha aqui muito pouco. Então todos os detalhes dela eu não lembrava mais, entendeu, os pequenos detalhes. Mas uma coisa impressionante foi o momento do reconhecimento. O reconhecimento foi feito lá no MP, na promotoria e depois do reconhecimento é que nós fomos pro museu ver onde a imagem estava; porque a gente não vê a imagem lá no MP. O reconhecimento é dar a característica, o que a diferencia de outras.

AS: Então depois do reconhecimento no MP, uma descrição que você fez de memória, vocês seguiram para ver a imagem no Museu Mineiro.

MLB: Lá no museu não, primeiro foi na promotoria e juntamente com o promotor, a historiadora. Depois do reconhecimento o promotor falou assim: -olha, foi obra do Espírito Santo, viu?! Eu não lembrava dos detalhes não, mas lá, quando eu fui narrando, eu vi direitinho a imagem no altar, sabe, foi uma coisa impressionante, foi como se tivesse tendo uma visão dela, não do lugar que estava na época em que ela foi roubada, mas no lugar onde criança, (lágrimas. Durante a entrevista, em vários momentos Maria Lucia se emocionou ao falar da imagem), eu vi direitinho; eu aproximando dali... foi o Espírito Santo por inspiração divina, porque detalhes eu não lembrava. Eu vi. Foi como se estive vendo a imagem, foi uma coisa impressionante, o promotor ficou impressionado. Foi a doutora Gisele Arroyos (na época estava na Coordenadoria das Promotorias) que fez a entrega para o bispo e hoje já tem outro lá (no MP) não é ela mais. Foi impressionante. Por isso que eles entusiasmaram e falaram: -Nós vamos todos juntos levar essa imagem porque nós vamos fazer uma festa.

AS: Com a sua descrição da imagem, visualizando, lembrando...

MLB: Olha, eu fui falando, eu fechei os olhos. Sabe gente, foi uma coisa impressionante. Depois eu percebi, assim, como que as pessoas passaram a narrar a bíblia escrita que antes era só verbal; essa inspiração divina vem, vem mesmo viu! Quando é necessário que ela venha, a gente tem a fé, eu tenho a fé, graças a Deus, cresci mesmo assim com muita fé e devoção. A gente tem que saber falar o que é fé e o que é devoção, então Jesus Cristo na minha vida é muito presente. Eu não faço nada sem invocar o Espírito Santo. Hoje, quando eu vim pra [sic.] cá, eu pedi pra [sic.] Ele iluminar. Que a gente tivesse esse encontro aqui para ser falada a verdade, porque a verdade é muito importante que seja dita. Então a decepção maior tem sido é aqui mesmo pelo clero da nossa paróquia. Realmente está sendo negada qualquer explicação para nós.

Nós tivemos uma reunião porque as pessoas não entendiam como é que reconhecia a imagem, tinha mais 3 ou 4 imagens lá. E o pessoal: ah, como é que é? Você chega lá e eles perguntam: É essa aqui que é de São Romão? Não! Não é assim não.

AS: Só pra [sic.] entender melhor. Você foi chamada lá no reconhecimento. Você não vê imagem nenhuma. E aí as imagens estão lá guardadas.

MLB: Não. Estão lá no museu. É tanto que onde eu fui é lá no Barro Preto. (Sede do MP)

AS: Eu sei. Na casinha em frente da Promotoria.

MLB: É na rua Timbiras. Depois do reconhecimento e dos detalhes que diferenciam de outras.

AS: Te perguntaram: você pode descrever a imagem? Ou seja, podia perder a imagem também.

MLB: Sim. Aí eu comecei a descrever o que eu lembrava na última vez que eu via a imagem aqui. Eu senti uma responsabilidade muito grande nesse momento. Eu pedi muito ao Espírito Santo pra [sic.] me iluminar porque eu pensei: - Meu Deus, e se o que eu contar lá não for o que vai diferenciar das outras imagens que estiverem lá que eu não sei quais são, como que são.

AS: Podia ser o momento de perder a imagem...

MLB: Exatamente! Eu falei Meu Deus que responsabilidade colocaram nas minhas costas aqui, que eu vim fazer isso.

AS: Depois do denunciante na exposição do museu MM como foi?

MLB: Primeiro eles pediram uma foto da comunidade para eles verificarem se havia a possibilidade de uma das imagens que estavam lá ser a de São Romão. Isso daí foram várias pesquisas que fizeram aqui. Me ligaram...

AS: Eu pesquisei que de 2014, que foi quando estive o denunciante no Museu Mineiro, até 2017, foi um período de investigação de reconhecimento pelo MP.

MLB: Eu tinha todas as fotos das imagens, mas quando eu mudei eu fui num caminhão. E foi uma chuva. Uma bolsa minha onde coloquei as fotos molhou. Quando cheguei lá eu falei meu Deus eu perdi minhas fotos. Quando eu falei que não, que não tinha mais as fotos foi água fria no pessoal. Ai o rapaz de IEPHA orientou: -Vê as pessoas que se casaram aí, quem sabe em alguma foto de casamento, no fundo, aparece a imagem. Foi aí numa foto de casamento de Julieta, numa das fotos de casamento, no fundo, tava a imagem de São Miguel. A única foto achada na época foi essa. Ai quando o pe. Gilmar veio pra [sic.] cá o pessoal entregou pro pe. Gilmar. O pe. Gilmar deu continuidade. Aí encaminhou pra [sic.] lá. Foi com essa foto que verificaram. Disseram: -Agora vamos precisar do reconhecimento pessoal.

AS: Aí é que foi chamada uma pessoa.

MLB: Sim. Mas pra [sic.] chegar lá foi duro.

AS: E quem ligou convocando você?

MLB: Foi Pe. Gilmar. O pessoal falou de mim, que eu morava lá, que com certeza eu ia poder reconhecer; mas ninguém imaginava como que era esse reconhecimento sabe. Eu fui sem saber como que é. Quando eu cheguei lá que eu não vi a imagem eu falei meu Deus do céu como é que eu vou fazer e agora? que responsabilidade. Ai eu falei: – meu Jesus, me ajuda, me ajuda. Aí foi coisa impressionante. Foi clareando. O promotor falou assim: -Menina parecia que... (risos), foi o Espírito Santo, não sei como que é mas ele vem!

AS: Parecia incorporada?

MLB: Pelo Espírito Santo! Eu não sei como que é mas Ele vem. Eu fui mesmo nos detalhes. O promotor emocionado falou assim: -Nunca tivemos um reconhecimento tão perfeito.

AS: Será que eles gravaram?

MLB: Eu não sei, mas tinha uma pessoa escrevendo tudo. Depois, todos nós que estávamos na promotoria fomos para o Museu Mineiro. Chegamos lá. Mas eles brincaram demais com agente. Olha o peso que eu senti.

AS: Conta a parte do museu.

MLB: Aí nós chegamos lá. Eu com o pe. Gilmar. O pároco tinha que estar junto. Aí nós entramos lá. O promotor falou: – Agora, Lucia, quando nós entrarmos no museu, você vai ver sua imagem. A imagem de São Romão. Gente, quando eu entrei lá e vi nossa imagem que emoção eu senti. Eu falei: – Eu não acredito que é nossa imagem!! Eu não acredito que nós vamos ter o nosso São Miguel de volta! O promotor falou assim: -Pode abraçar sua imagem! (Risos) Pode abraçar sua imagem! Pode abraçar!!!

Estava no museu. Eu fiquei com dó das outras imagens que estavam lá. Uma coisa linda demais...é a mais bela. Não sei se por causa do sentimento que a gente tem. Já vi muitas imagens de São Miguel, mas a nossa... Quando a gente ama a afetividade é muito grande, a gente vê diferente nela. Eu cheguei lá, eu falei: – São Miguel... eu falei pro [sic.] capeta: -Eu não tenho mais medo de você. (Risos). Eu brinquei também. Foi uma coisa muito bacana mesmo. Inclusive no museu tem um livro que tem a história toda de São Romão, tem a imagem.

MLB: Para nós, o interesse maior é voltar a imagem de São Miguel mesmo. Inclusive isso vai ajudar a própria igreja para que seja mais segura, sabe. A gente falou com o pe. João para fazer uma campanha, porque tem os patrocinadores que podem nos ajudar.

Eu tenho contato com a historiadora do MP. Tornei a perguntar pra [sic.] ela se há necessidade de fazer o memorial. Ela falou que de jeito nenhum. Essa imagem não é para ficar no museu é para ficar na igreja de onde ela foi tirada. É devoção, para as pessoas aproximarem dela, na missa, numa celebração. Ela falou que nós precisamos de grades nas janelas, reforçar as portas, colocar uma grade tirando o acesso da igreja com o salão onde faz reunião porque ali é perigoso demais. Ali não tem segurança nenhuma e tem que colocar pelo menos uma grade ali. Nós pensamos em trazer um arquiteto para ver essa questão de segurança e fazer um projeto de segurança contra roubo e incêndio.

AS: Vocês lembram o ano do roubo?

JB: Foi em agosto de 1997. Tinha um jornal da cidade onde foi publicada notícia.

AS: Jefferson, depois que você soube que a imagem de São Miguel Arcanjo estava exposta no Museu Mineiro, você passou a ir visitá-la, por quê? Como você ficou sabendo da história?

JB: Sim. Ela já tinha sido reconhecida. Do roubo a gente sempre soube, como eu era muito novo, tinha 10 anos na época. Eu acho que o ganhou muito foi com a memória afetiva, as pessoas passaram a tentar perceber um pouco mais a imagem, por ser antiga, com a repercussão que deu, ao se falar que a imagem é do século XIX e tem quase 200 anos sendo de São Romão, remete ao pensamento: como São Romão tem uma imagem tão valiosa, como que a igreja conseguiu mantê-la por tanto tempo e porque ela veio para cá. Então, acho que essa forma crítica de pensar no porquê das coisas rende muito. A cidade de São Romão tem 352 anos e não tem essa preocupação histórica.

Na época, em que eu participava da igreja, que tinha um grupo de jovens, meu tio Chiquin foi um dos primeiros a perceber o roubo dela. A gente não tinha o conhecimento do valor da peça, mas a devoção que o pessoal sentia, eu já ficava

muito sentido. Até comentaram que podia ser uma peça do Aleijadinho, então aquilo ficou na memória, imagina São Romão ter uma peça de Aleijadinho.

MLB: O Chiquinho, meu tio, veio de manhã e já sentiu a falta da peça. Então ele falou com o pe. Germano: - Pe. Germano, levaram nossa imagem de São Miguel.

Na entrada da igreja, tinha a capela de São Miguel a esquerda e de Santo Antônio à direita, que era o padroeiro, primeiro foi Nossa Senhora da Abadia a padroeira, depois Santo Antônio. O povo de São Romão tem uma grande devoção a Santo Antônio. A gente fazia a festa de São Miguel no dia 29, procissão com a imagem e tudo. Na procissão de Santo Antônio a meninada toda ia porque se falava que Santo Antônio era protetor das crianças porque tinha o Menino Jesus. A gente vinha correndo da escola. Antigamente a gente não tinha o conhecimento da fé e devoção. A fé a gente tinha no Santo, não sabia que primeiro a gente tinha que ir ao Santíssimo. A gente não tinha esse conhecimento, então a gente direcionava a Santo Antônio. A imagem de Santo Antônio é tombada pelo patrimônio histórico.

AS: Então Jeferson, você morava em Belo Horizonte; a Maria Lucia já tinha feito o reconhecimento da imagem e você ia lá no Museu Mineiro para ver a imagem.

JB: Sim. Eu tenho o hábito de colecionar fotos antigas desde 2005. Aí quando eles falaram que a imagem estava lá, quando saiu a reportagem em 2014 ficou esse sentimento de porque a imagem não voltar para cá. Mas eu nunca entendi muito da burocracia que era pra [sic.] trazer a imagem para cá. Eles falaram de segurança, segurança.

MLB: Tem um prazo para entregar. Depois que eles identificam o lugar de origem, eles não querem mais ficar com a imagem, eles já querem devolver. Eles não querem ficar com a peça lá. Aí tem um prazo. Sei que tem a reforma, mas o promotor deu um prazo.

AS: Sobre o formato de segurança e de visitação da imagem. O pe. João falou de um “memorial”, já D. José falou de um “museu”. O museu de arte sacra é um modelo que algumas comunidades têm encontrado para fazer a guarda dos seus próprios bens, não só a guarda, mas para ter um espaço cultural pra [sic.] cidade, de identidade, de visitação pública e turística. As vezes o formato pode resolver esse tipo de querela. O museu não precisa estar fora da igreja e as vezes ele é a própria igreja. Já pensaram nisso? (Neste momento a conversa se deu sobre outras festas da comunidade).

AS: Vocês entendem a complexidade que a imagem de São Miguel Arcanjo traz?

MLB: Uma festa que não temos mais é a da Santa Efigênia. Eu fui rainha de Santa Efigênia em procissão com 16 anos. Coroada. É uma festa que acabou. Fomos ver juntos a imagem de Santa Efigênia.

Tinha a festa do Divino primeiro, aí vinha a festa Santa Efigênia e de São Benedito que eu não alcancei.

Pe. JR: Geralmente, lugar que devoção a Nossa Senhora do Rosário tem festa de Santa Efigênia.

MLB: (Me mostra o catálogo da exposição “Patrimônio Recuperado” mencionado por Ramon Vieira do IEPHA). O promotor me presenteou com catálogo da exposição Patrimônio Recuperado.

Pe. JR: Nós vamos fazer um catálogo primeiro com as imagens do jeito que estão aí (ainda por restaurar). Porque são muitas peças. É bom a gente ter o catálogo do jeito que está porque aí a gente entra com o recurso e fala, olha a gente tem uma peça assim e ela precisa de manutenção. E aí se é de interesse da sociedade. O bem é da igreja, mas a sociedade civil tem que ajudar.

MLB: Nós temos um empresário aqui que patrocina tudo que a igreja pede.

JB: (nos mostra uma foto da fachada da igreja de São Romão, hoje modificada)

MLB: Essa é uma cópia da antiga igreja de NS de Aparecida. Foi meu avô que trouxe a foto da igreja e fizeram mutirão para construir.

AS: Ah, foi seu avô que trouxe a foto e para a comunidade construir uma igual.

MLB: Foi!

MLB: Eu identifiquei a imagem em julho de 2017. A partir dessa apreensão da imagem, por ter passado pelo MP. Ela já fica inventariada? Nesse caso já considerado patrimônio ao ser inventariada?

AS: acho que sim, porque fica identificada no processo judicial e foi inventariada pelo IEPHA.

APÊNDICE B: RELATÓRIO IEPHA E PARECER DO MINISTÉRIO PÚBLICO DO ESTADO DE MINAS GERAIS - MPMG

ARQUIVOS EM PDF:



APENDICE B 2.pdf



APENDICE B 3.pdf