

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

Escola De Direito, Turismo e Museologia

Departamento de Museologia

Graduação em Museologia

Juliano Moreira

MUSEU BOULIEU CAMINHOS DA FÉ:

Reflexão sobre a formação do acervo, implantação, administração e gestão

Ouro Preto

2022

Juliano Moreira

MUSEU BOULIEU CAMINHOS DA FÉ:

Reflexão sobre a formação do acervo, implantação, administração e gestão

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Museologia da Escola de Direito, Turismo e Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto, como parte do requisito para obtenção do título de bacharel em Museologia.

Linha de Pesquisa: Museologia e processos museais aplicados

Orientador: Prof. Dr. Gilson Antônio Nunes

Ouro Preto

2022

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

M838m Moreira, Juliano Adeusi.

Museu Boulieu caminhos da fé [manuscrito]: reflexão sobre a formação do acervo, implantação, administração e gestão. / Juliano Adeusi Moreira. - 2022.

97 f.: il.: color., gráf., tab., mapa.

Orientador: Prof. Dr. Gilson Antônio Nunes.

Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto. Escola de Direito, Turismo e Museologia. Graduação em Museologia .

1. Museu Boulieu. 2. Museologia. 3. Museografia. 4. Arte barroca. 5. Diáspora ibérica. I. Nunes, Gilson Antônio. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 069.01

Bibliotecário(a) Responsável: Sione Galvão Rodrigues - CRB6 / 2526



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
ESCOLA DE DIREITO, TURISMO E MUSEOLOGIA
DEPARTAMENTO DE MUSEOLOGIA



FOLHA DE APROVAÇÃO

Juliano Audesi Moreira

Museu Boulieu Caminhos da Fé:

Reflexão sobre a formação do acervo, implantação, administração e gestão

Monografia apresentada ao Curso de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Museologia

Aprovada em 23 de junho de 2022

Membros da banca

Prof. Dr. Gilson Antônio Nunes - Orientador - Departamento de Museologia da Escola de Direito, Turismo e Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto

Profa. Dra. Ana Cristina Audebert Ramos de Oliveira - Departamento de Museologia da Escola de Direito, Turismo e Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Célio Macedo Alves - Departamento de Museologia da Escola de Direito, Turismo e Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Gilson Antônio Nunes, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 04/02/2023



Documento assinado eletronicamente por **Gilson Antonio Nunes, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 04/02/2023, às 23:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0469240** e o código CRC **562B1AC8**.

Referência: Caso responda este documento, indicar expressamente o Processo nº 23109.001410/2023-60

SEI nº 0469240

R. Diogo de Vasconcelos, 122, - Bairro Pilar Ouro Preto/MG, CEP 35402-163
Telefone: (31)3559-1967 - www.ufop.br

Dedico este TCC ao casal Jacques Joseph Boulieu e Maria Helena Quadros de
Toledo Boulieu.

Em retribuição à amizade e, especialmente,
pelo cuidado em querer tornar pública a sua coleção.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pela alegria de viver, inteligência e capacidade de compreensão como pesquisador, conservador e guardião da memória. Por ter-me dado a amizade de Santa Teresinha do Menino Jesus, minha mestra. Pelos favores, graças e bênçãos, desde o ingresso até a conclusão do curso superior de Museologia.

A meu pai, José Euzébio Moreira (*in memoriam*) e à minha mãe, Edna Rodrigues Moreira, por se dedicarem à minha educação e formação em meio a tantos desafios. Agradeço à minha família e aos amigos, pelo apoio, carinho e sabedoria no incentivo rumo a esta conquista, especialmente à minha tia Efigênia Rodrigues Ferraz.

À tia Sofia Moreira (*in memoriam*), pelos momentos de alegria, força e fé na caminhada.

Ao Prof. Dr. Carlos Magno, pelo convite para participar do Núcleo de Pesquisa NEPAC em Direito do Patrimônio Cultural.

Aos colegas da graduação, pelos grupos que formamos juntos e pelo incentivo em momentos difíceis.

Aos amigos, pelo coração sempre aberto para ouvir e darem o melhor de si para minha construção como pessoa.

Ao Frei Haroldo Moreira Filho e ao Pe. Marcelo Rodrigues de Paula, pela amizade e pelo carinho de sempre.

Aos mestres, professores que passaram pela minha vida semeando conhecimentos, pela paciência e ternura na árdua tarefa de desconstruirmos a barreira da ignorância.

Ao professor Jony Palmar, que generosamente revisou e fez a versão para o abstract.

À Universidade Federal de Ouro Preto, que já me havia acolhido no curso de Administração Pública do CEAD e na especialização em Educação Ambiental. Ao meu orientador, Prof. Dr. Gilson Nunes, aos eminentes professores integrantes da banca, bem a todos os mestres e a todas as mestras que me formaram em Museologia.

Eu pretendo saber as regras mais do que o sabem todos os pedantes juntos; mas a verdadeira regra, meu caro, é saber romper as regras em tempo e lugar, ajustando-se ao costume corrente e ao gosto do século.

(Marino em carta de 1624 a Gierolamo Preti. Tradução de Augusto e Haroldo de Campos, 1968)

RESUMO

O Museu Boulieu foi concebido e instalado em Ouro Preto-MG, pelo casal Maria Helena e Jacques Boulieu, após 60 anos de formação de um acervo de obras sacras de estilo barroco, procedentes dos diversos países em que esse estilo prosperou, em decorrência da colonização ibérica. O prédio que o abriga data do início do século XX e pertenceu à Sociedade São Vicente de Paulo, que nele implantou um asilo de idosos, passando depois à propriedade e uso da Santa Casa de Misericórdia de Ouro Preto, primeiro hospital de Minas Gerais (1730). Em 2005, o conjunto arquitetônico foi adquirido pela Prefeitura Municipal de Ouro Preto, que cedeu o edifício para o Museu Boulieu, em 2012. O Instituto Pedra, de São Paulo-SP, fez a revisão da arquitetura, definiu os projetos museológico e museográfico e traçou o plano de gestão, a ser executado pelo Instituto Cultural Brasileiro do Divino Espírito Santo (ICBDES), constituído pelo casal Boulieu para esse fim, com a condição de que o acervo pertencerá à Arquidiocese de Mariana. O Museu Boulieu apresenta a coleção barroca em seções que abrigam o Oriente, a América Hispânica, o Brasil e Minas Gerais, e oferece uma visão sintética da diáspora do barroco ibérico, no curso das navegações quinhentistas e da colonização portuguesa e espanhola, e das transformações e recriações do estilo de origem europeia em novas terras.

Palavras-chave: Museu Boulieu; Museologia; Museografia; Arte barroca; Diáspora ibérica.

ABSTRACT

The Boulieu Museum was conceived and installed in Ouro Preto, MG, by the couple Maria Helena and Jacques Boulieu, after 60 years of building a collection of sacred works in the Baroque style, coming from the different countries in which this style prospered, as a result of colonization Iberian. The building that houses it dates from the beginning of the 20th century and belonged to the São Vicente de Paulo Society, which established an old people's home there, later becoming the property and use of the Santa Casa de Misericórdia in Ouro Preto, the first hospital in Minas Gerais (1730). In 2005, the architectural ensemble was acquired by the Ouro Preto City Hall, which ceded the building to the Boulieu Museum in 2012. The Instituto Pedra, from São Paulo, SP, reviewed the architecture, defined the museological and museographic projects and outlined the management plan, to be executed by the Brazilian Cultural Institute of Divino Espírito Santo (ICBDES), constituted by the Boulieu couple for this purpose, with the condition that the collection will belong to the Archdiocese of Mariana. The Boulieu Museum presents the Baroque collection in sections that house the Orient, Hispanic America, Brazil and Minas Gerais, offering a synthetic view of the Iberian Baroque diaspora, in the course of the 16th century navigations and the Portuguese and Spanish colonization, and the transformations and style recreations of European origin in new lands.

Keywords: Museum Boulieu; Museology; Museography; Baroque art; Iberian diaspora.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Primeira imagem adquirida pelo casal, Nossa Senhora da Conceição, madeira policromada (Bahia, século XVIII)	19
Figura 2 - Acervo exposto no apartamento do casal no Rio de Janeiro-RJ	20
Figura 3 - Acervo exposto na residência do casal em Ouro Preto-MG	21
Figura 4 - Mapa-múndi com a localização do acervo	24
Quadro 1 - Coleção do Museu Boulieu	24
Figura 5 - Jacques Boulieu em momento de atenção e cuidado de sua coleção	25
Figuras 6 e 7 - Convite e catálogo da exposição.....	27
Figuras 8 e 9 - Convite e catálogo da exposição.....	27
Figura 10 - Jacques Boulieu e sua coleção (Rio de Janeiro-RJ).....	29
Figura 11 – Marca do Museu Boulieu.....	33
Figura 12 – Foto aérea do local do Museu Boulieu	34
Figura 13 - Fachada do prédio década de 1930.....	35
Figura 14 - Vista panorâmica, Santa Casa de Misericórdia e enfermaria	35
Figura 15 - Planta baixa (1º pavimento)	38
Figura 16 - Planta baixa (2º pavimento)	38
Figuras 17 e 18 - Início das obras	38
Figuras 19 e 20 - Início das obras	39
Figuras 21 e 22 - Juliano Moreira, as arquitetas Inaiana Guerra, Bruna Lisboa e o assistente do casal Boulieu, Nilo José Vieira; casal Boulieu em visita às obras	39
Figuras 23 e 24 - Vista parcial da sala em preparo para receber o setor da América Hispânica) e da sala do setor de Minas Gerais e arte popular	39
Figuras 25 e 26 - Fachada do Museu Boulieu (antes e depois)	40
Figuras 27 e 28 - Vista do prédio na lateral de acesso ao museu (antes e depois) ..	40
Figuras 29 e 30 - Pátio interno entre os dois blocos do prédio e projeto de sua transformação em hall de entrada.....	40
Figuras 31 e 32 - Pátio interno em forma de “u”, hoje hall de entrada	41
Figura 33 – Fotografia do casal Boulieu em tamanho natural no hall de entrada recepcionará os visitantes	41
Figuras 34 e 35 - Passarela que une as duas edificações, chapa metálica perfurada	42
Figura 36 - Modelo de fixa e laudo técnico de conservação de uma das peças do acervo	43

Figura 37 - Pré-inventário do acervo da coleção de arte colonial e sacra de Jacques e Maria Helena Boulieu	44
Figuras 38 e 39 - Equipe de restauradores e museólogos realizando laudo de conservação.....	45
Figuras 40 e 41 – Equipe da transportadora no processo de embalagem	45
Figuras 42 e 43 – Equipe da transportadora no condicionamento de transporte	45
Figura 44 - Acervo sendo descarregado em Ouro Preto-MG	46
Figura 45 - Acondicionamento provisório no museu	46
Figuras 46 e 47 - Caixa com acervo e primeira peça a ser desembalada.....	47
Figura 48 - Conferência do acervo após transporte para o museu	47
Figura 49 – Higienização mecânica com pincel de cerdas macias	47
Figura 50 - Higienização mecânica de sujidades com pincel de cerdas macias e limpeza química com <i>swab</i>	48
Figuras 51 e 52 - Armazenamento na Reserva Técnica (RT)	48
Figura 53: Reserva Técnica (RT) após obras de restauração.....	48
Figuras 54 e 55 - Termo-higrômetro e desumidificadores em funcionamento na reserva técnica.....	49
Figura 56 - Registro fotográfico realizado por profissionais	49
Figura 57 - Preparação da atmosfera anóxica	51
Figuras 58 e 59 - Acervo acondicionado para fechamento da bolha.....	51
Figura 60 - Planta geral do espaço expositivo.....	53
Figura 61- Projeto preliminar com vistas internas 1 (3D)	53
Figura 62- Projeto preliminar com vistas internas 2 (3D)	53
Figura 63: Projeto preliminar com vistas internas 3 (3D).....	54
Figuras 64 e 65 - Percival Tirapeli (camiseta azul), que analisa e seleciona obras, e Jose Luiz Favaro (camiseta preta)	54
Figura 66 - Localização do espaço hall de entrada em negro	55
Figura 67 - Cravo cedido por Maria Helena Boulieu.....	55
Figura 68 - Projeto 3D expografia	57
Figura 69 - Localização do espaço coleção Espírito Santo em negro.....	57
Figura 70 - Detalhe do espaço onde estaria a figura de Dom Henrique.....	57
Figura 71 - Localização do espaço Cartas Náuticas em negro	58
Figura 72 - Plotagem das Cartas Náuticas Grandes Navegações 1	58
Figura 73 - Plotagem das Cartas Náuticas Grandes Navegações 2	59

Figura 74 - Localização do espaço vídeo hall com poemas	60
Figura 75 - Pintura cusquenha (século XVIII).....	60
Figura 76 - Escultura em madeira e marfim, Nossa Senhora do Mar.....	61
Figura 77 - Escultura em madeira de São Francisco Xavier, originária das Filipinas	62
Figura 78 - Localização do espaço Oriente em negro.....	62
Figura 79 - Desenho gráfico 3D – Sala Ásia 1	62
Figura 80 - Desenho gráfico 3D – Sala Ásia 2	63
Figuras 81 e 82 - Finalização, obra arquitetônica e montagem do mobiliário expositivo	63
Figura 83 - Vista parcial da exposição já finalizada 1.....	63
Figura 84 - Vista parcial da exposição já finalizada 2.....	63
Figura 85 - Desenho gráfico 3D – Prataria América Latina	64
Figura 86 - Localização do espaço Prataria da América Hispânica em negro	65
Figura 88 - Pintura mural Adrian Ilave – Representação da cosmogonia andina.....	65
Figura 89 - Detalhe da pintura mural: Quetzal e o Q’enti oferecendo o k’antu ao Rei Sol	66
Figura 90 - Detalhe da pintura mural: Collcas (conjunto de estrelas, galáxia) e Napa (lhama Real).....	67
Figura 91 - Detalhe da pintura mural – Adrian Ilave	67
Figura 92 - Detalhe da pintura mural: espírito das aves Quetzal e Q’enti elevando o nome da América Pré-Colombiana	69
Figuras 93 e 94 - Detalhe da pintura de Santa Rosa de Lima.....	70
Figura 95: Detalhe da pintura mural: Mama Wako Inca (Adrian Ilave)	70
Figura 96 - Coleção de Tupus, grandes alfinetes que prendiam os mantos manufaturados	71
Figura 97 - Coleção de objetos Carajás	72
Figuras 98 e 99 - Máscaras bolivianas (Sala América Latina)	72
Figura 100 - Desenho Gráfico 3 D: Sala América Latina/Cosmogonia 1.....	73
Figura 101: Desenho Gráfico 3D: Sala América Latina/Cosmogonia 2.....	73
Figura 102: Localização da Sala 1: América Latina/Cosmogonia	73
Figura 103 - Desenho Gráfico 3 D – Sala América Latina 1.....	74
Figura 104 - Desenho Gráfico 3 D – Sala América Latina 2.....	74
Figura 105 - Localização da Sala América Latina em negro	74

Figuras 106, 107 e 108 - Pintura cusquenha Santa Inês; detalhe Flor de K'antu; O Cordeiro de Deus	75
Figuras 109 e 110 - Pintura cusquenha Senhor dos Passos	76
Figura 111 - Pintura cusquenha Nossa Senhora das Candeias ou Nossa Senhora da Luz	76
Figura 112 - Pinturas cusquenhas vistas na sala onde podem ser identificadas as três virgens.....	77
Figuras 113, 114 e 115 - José e Maria com o Menino Jesus, episódio da volta do censo	77
Figura 116 - Pintura retratando Jesus trabalhando sob assistência de dois anjos e seus pais.....	78
Figuras 117 e 118 - Sala – América Latina	78
Figura 119 - Vitrines da sala América Hispânica 1	78
Figuras 120 e 121 - Vitrines da sala América Hispânica 2	78
Figura 122 - Projeto museográfico em 3D Sala – Brasil Nordeste	79
Figura 123 - Vitrines da Sala – Brasil Nordeste.....	80
Figura 124 - Localização da sala Brasil Nordeste em negro	80
Figura 125 - Vitrines da sala Brasil Nordeste 1	80
Figura 126 - Vitrines da sala Brasil Nordeste 2	81
Figura 127 - Integração entre o piso hidráulico e o piso em madeira (Sala Brasil Nordeste).....	81
Figura 128 - Desenho Gráfico 3D – Brasil Minas Gerais/Arte Ingênua 1	82
Figura 129 - Desenho Gráfico 3D – Brasil Minas Gerais/Arte Ingênua 2	82
Figura 130 - Localização da Sala Brasil Nordeste em negro	83
Figuras 131 e 132 - Sala Brasil Minas Gerais	83
Figuras 133 e 134 - Sala 4 – Brasil Minas Gerais – Arte Ingênua.....	83
Figura 135 - Desenho Gráfico 3D, Sala Cultura Negra	84
Figura 136 - Coroas do Reinado, festa do Rosário (Dores do Indaiá-MG) (Sala Cultura Negra)	85
Figura 137: Print da página do museu	88
Figura 138 - Organograma atual	89

LISTA DE ABREVIATURAS

ADOP	Agência de Desenvolvimento de Ouro Preto
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
FAOP	Fundação de Arte de Ouro Preto
FIEMG	Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
ICBDES	Instituto Cultural Brasileiro do Divino Espírito Santo
ICOM	Conselho Internacional de Museus
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
PM	Plano Museológico
SPDA	Sistema de Proteção contra Descargas Atmosféricas
SPHAN	Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UNESCO	Organização das Nações Unidas para Ciência, Educação e Cultura
UNESP	Universidade Estadual Paulista
UFOP	Universidade Federal de Ouro Preto
RT	Reserva Técnica
UR	Umidade Relativa

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
1.2	Justificativa.....	17
1.3	Objetivo geral	18
1.4	Objetivos específicos	18
2	NASCE UMA COLEÇÃO.....	19
2.2	Concílio de Trento	22
2.3	Um acervo barroco.....	23
2.4	A origem do acervo	24
2.5	Conservar e restaurar	25
2.6	A doação do acervo	26
2.7	O colecionismo e o colecionador	28
3	NASCE UM MUSEU	30
3.1	Marca do Museu Boulieu	33
3.2	O edifício-sede.....	33
3.3	Histórico do prédio	35
3.4	Implementação do museu	36
3.5	Primeira fase da implantação do museu.....	37
3.5.1	<i>Projeto arquitetônico de restauração e adaptação do prédio</i>	<i>37</i>
3.5.2	<i>O acervo museológico.....</i>	<i>42</i>
3.5.3	<i>Inventário prévio do acervo.....</i>	<i>42</i>
3.5.4	<i>Laudo de conservação do acervo.....</i>	<i>44</i>
3.5.5	<i>Manuseio, embalagem e transporte</i>	<i>45</i>
3.5.6	<i>Chegada, laudo e acondicionamento do acervo</i>	<i>46</i>
3.5.7	<i>Reserva técnica.....</i>	<i>48</i>
3.5.8	<i>Registro fotográfico do acervo</i>	<i>49</i>
3.5.9	<i>Desinfestação por anoxia.....</i>	<i>50</i>
3.6	Segunda fase da implantação do museu	51
3.6.1	<i>Projeto museográfico e curatorial</i>	<i>51</i>
3.6.2	<i>O projeto expográfico</i>	<i>52</i>
3.6.3	<i>Seleção das peças para expografia e pesquisa</i>	<i>54</i>
4	EXPOSIÇÃO DE LONGA DURAÇÃO	55
4.1	Início.....	55
4.2	Origem e justificativa do nome Instituto do Divino Espírito Santo.....	56

4.3	Cartas náuticas.....	58
4.4	A fé e o império conquistam o mar.....	59
4.5	Sala 1 Ásia	60
4.6	Sala 2 – Prataria América Latina	64
4.7	América Latina Pintura Cosmogonia.....	65
4.8	Sala 3 – América Latina	73
4.9	Brasil Nordeste.....	79
4.10	Brasil – Minas Gerais	81
4.11	Cultura negra	84
5	GESTÃO DE MUSEUS	87
5.1	Inventário	87
5.2	Administração e gestão do Museu Boulieu	88
4.3	Organograma do museu.....	89
5.4	Plano museológico	90
5.5	Setor educativo	91
5.6	Acessibilidade	91
5.7	Segurança.....	93
6	CONCLUSÃO	94
	REFERÊNCIAS.....	96

1 INTRODUÇÃO

Durante a minha formação, foram muitas as expectativas e uma vontade imensa de logo esclarecer dúvidas e sentimentos que as manifestações artísticas, em todos os tempos, provocam nas pessoas ao interferirem, diretamente, no espaço e no tempo.

Nascido num ambiente genuinamente barroco, Ouro Preto-MG, cidade monumento mundial, aqui conheci o casal Boulieu e logo me senti fascinado pela coleção que criaram.

Acompanho, há muitos anos, o projeto de transformação dessa coleção em museu. Por isso mesmo, estudando Museologia, tinha de eleger a coleção Boulieu como objeto especial de meu estudo e de minha formação acadêmica. Essa coleção sempre foi visível por sua utilidade e significado.

Pomian (1984, p. 180) afirma que “a oposição entre o invisível e o visível é antes de mais a que existe entre aquilo de que se fala e aquilo que se apercebe, entre o universo do discurso e o mundo da visão”. Entender o despertar da ideia de museu e a personalidade dos colecionadores desse acervo e como se deu sua constituição me leva a novas perspectivas de ver o mundo de fragmentos da história e do tempo.

Assim, o presente estudo visa analisar o processo de criação e instalação do Museu Boulieu Caminhos da Fé, em Ouro Preto-MG, a partir da coleção de arte sacra estabelecida pelo casal Maria Helena de Toledo Boulieu e Jacques Joseph Boulieu, durante mais de 60 anos.

1.2 Justificativa

Este trabalho de pesquisa se justifica por se tratar da análise de um notável acervo de arte sacra, que testemunha o imperialismo das duas nações ibéricas, os processos de colonização nos quais Estado e Igreja Católica eram um só poder, a religiosidade e a fé dos colonizadores e colonizados, a cultura e as artes que emergiram desse processo histórico e as expressões do estilo barroco. Diante da transformação desse acervo em museu aberto ao público e em significativo processo museológico e museográfico, na cidade de Ouro Preto-MG, minha terra natal e sede da universidade em que curso Museologia, escolhi esse tema, por vir acompanhando

a iniciativa desde o nascedouro e reconhecer a sua importância para a museologia da atualidade. Meu curso de Museologia transcorreu exatamente no período da concepção e da instalação do Museu Boulieu, o que me permitiu desenvolver ampla e profundamente a pesquisa.

1.3 Objetivo geral

Visa este trabalho o estudo do processo de criação do Museu Boulieu, sua constituição e organização, bem como as intervenções na arquitetura, a adaptação do edifício-sede, a acessibilidade do espaço e a sustentabilidade do empreendimento.

1.4 Objetivos específicos

Este estudo focaliza a formação de um museu, seguindo todas as normativas regulamentadas no Brasil, desde a criação do Sistema Nacional de Museus e do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), em 2004 e 2009, respectivamente. Analisa-se a formação de uma coleção e o seu enquadramento dentro de um plano museológico e de um projeto museal, que envolve museologia e museografia, bem como a operação de um sistema administrativo e gerencial capaz de viabilizar a sua sustentabilidade e abertura ao público, com base na construção de parcerias público-privadas, na obtenção de patrocínios e na geração de receitas próprias.

2 NASCE UMA COLEÇÃO

A formação da coleção transcorreu ao longo dos últimos 60 anos e teve início com o casamento de Maria Helena Quadros de Toledo, nascida em Bebedouro-SP, de família de origem mineira, e do empresário francês Jacques Joseph Boulieu, estabelecido no Brasil na década de 1950. Maria Helena trabalhou no Palácio do Catete, Rio de Janeiro-RJ, como secretária dos presidentes Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek, que foi seu padrinho de casamento, e conheceu Jacques Boulieu durante um concerto no Theatro Municipal. O enlace ocorreu na Igreja do Outeiro da Glória, em 1959, e, na viagem de lua de mel à Bahia, o casal adquiriu a primeira peça da coleção, uma imagem sacra que representa Nossa Senhora da Conceição (Figura 1), que neles despertou o espírito colecionista. Jacques Boulieu é filho único, foi criado na França e trabalhou na indústria de tecidos, seguindo tradição de família. Mudou-se para o Uruguai, onde ainda tem parentes, mas decidiu fixar-se no Rio de Janeiro, onde atuou como representante de empresas francesas e associou-se ao cinegrafista e fotógrafo francês Jean Manzon, bastante conhecido por suas produções jornalísticas a respeito da cultura brasileira.

Figura 1 - Primeira imagem adquirida pelo casal, Nossa Senhora da Conceição, madeira policromada (Bahia, século XVIII)



Fonte: Instituto Pedra (2019)

“O homem sem problemas e que carece de complexos é raramente bom colecionador. Ao contrário, quanto mais exposto está ao que se pode chamar de

angústia metafísica, mais suscetível é de converter-se em um colecionador perfeito”, afirmou Maurice Rheims (1965, p. 57), em seu livro *La curiosa vida de los objetos*. A afirmação feita pelo romancista francês, ao analisar a psicologia do colecionador – apesar do exagero na generalização – pode ser utilizada como ponto de partida para a compreensão das infundáveis razões que determinam o impulso colecionista. Ainda para Rheims (1965), o museu é o “templo dos colecionadores” e Bourdieu (1999) faz uma análise sobre o intrincado relacionamento estabelecido entre colecionadores e museus, territórios tradicionalmente destinados à consagração e à admiração pública dos objetos, locais onde se impõe o “árbitro das admirações”.

A representação da Virgem da Conceição se apresenta com vestes esvoaçantes, tocada pelo vento, chamado pelos historiadores da arte de vento místico. O movimento do véu sobre a cabeça que de costas lembra a águia em pleno voo refere-se à simbologia e robustez da ave. Nos pés da Virgem está a representação da lua que, nos ensinamentos herméticos, aponta para a sabedoria e a eternidade. As fases da lua permanecem sempre as mesmas, constância que na mulher indica que ela tem os pés na eternidade.

Em entrevista a mim concedida, Maria Helena Boulieu afirmou não possuir tais objetos religiosos como bens de uso devocional, e sim efetivamente como objetos de coleção de arte sacra. O que corrobora na teoria museológica, a prevalência do objetivo colecionista de posse por sobre a utilidade do bem, conforme ensina Baudrillard.

O sociólogo francês Jean Baudrillard (1973) entende que a coleção é um sistema “marginal” de objetos, em que predomina a “posse” e não a “utilidade”. Ainda para Baudrillard (1973), o objeto de uma coleção foi abstraído de sua função e está relacionado ao indivíduo que o possui, e integra um “sistema graças ao qual o indivíduo tenta reconstruir um mundo, uma totalidade.” (BAUDRILLARD, 1973, p. 94).

Figura 2 - Acervo exposto no apartamento do casal no Rio de Janeiro-RJ



Fonte: Instituto Pedra (2019)

O historiador e ensaísta polonês Krzysztof Pomian (1983, p. 82) define “coleção” como “qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais mantidos temporariamente fora das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial”.

Figura 3 - Acervo exposto na residência do casal em Ouro Preto-MG



Fonte: Instituto Pedra (2019)

A diversidade dos itens surgiu despretensiosamente, a cada viagem e diante da descoberta de bens artísticos que atraíam a curiosidade e o interesse do casal. Nunca houve, segundo revelaram Maria Helena e Jacques Boulieu, em entrevista concedida para este trabalho, a fixação numa determinada vertente ou categoria de itens, pois tudo sempre lhes chamou a atenção. A forte religiosidade de Maria Helena contribuiu para que as peças de caráter sacro preponderassem, de modo determinante, na composição do acervo. Tendo sido o barroco uma arte eminentemente marcada pelo primado da fé católica, na Europa e nos países para os quais foi levado pelos colonizadores ibéricos, não seria difícil a formação de um amplo conjunto de imagens de santos católicos e demais objetos ligados ao culto religioso e à liturgia romana.

Tudo se passa como se não houvesse outra finalidade que a de acumular os objetos para expor ao olhar do colecionador. Ainda que não tenham qualquer utilidade e nem sequer sirvam para decorar os interiores onde são expostos, as peças de coleção ou de museu são, todavia, rodeadas de cuidados (POMIAN, 1984). É o que ocorreu no apartamento carioca e na casa ouro-pretana dos Boulieu.

Refutando as dicotomias produzidas pelo processualismo – como sistema x estrutura, materialismo x idealismo, sociedade x indivíduo, geral x particular, sujeito x objeto – eles procuraram ver, mais que uma oposição radical entre essas categorias, as relações entre elas, especialmente entre as últimas, de interesse central para os estudos de cultura material, na medida em que objeto e sujeito, constituído e constituinte, estão associados indelevelmente em uma relação dialética e são parte um do outro, são a mesma coisa, embora diferentes (TILLEY, 2008).

Para Pomian (1984), saídos do invisível, é para lá que devem voltar. Mas o invisível ao qual estão destinados não é o mesmo de onde são originários. Situa-se alhures no tempo. Opõe-se ao passado, ao escondido e ao longínquo que não pode ser representado por objeto algum. Esse invisível, que não se deixa atingir senão e através da linguagem, é o futuro. Ao colocar objetos nos museus, eles são expostos ao olhar do presente e também das gerações futuras, como antes se expunham ao dos deuses.

2.2 Concílio de Trento

O Concílio de Trento, realizado entre 1545 e 1563, irradiou os parâmetros barrocos da liturgia com a qual a Igreja Católica fez face às rupturas protestantes que se multiplicavam (ÁVILA, 2012). Desde o final do Século XV, a Europa se viu sacudida por manifestações religiosas conflitantes com os dogmas de Roma, a sede onipotente da igreja católica. Martinho Lutero, frade agostiniano alemão, proclamou o rompimento com a autoridade do papa romano em 1517, provocando a rápida adesão da Alemanha ao cisma. Jean Calvino tornou-se líder de outra grande ruptura. O rei Henrique VIII, da Inglaterra, criou a Igreja Anglicana, divorciada do catolicismo. O Vaticano demorou a reagir com maior vigor e rigor até que conclamou a realização de um concílio ecumênico, na cidade italiana de Trento a fim de analisar e debater a situação e adotar um programa eficiente de defesa e de expansão da fé católica.

Entre as questões mais importante definidas no conclave tridentino estavam os novos rituais litúrgicos e princípios de arquitetura, artes plásticas e visuais, ornamentação, design, artes gráficas, poesia, literatura, teatro e música, os quais configuraram uma estética inédita que veio a caracterizar o estilo barroco, assim denominado bem mais tarde, no final do século XIX.

Pelo impacto dos sentidos, especialmente por meio do mais esfuziante espetáculo visual, a arte balizada pelos parâmetros do Concílio de Trento queria impressionar o espectador e arrebatá-lo por meio de uma ideia passional e avassaladora de Deus.

Foi assim que o estilo barroco plasmou a criação de pintores e escultores, desenhistas e arquitetos, músicos e oradores sacros, dramaturgos e poetas. Portugal

e Espanha levaram esses valores estéticos aos quatro cantos do mundo pela primeira vez globalizado. Daí provém a coleção Boulieu.

Dos conceitos e orientações de Trento, o estilo barroco se formatou na própria Itália. Teve como um modelo arquitetônico singular a Igreja del Gesù, edificada no centro de Roma pelos jesuítas, cuja ordem, a Companhia de Jesus, foi então criada por Santo Inácio de Loyola exatamente para dar combate aos reformistas e sustentar o primado do papa. O escultor Bernini se torna um dos mestres do barroco, e sua obra "Êxtase de Santa Teresa" se apresenta como uma das expressões máximas do estilo que deseja seduzir o olhar e impregnar as mentes de forte religiosidade. Esse estilo passou a Portugal e de lá veio para o Brasil trazido pelos jesuítas, nos meados do século XVI. Vai florescer no litoral nordestino e depois ganhar um novo impulso na região do ouro, Minas Gerais, no decorrer do século XVIII (ÁVILA, 2012).

2.3 Um acervo barroco

A pesquisa sobre o acervo do Museu Boulieu Caminhos da Fé é de suma importância para se entender como se desenrolou o período das grandes navegações (séculos XV e XVI). Nesse trecho da história mundial, a dilatação do império político e econômico de Portugal e da Espanha implicou a expansão da fé católica nas colônias portuguesas e espanholas na Ásia, na África e nas Américas. Portugal, com a efígie de Nossa Senhora da Conceição e sob a égide da Cruz das caravelas, plantou o catolicismo barroco em todas as regiões do Brasil, na Ásia (Goa e Macau) e na África (Angola e Moçambique), assim como fez a Espanha, do México à Patagônia, da África às Filipinas.

Portugal foi o primeiro país europeu a se afirmar como nação e Estado, ainda no século XII, enquanto a Espanha se consolidaria, no final do século XV, sob o comando dos Reis Católicos, Fernando e Isabel. Com as navegações portuguesas e espanholas, os dois países decidiram "dilatar a fé e o império", e alcançar desconhecidos e longínquos territórios (COUTO, 1995). Como a Reforma Protestante abalou a Europa quinhentista, os dois reinos ibéricos radicalizaram sua adesão ao catolicismo romano e priorizaram a catequese dos habitantes das terras descobertas e dominadas (COUTO, 1995).

2.4 A origem do acervo

Figura 4 - Mapa-múndi com a localização do acervo



Fonte: Elaborado pelo autor a partir do site *Mapas para colorir* (2022).

O belo conjunto composto por, aproximadamente, 1.200 objetos de uso devocional e decorativos, dentre obras de arte luso-espanhola, agrega influência cultural dos vários países em que a busca por especiarias e riquezas marcou o período de abertura dos portos denominado imperialista. No Brasil, segundo Jacques Boulieu, o voo de Paris fazia conexão no Maranhão, de onde viajavam de ônibus pela costa maranhense até Pernambuco e conheciam e adquiriam peças em miniatura, o que constitui a maior parte do acervo de arte popular da coleção.

Quadro 1 - Coleção do Museu Boulieu

Origem	Total de peças
América Latina e América Central (México, Guatemala) e da América Andina (Bolívia, Peru, Colômbia, Equador)	68
América Latina Região Andina	26
América Latina Pintura Colonial	74
América Latina Prataria (incaica, cristã, chilena, civil, tupus)	101
Ásia Índia, Ceilão, Filipinas	8
Brasil Arte ingênua do Nordeste	121
Brasil Bahia e Sergipe	60
Brasil Diversos (peças incompletas e peças carajá)	28
Brasil Imagens miniaturas	202
Brasil Maranhão	29
Brasil Minas Gerais e Goiás	133
Brasil Mobiliário	38
Brasil Obras importadas	25
Brasil Prataria brasileira	50

Fonte: Elaborado pelo autor (2022)

2.5 Conservar e restaurar

Foi quando o casal compreendeu a necessidade de preservação dessas peças, entendida como toda ação que se destina à salvaguarda e à conservação da obra em seu estado integral e que previne contra danos e destruição causada por umidade, agentes químicos e todos os tipos de deletérios e microrganismos, que devem ser controlados para a preservação da integridade da obra, segundo as normas consagradas da museologia e referidas pelos mais conceituados mestres, como Cesare Brandi, pioneiro italiano do restauro.

Também se verificou a necessidade de restauração de algumas peças, uma intervenção específica e cautelosa que exige conhecimento técnico bastante especializado, sendo que o resultado final deverá apresentar a recuperação da obra sem alterá-la em seu material de origem, seu aspecto original ou em qualquer outra de suas características, dentro de limites rigorosos e previamente estudados, a partir do uso de processos químicos e físicos. Foi nesse momento que Jacques Boulieu e Maria Helena Boulieu começaram a estudar e frequentar o atelier do conservador e restaurador, professor Edson Motta, pioneiro no estudo científico de técnicas de restauro para obras de artes no Brasil. A formação de Motta começou com o artista César Turatti e, depois que se mudou para o Rio de Janeiro, ingressou na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Lá, atuou como organizador, conservador-chefe e diretor do Setor de Recuperação de Obras de Arte do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). A partir daquele momento, o casal começou a preservar, conservar e restaurar seu próprio acervo.

Figura 5 - Jacques Boulieu em momento de atenção e cuidado de sua coleção



Fonte: Instituto Pedra (2019)

2.6 A doação do acervo

Tendo reunido peças de arte barroca em vários países de influência ibérica, nas três Américas e na Ásia, os colecionadores decidiram compartilhar o notável acervo, por meio de uma doação para a criação de um museu, na cidade de Ouro Preto-MG. Para tanto, o Instituto Cultural Brasileiro do Divino Espírito Santo (ICBDES) foi criado por eles, em 2008, a fim de organizar o acervo e implantar o museu. Ressalta-se que, no caso da extinção desse instituto, a Arquidiocese de Mariana se tornará proprietária da coleção, com a condição de mantê-la, na sua unidade e integridade, na cidade de Ouro Preto-MG.

O instituto possui, em sua estrutura, Diretoria Executiva (presidência e vice-presidência), Conselho Fiscal (com até dois membros) e Conselho Curador (com até 10 membros). É vedada a remuneração de qualquer membro do instituto.

Com peças provenientes de diversos países, a coleção Boulieu é significativa em cada um dos seus segmentos, mas enfatiza a importância do todo. No contexto de um acervo de arte barroca, o conceito do todo remete à poesia de Gregório de Matos, um autor barroco que oferece, no soneto aqui reproduzido, a ideia de como esse todo é importante em qualquer universo fragmentado.

[Ao Braço Do Menino Jesus, Quando Apareceu.]

O todo sem a parte não é o todo,
A parte sem o todo não é parte,
Mas se a parte o faz todo, sendo parte,
Não se diga, que é parte, sendo todo.

Em todo o sacramento está Deus todo,
E todo assiste inteiro em qualquer parte,
E feito em partes todo em toda a parte,
Em qualquer parte, sempre fica o todo.

O braço de Jesus não seja parte,
Pois que feito Jesus em parte todo,
Assiste cada parte em sua parte.

Não se sabendo parte deste todo,
Um braço, que lhe acharam, sendo parte,
Nos disse as partes todas deste todo.
(MATOS, 2002, p.102-103)

2.7 A primeira exposição

Com o vulto alcançado pelo colecionismo do casal Boulieu, consolidou-se a intenção de doar a coleção e criar um museu, de maneira que mais pessoas pudessem partilhar o privilégio do acesso a um acervo tão significativo. Em 2009, por ocasião da abertura oficial do Ano da França no Brasil, em solenidade realizada em Ouro Preto-MG, no dia 21 de abril, concretizou-se, pela primeira vez, uma exposição parcial da Coleção Boulieu.

Angelo Oswaldo de Araújo Santos, prefeito de Ouro Preto-MG, convidou Maria Helena e Jacques Boulieu para que apresentassem essa visão parcial do acervo e, pela iniciativa, assinalassem o Ano da França no Brasil e recebessem o reconhecimento merecido por uma iniciativa representativa da aliança cultural franco-brasileira. A exposição recebeu o título de “Caminhos da Fé” e se realizou no Centro de Cultura e Turismo da Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais (FIEMG), na praça Tiradentes. A repercussão foi extremamente positiva, o que animou o casal a levar à frente a ideia sempre cultivada do Museu Boulieu.

Figuras 6 e 7 - Convite e catálogo da exposição



Fonte: Portfólio da exposição “Caminhos da Fé” (2009)

Figuras 8 e 9 - Convite e catálogo da exposição



Fonte: Portfólio da exposição “Caminhos da Fé” (2009)

2.7 O colecionismo e o colecionador

O colecionismo e o colecionador constituem, por conseguinte, uma prática e um elemento indispensáveis aos objetivos do campo museológico, uma vez que, como evidenciado pelo casal Boulieu, o ato de colecionar contém, intrinsecamente, a vontade de musealizar, de conservar e de preservar um objeto ou os bens reunidos. Ao musealizar um objeto, ele ganha status e natureza de objeto de museu, o que levou à criação do termo “museália”, proposto por Stránsky, em 1970. Os objetos são recolhidos, retirados dos meios de circulação e tudo começa com sua separação (MALRAUX, 1951) ou suspensão (DÉOTTE, 1986) para serem estudados como documentos representativos da realidade. A musealização, como processo científico, compreende necessariamente o conjunto das atividades de um museu: um trabalho de preservação (seleção), de pesquisa (comunicação por meio da exposição e das publicações etc.) ou das atividades ligadas à seleção, indexação e apresentação daquilo que se tornou museália.

Existem muitas formas de musealização, com fonte em diferentes iniciativas. A coleção particular tem tido, no Brasil, um destaque especial. Citam-se o acervo de Alfredo Ferreira Lage, transformado no Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora-MG; a coleção Carlos Costa Pinto, musealizada em Salvador-BA, pelo governo do Estado; a coleção Abelardo Rodrigues, de Pernambuco, adquirida pelo governo da Bahia; a coleção Geraldo Parreiras, adquirida pelo governo de Minas Gerais como núcleo fundador do Museu Mineiro, em Belo Horizonte-MG; as coleções de Ângela Gutierrez, que resultaram no Museu de Artes e Ofícios, de Belo Horizonte-MG, no Museu de Sant’Ana, em Tiradentes-MG, e no Museu do Oratório, em Ouro Preto-MG; os Museus Castro Maia, no Rio de Janeiro-RJ (coleções Raymundo Ottoni de Castro Maia), entre tantos outros.

Em Ouro Preto-MG, o Museu de Mineralogia da Escola de Minas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) acabou sendo iniciado nas aulas do fundador da instituição (1876), Henri Gorceix, quando ele reunia exemplares de minerais pesquisados no campo com seus alunos. Hoje, o Museu de Mineralogia, atual Setor de Mineralogia do Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da UFOP, é um dos mais completos do mundo em termos de acervo mineralógico, uma

vez que, ao longo de todos esses anos, houve um empenho museológico na obtenção de mais exemplares diferenciados e de todas as partes do mundo.

De tal modo, o Museu Boulieu encontra, no Brasil e mesmo na cidade de Ouro Preto-MG, relevantes projetos congêneres, mas, pela sua abrangência e diversidade, passa a ocupar uma posição singular no quadro da museologia brasileira.

O desenvolvimento de uma coleção leva o colecionador, naturalmente, a assumir as características de um profissional do campo museal, o que contribui para que a ideia de musealização floresça no espírito de quem colecciona. Os depoimentos do casal Boulieu a respeito da evolução de sua coleção comprovam a importância do colecionador e a natural consequência museológica da prática adotada em princípio de maneira diletante.

Figura 10 - Jacques Boulieu e sua coleção (Rio de Janeiro-RJ)



Fonte: Instituto Pedra (2019)

Organizar o acervo e musealizá-lo é uma tarefa que exige esforço intelectual e constante acesso a memórias cognitivas. É preciso mantê-lo em local seguro, longe de fatores que aceleram a degradação e que comprometam seu estado de conservação.

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (1990) entende museologia como fato museológico, ao afirmar que:

fato museológico 'é a relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, o objeto, parte da realidade à qual o homem também pertence e sobre a qual tem poder de agir' – relação esta que se processa num cenário institucionalizado chamado museu. (GUARNIERI, 1990, p. 7).

O colecionador se achará sempre na iminência de se tornar integralmente um musealizador.

3 NASCE UM MUSEU

E o que é um museu? Em “Conceitos-chave de Museologia”, publicação organizada por André Desvallés e François Mairesse (2016), o verbete “museu” cita a definição proposta pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) (2007) que define o que é e qual a missão do museu:

o museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite. (DESVALLÉS; MAIRESSE, 2016, p. 64).

Ao analisar o rico acervo, podemos afirmar que, mesmo de forma inconsciente, ao formar suas coleções, o casal Boulieu mostrou-se dotado de características genuínas de um museólogo, como podemos verificar nas proposições dos teóricos. Caminhos da Fé, nome inicial do museu, evoca os rumos que o casal Boulieu percorreu e pelos quais se orientou, na busca de conhecimentos e no desejo de descobrir mais objetos e enriquecer a coleção. Posteriormente, Dom Francisco Barroso Filho, sacerdote ouro-pretano e bispo emérito de Oliveira-MG, sugeriu o nome Museu Boulieu Caminhos da Fé, que foi aceito pelo casal. Diante do desejo de museu, tudo que envolveu as características do acervo e os objetivos do casal foi contemplado no processo de construção do museu. Ainda sobre o pensamento museológico, Peter Van Mensch nos orienta e apoia quanto a esse fato.

Assim, Peter Van Mensch (1994) estabelece que museologia é

[...] uma abordagem específica do homem frente à realidade, cuja expressão é o fato de que eles selecionam alguns objetos originais da realidade, inserindo-os numa nova realidade para que sejam preservados, a despeito do caráter mutável inerente a todo objeto e da sua inevitável decadência, e faz uso deles de uma nova maneira, de acordo com suas próprias necessidades. (MENSCH, 1994, p. 12).

Podemos identificar a museologia geral como princípios de preservação, pesquisa e comunicação da evidência material da humanidade e de seu meio, o que inclui seu enquadramento institucional. Estuda-se as pré-condições sociais e seu impacto. Já museologia teórica institui as bases filosóficas e epistemológicas de seus princípios, enquanto a museologia aplicada volta-se para a dimensão metodológica

do trabalho em museus. A museologia especial liga a museologia geral aos objetos de estudo particulares das disciplinas. A museologia especial trata ainda de outros grupos de museus, como museus de uma dada área geográfica, como um país, um continente ou outra parte definida do mundo. Finalmente, a museologia histórica fornece a compreensão histórica como um todo.

Por sua vez, Primo (2007) afirmou que

a [Organização das Nações Unidas para Ciência, Educação e Cultura] UNESCO desempenhou um papel decisivo para a transnacionalização das noções de museu como instituição educativa, centro difusor da cultura na sociedade e instituição que presta serviço cultural e social ao preservar e divulgar os patrimónios da e na sociedade. (PRIMO, 2007, p. 123).

Foi a Revolução Francesa (1789) que, ao expropriar os bens da Igreja e da nobreza, promoveu a acumulação de grandes acervos e provocou o aprimoramento do conceito de museu. Inicialmente, os bens foram levados ao Palácio do Louvre, antiga residência real, e ali houve a institucionalização de um museu, até hoje um dos maiores do mundo. Foi o que pensou o casal Boulieu diante do imenso acervo que conseguiu formar.

Musealizar é conferir caráter público, mesmo em entidades privadas, às coleções e acervos a serem preservados, usufruídos e transmitidos no tempo. Deriva do ato de preservar, colecionar, pesquisar, catalogar e comunicar o objeto de museu, ou artefato, conhecido por museália.

Inicialmente, o casal Boulieu não tinha plena consciência de que estava reunindo objetos museais. Para ele, eram objetos artísticos que despertavam sua atenção; para ela, se tratavam de objetos devocionais que falavam à sua espiritualidade. Com o tempo, aflorou, para ambos, a concepção museal dos objetos reunidos, o que resultou na decisão de criarem o museu.

Os princípios que regem a incorporação de acervos aos museus são recomendados pelo Código de Ética para Museus do ICOM: “em cada museu, a autoridade de tutela deve adotar e tornar pública em documento a política de aquisição, proteção e utilização de acervos”.

De acordo com o plano museológico (PM) do Museu Boulieu (2022), sua missão é:

preservar, pesquisar e comunicar a coleção de exemplares de arte sacra pelo mundo, a fim de contribuir para diferentes leituras sobre o processo colonial ibérico, o fazer artístico barroco e a religiosidade, cooperando para a educação e o turismo local. (MUSEU BOULIEU, 2022).

Seus objetivos são:

- I. Preservar a coleção doada à Arquidiocese de Mariana no intuito de viabilizar a exposição dos objetos de arte no Museu;
- II. Aprimorar o processamento técnico do acervo museológico a partir do Arrolamento dos Bens Culturais Móveis;
- III. Salvar o acervo museológico da instituição, adotando uma política preservacionista, envolvendo técnicas de controle e segurança essenciais à proteção do patrimônio cultural para futuras gerações;
- IV. Proporcionar, através da Exposição de Longa Duração, o acesso irrestrito à obra de arte para a observação, o estudo e/ou deleite de estudantes, professores, pesquisadores, turistas e público em geral;
- V. Possibilitar o estudo comparativo da arte cristã e suas diversas manifestações ao redor do mundo, com especial destaque para a produção de Minas Gerais, proporcionando através da educação não formal o aprendizado sobre as múltiplas culturas presentes na coleção;
- VI. Difundir a importância da arte sacra no contexto histórico e sociocultural de Ouro Preto;
- VII. Estimular a conscientização da sociedade sobre a necessidade de conservação do patrimônio através de ações educativas culturais;
- VIII. Instigar o processo de identificação do público com a temática do museu a partir de projetos culturais de abrangência nacional e internacional;
- IX. Promover o intercâmbio cultural com os diversos países e localidades referenciados na coleção do Museu, através de: exposições itinerantes, cursos, oficinas, workshops, folders, catálogos, cartões-postais, livros temáticos, website, redes sociais, entre outros meios midiáticos;
- X. Contribuir com a promoção da cidade-patrimônio através do oferecimento de um novo polo turístico em Ouro Preto. (MUSEU BOULIEU, 2022).

Como podemos notar, o Museu Boulieu está consoante com o Capítulo II do Regime Aplicável aos Museus, da Lei do Estatuto dos Museus:

Art. 7º A criação de museus por qualquer entidade é livre, independentemente do regime jurídico, nos termos estabelecidos nesta lei.

Art. 8º A criação, a fusão e a extinção de museus serão efetivadas por meio de documento público.

§ 1º A elaboração de planos, programas e projetos museológicos, visando à criação, à fusão ou à manutenção dos museus, deve estar em consonância com a Lei n.º 7.287, de 18 de dezembro de 1984.

§ 2º A criação, a fusão ou a extinção de museus deverá ser registrada no órgão competente do poder público. (BRASIL, 2009).

Verifica-se, por conseguinte, que o Museu Boulieu surgiu de um processo museológico ditado pelos parâmetros da legislação específica criada no Brasil para esse campo.

3.1 Marca do Museu Boulieu

A empresa responsável por toda comunicação visual do Museu Boulieu foi a Claudio Novaes Conceito/Design/Direção. Para a marca, a partir de sugestão da curadoria, foi tomada como inspiração uma esfera armilar, antigo instrumento de navegação utilizado por navegadores na época da colonização da América e Ásia (Figura 11).



Fonte: Claudio Novaes (2020)

A esfera armilar aparece nas armas de Portugal, nas antigas bandeiras e nos brasões usados pelos navegadores e conquistadores dos séculos XV e XVI. Assim sendo, é um ícone que reporta às navegações e aos “caminhos da fé”, que sugeriram ao casal Boulieu o aprimoramento de sua coleção no sentido de ser uma síntese do barroco viajor. Remete também à ideia da circunavegação do globo terrestre, da expansão europeia, da existência de novos mundos e ao encontro de culturas. Por isso mesmo, considera-se exitosa a definição da marca do Museu Boulieu como fator de comunicação direta do sentido seminal do acervo.

3.2 O edifício-sede

Com a criação do museu, torna-se imprescindível que todas as normas e os protocolos da Museologia sejam seguidos, do ponto de vista científico, organizacional, administrativo e gerencial. Há uma legislação vigente no Brasil, desde o ano de 2009, a respeito da matéria, o que oferece o balizamento indispensável a todas as iniciativas que se inscrevem no campo museal, como ocorreu com o Museu Boulieu.

Considera-se que os edifícios marcados por características históricas e tornados exemplares de determinada fase, estilo e período, têm natural vocação para

uma destinação cultural. É importante que as cidades levem em conta seu acervo arquitetônico qualificado pelos valores culturais como espaços passíveis de um aproveitamento público como centro de arte, história, ciência, educação, ecologia, entretenimento, lazer e turismo. O Museu Boulieu veio dar utilização cultural e turística a um edifício que chegou quase à ruína e que, por sua arquitetura típica de uma época, localização privilegiada, integração num conjunto arquitetônico e urbanístico de realce e acesso altamente privilegiado, merecia ser transformado em museu, de acordo com os mais modernos conceitos do setor.

O destaque conclusivo contempla o papel que o museu exerce num quadro socioeconômico, ao contribuir para revitalizar a cidade que o abriga do ponto de vista da geração de emprego e renda e do enriquecimento das práticas pedagógicas das redes de ensino do nível fundamental ao superior e da difusão cultural. Ao ampliar os atrativos turísticos e proporcionar a multiplicação de atividades afins, o museu agrega valores sociais e econômicos e fomenta o desenvolvimento da cidade em que se situa. É o que se pretende no Museu Boulieu, inserido no conjunto do Paço da Misericórdia/Mercado Vila Rica/Horto dos Contos, entre o Terminal Rodoviário 8 de Julho e a Praça Tiradentes, no centro urbano de Ouro Preto-MG. Esses projetos no entorno do Museu Boulieu foram anunciados pela atual administração da prefeitura de Ouro Preto-MG (mandato 2021-2024), cujo prefeito, Angelo Oswald, confirmou essa meta por meio de consulta a ele dirigida para fim deste estudo (Figura 12).

Figura 12 – Foto aérea do local do Museu Boulieu



Fonte: Google Maps (2021)

O fato de uma artesã Cássia Maria Teixeira Guimarães ter criado o Casal Boulieu, no ano de 2019, em bonecos de pano, para apresentá-los na feira de artesanato que, nos fins de semana, funciona na Casa de Gonzaga, sede da

Secretaria Municipal de Turismo de Ouro Preto, demonstra a presença luminosa do casal colecionador e do novo museu no sentimento da comunidade ouro-pretana.

A Prefeitura Municipal de Ouro Preto cedeu, por comodato, o prédio do antigo Asilo São Vicente de Paulo, sito à Rua Padre Rolim (Figura 12), contíguo ao edifício da antiga Santa Casa de Misericórdia, na parte central da cidade e nas imediações da Praça Tiradentes, para a implantação do Museu Boulieu Caminhos da Fé.

3.3 Histórico do prédio

O prédio (Figura 13) foi construído em 1902 para acolher uma nova enfermaria da Santa Casa de Misericórdia (Irmandade, Livros n.º 04 e 07), anexo ao edifício principal (Figura 14). Em 1929, passou a abrigar o asilo do município, patrocinado pela Sociedade São Vicente de Paulo, sendo findada a execução da obra no ano de 1931. Trata-se de uma arquitetura de estilo eclético, que enfatiza a geometria clássica e adota a platibanda na finalização da fachada principal. Dois blocos com telhados de quatro águas eram ligados por um corredor único, o que, em forma de “u”, configurava um pátio intermediário.

Figura 13 - Fachada do prédio década de 1930



Fonte: Luiz Fontana (Acervo IFAC/UFOP)

Figura 14 - Vista panorâmica, Santa Casa de Misericórdia e enfermaria



Fonte: Luiz Fontana (Acervo IFAC/UFOP)

3.4 Implementação do museu

A intervenção arquitetônica para o edifício abrigar o acervo Boulieu começou em 2012, por meio da Agência de Desenvolvimento de Ouro Preto (ADOP) e teve, como responsável técnica, a arquiteta Deise Lustosa, com autorização de sua execução pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN), escritório de Ouro Preto-MG, porém as obras não lograram início imediato, uma vez que a ADOP não conseguiu levantar os patrocínios necessários.

Em 2017, o ICBDES decidiu transferir, para o Instituto Pedra, presidido pelo arquiteto Luís Fernando de Almeida, a responsabilidade de captação de recursos, pelas intervenções na arquitetura e adaptação do prédio para receber a coleção, bem como a criação e implantação do projeto museológico e museográfico. Para obter maior agilidade do Instituto Pedra na consecução desses objetivos, a direção do ICBDES obteve a anuência do casal Boulieu e a concordância do presidente Luís Fernando de Almeida. Com patrocínio da companhia Vale, por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet), viabilizou-se o projeto de restauração do edifício e a implementação do projeto museológico e museográfico.

O Museu Boulieu Caminhos da Fé representa uma interessante iniciativa de museologia na atualidade e deve ser aberto ao público no primeiro semestre de 2022.

Gestões realizadas pelo então secretário de Estado de Cultura de Minas Gerais e atual prefeito de Ouro Preto-MG, Angelo Oswaldo, contribuíram para o avanço de providências necessárias. Graças a uma nova normativa do Ministério da Cultura, então sob o comando do ministro Sérgio Sá Leitão, viabilizou-se a transferência de recursos depositados pela companhia Vale na conta de um projeto museológico não consumado, no Estado do Espírito Santo, para aplicação no projeto do Museu Boulieu, de acordo com orientação ditada em Brasília-DF, pela então presidente do IPHAN, Kátia Bogéa.

O Museu Boulieu, sendo originário de iniciativa privada, conta com parceria do poder público. Em primeiro lugar, a Prefeitura Municipal de Ouro Preto cedeu, por comodato de 25 anos, renovável, o edifício para as suas instalações. Por meio da Lei Rouanet, a companhia Vale atribuiu recursos da ordem de R\$ 6,5 milhões para o patrocínio das obras de restauro e implantação do museu, sob orientação do IPHAN

e do IBRAM. Os recursos foram repassados por meio do Instituto Pedra, credenciado para tanto, com diversas iniciativas do gênero concretizadas no Brasil.

Liberados os recursos, com a aprovação das partes concernidas, o Instituto Pedra, após analisar o antigo projeto, encomendado pela ADOP, propôs pequenas alterações, visando maior eficiência e sustentabilidade ambiental no projeto arquitetônico destinado ao Museu Boulieu. Os trabalhos se iniciaram a partir da nova aprovação pelo IPHAN e pela Prefeitura Municipal de Ouro Preto, bem como do laudo técnico e posterior aprovação pelo Corpo de Bombeiros Militar de Minas Gerais, quando as obras puderam ser começadas, no ano de 2019.

3.5 Primeira fase da implantação do museu

Nesta fase foi realizado o projeto arquitetônico de restauração e adaptação do antigo Asilo São Vicente de Paula para abrigar a coleção do museu. Para subsidiar a implantação do projeto museológico foram executados o projeto arquitetônico, a restauração e a adaptação do prédio sede do museu para receber a coleção, bem como o levantamento e inventário preliminar do acervo localizado no apartamento do Rio de Janeiro-RJ e na residência de Ouro Preto-MG do casal Boulieu.

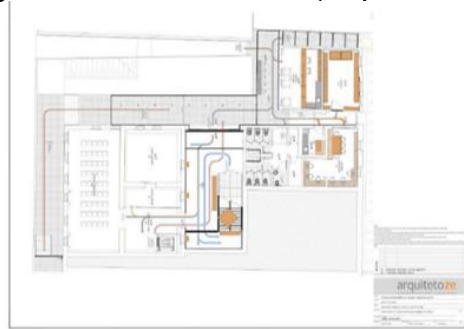
3.5.1 Projeto arquitetônico de restauração e adaptação do prédio

O projeto arquitetônico de restauração foi realizado por Benjamim Saviane, Laura De-Stefani Bacicurinski, Luiz Fernando de Almeida e Mariana Victor.

Para a realização do projeto de restauração e de adaptação do prédio para receber o acervo Boulieu, as principais ações desenvolvidas pelo Instituto Pedra, foram revisão do projeto arquitetônico de restauração e documentação do projeto, prezando pela preservação máxima das características construtivas e arquitetônicas originais encontradas na edificação, além de valorização do prédio, quando foi necessário alterar o acesso principal para instalar a recepção, o café, a área de convivência e o pátio para estacionamento com rampa de acesso (Figura 15).

No primeiro pavimento, há recepção, área pedagógica, administração, cozinha para funcionários, sanitários, hall de entrada, elevador, reserva técnica/sala de restauro e auditório, estacionamento e rampa de acesso.

Figura 15 - Planta baixa (1º pavimento)



Fonte: Instituto Pedra (2020)

No segundo pavimento (Figura 16), encontra-se a área técnica com equipamento de sonorização e distribuição de energia elétrica, corredor de circulação, sala expositivas: 1) Ásia; 2) Prataria, América Latina; 3) América Latina, Pintura Mural; 4) América Latina, passarela; 5) Brasil/Nordeste; 6) Brasil/Minas Gerais e Arte Popular Ingênua; 7) Audiovisual, Cultura Negra; 8) Sala de Exposição Temporária Virtual.

Figura 16 - Planta baixa (2º pavimento)



Fonte: Instituto Pedra (2020)

No início da obra, era possível ver tapume, placa do patrocinador e da empresa de engenharia e arquitetura contratada (Figura 17). Também estava à mostra a vista parcial, na lateral dos dois pavimentos, com andaime de fachadeiro, que deu início às obras arquitetônicas e estruturais do prédio (Figura 18).

Figuras 17 e 18 - Início das obras



Fonte: Juliano Moreira (2018)

Na Figura 19, é possível ver a parte lateral em forma de “U”, onde será o hall de entrada, antes do início das obras. A Figura 20 enfoca a fundação estrutural que abrigará as estruturas metálicas para o hall de entrada visita técnica com engenheiros e arquitetos.

Figuras 19 e 20 - Início das obras



Fonte: Instituto Pedra (2018 e 2019)

Nas Figuras 21 e 22, a seguir, há o registro da visita técnica às obras do Museu Boulieu, acompanhado pelas arquitetas Inaiana Barbosa Guerra, Bruna Lisboa e do assistente do casal Boulieu, Nilo José Vieira, bem como Maria Helena e Jacques Boulieu.

Figuras 21 e 22 - Juliano Moreira, as arquitetas Inaiana Guerra, Bruna Lisboa e o assistente do casal Boulieu, Nilo José Vieira; casal Boulieu em visita às obras



Fonte: Juliano Moreira (2019)

Figuras 23 e 24 - Vista parcial da sala em preparo para receber o setor da América Hispânica) e da sala do setor de Minas Gerais e arte popular



Fonte: Instituto Pedra (2019)

Nas figuras a seguir, é possível ver a fachada do Museu Boulieu antes da finalização das obras de restauração arquitetônica e observar que não houve grandes alterações das cores predominantes do prédio (Figuras 25 e 26).

Figuras 25 e 26 - Fachada do Museu Boulieu (antes e depois)



Fonte: Instituto Pedra (2019 e 2021)

Figuras 27 e 28 - Vista do prédio na lateral de acesso ao museu (antes e depois)



Fonte: Juliano Moreira e Instituto Pedra (2019)

A seguir, é possível ver um detalhe do prédio com os dois blocos das duas edificações (Figura 29) que serão interligadas por uma passarela (Figura 30).

Figuras 29 e 30 - Pátio interno entre os dois blocos do prédio e projeto de sua transformação em hall de entrada



Fonte: Instituto Pedra (2018)

A interligação e a integração das duas edificações se dão por meio de passarela metálica, com guarda-corpo, de onde se vê o hall de entrada e dois lances de escadas em metal (Figura 31 e 32), o que lembra a ambiência de um convés de navio e remete

às grandes navegações. O museu, suporte de memórias, por meio da arquitetura, dos seus valores e sua missão, cumpre um papel polissêmico. É a partir dos sentidos, das sensações, dos significantes e dos significados que o museu desempenha seu papel questionador, transformador e educador, ao conduzir a um processo de catarse. Assim, usa recursos da arquitetura, das memórias, dos registros, símbolos, meios digitais, tecnológicos e sensoriais para despertar o visitante para uma fascinante viagem rumo ao conhecimento.

Figuras 31 e 32 - Pátio interno em forma de “u”, hoje hall de entrada



Fonte: Aldo Araújo (2021)

Figura 33 – Fotografia do casal Boulieu em tamanho natural no hall de entrada recepcionará os visitantes



Fonte: Aldo Araújo (2021)

Projetou-se, portanto, uma segunda ligação entre os dois blocos, de maneira a viabilizar a circulação do fluxo de visitantes, sem o embarço do retorno pela mesma via, o que implica em um contrafluxo, com o fechamento do pátio interior por uma solução inovadora de estrutura metálica vazada (Figura 34 e 35). Isso eliminou o sistema de ar condicionado previsto no primeiro projeto, o que trouxe não só uma economia financeira nos gastos com energia elétrica, mas também a aeração natural do espaço, em sintonia com o clima da cidade de Ouro Preto-MG.

Figuras 34 e 35 - Passarela que une as duas edificações, chapa metálica perfurada



Fonte: Aldo Araújo (2021)

3.5.2 O acervo museológico

Paralelamente às obras de restauração e adaptação do antigo Asilo São Vicente de Paulo, foi iniciado o inventário prévio do acervo. Essa ação buscou a consolidação das informações existentes sobre os mais de 1.200 itens da coleção, como país de origem, data, estado de conservação e valor estimado das peças. Foi uma etapa fundamental para as ações de curadoria, expografia e elaboração de documentação legal do museu.

3.5.3 Inventário prévio do acervo

Ao inventariar um bem, realiza-se o preenchimento da ficha de inventário (Figuras 36 e 37), que contém espaço para identificação, com destaque para as características e singularidades, como registro do objeto, iconografia, local de origem, peso, registro fotográfico e atribuição de um número de registro, que confere “identidade” ao objeto. Isso facilita a recuperação de dados no momento da pesquisa e também garante maior agilidade na identificação e na comprovação em processos judiciais, ao conferir veracidade em casos de furto ou desvio, por exemplo.

Figura 36 - Modelo de ficha e laudo técnico de conservação de uma das peças do acervo



LAUDO TÉCNICO
CONDITION REPORT

ACERVO MUSEU DE PEDRA

IDENTIFICAÇÃO:	00000000000000000000	NUMERO DE INVENTÁRIO:	00000000000000000000
TÍTULO:	00000000000000000000	DATA DE AQUISIÇÃO:	00000000000000000000
TIPO DE OBJETO:	00000000000000000000	VALOR DE AQUISIÇÃO:	00000000000000000000
LOCAL DE AQUISIÇÃO:	00000000000000000000	LOCAL DE ARMAZENAMENTO:	00000000000000000000
DATA DE REGISTRO:	00000000000000000000	DATA DE LAUDO:	00000000000000000000

	1. IDENTIFICAÇÃO DO OBJETO	1.1. Descrição do objeto
	1.2. Data de aquisição	1.3. Valor de aquisição
	2. LOCAL DE AQUISIÇÃO	2.1. Descrição do local
	3. LOCAL DE ARMAZENAMENTO	3.1. Descrição do local
	4. ESTADO DE CONSERVAÇÃO	4.1. Descrição do estado de conservação
	5. OBSERVAÇÕES	5.1. Descrição das observações
	6. RECOMENDAÇÕES	6.1. Descrição das recomendações
	7. CONCLUSÃO	7.1. Descrição da conclusão
	8. ASSINATURA DO RESPONSÁVEL	8.1. Assinatura
	9. ASSINATURA DO LAUDADO	9.1. Assinatura
	10. ASSINATURA DO RESPONSÁVEL	10.1. Assinatura
	11. ASSINATURA DO RESPONSÁVEL	11.1. Assinatura
	12. ASSINATURA DO RESPONSÁVEL	12.1. Assinatura
	13. ASSINATURA DO RESPONSÁVEL	13.1. Assinatura
	14. ASSINATURA DO RESPONSÁVEL	14.1. Assinatura
	15. ASSINATURA DO RESPONSÁVEL	15.1. Assinatura
	16. ASSINATURA DO RESPONSÁVEL	16.1. Assinatura
	17. ASSINATURA DO RESPONSÁVEL	17.1. Assinatura
	18. ASSINATURA DO RESPONSÁVEL	18.1. Assinatura
	19. ASSINATURA DO RESPONSÁVEL	19.1. Assinatura
20. ASSINATURA DO RESPONSÁVEL	20.1. Assinatura	

Laudo de conservação de uma das peças do acervo

Instituto Pedra - www.institutopedra.org.br
 Av. Brigadeiro Faria Lima, 1501, cj. 121, Jardim Paulistano - São Paulo/SP
 Tel: 11 3034-3048 - CNPJ: 07.643.304/0001-02

Fonte: Instituto Pedra (2020)

Figura 37 - Pré-inventário do acervo da coleção de arte colonial e sacra de Jacques e Maria Helena Boulieu

MUSEU BOULIEU										Outros estados		Rio de Janeiro		Rio de Janeiro		Rio de Janeiro		Rio de Janeiro		Rio de Janeiro		Rio de Janeiro		Rio de Janeiro	
Código	Imagem	Fundo	Tipo/objeto	Materiais	Técnica	Nome/Título	Autor	Região	País de origem	Século de origem	Ano	Descrição	Altura	Largura	Profundidade	Peso	Cidade (Estado)	Símbolo de identificação	Assessoria técnica	Valor (R\$ mil - R\$)	Observações				
1984		Ásia	Escultura religiosa	Madeira e marfim	Escultura em madeira policromada e marfim	Sentana mestra	Não identificado	Ásia	Índia	séc. XVII			23cm				RJ	SLJ	4	6	sculptura				
1988		Ásia	Escultura religiosa	Madeira e marfim	Escultura em madeira policromada e dourada	Sentana mestra	Não identificado	Ásia	Índia	séc. XVII			30cm				RJ	SLJ	3	6	base em marfim				
12123		Ásia	Escultura religiosa	Madeira e marfim	Escultura em madeira policromada	Imaculada Conceição	Não identificado	Ásia	Índia	séc. XVII (I)		Escultura em madeira policromada e marfim, base em marfim, com uma pequena base de madeira.	33cm				RJ	SLJ	4	6					
1983		Ásia	Escultura religiosa	Madeira e marfim	Escultura em madeira policromada	Imaculada Conceição	Não identificado	Ásia	Índia	séc. XVII		Escultura em madeira policromada e marfim, base em madeira de acácia, três braços, duas pequenas, uma maior, sobre uma base de madeira.	53cm				RJ	COR	5	25					
1984		Ásia	Miniatura	Marfim	Escultura em marfim	Imaculada Conceição	Não identificado	Ásia	Índia	séc. XVII		Escultura em marfim com base de madeira, base ovada.	14cm				RJ	SLJ	5	15	base em madeira				
1983		Ásia	Escultura religiosa	Marfim	Escultura em marfim	Imaculada Conceição	Não identificado	Ásia	Índia	séc. XVII (I)		Escultura em marfim, pedra, sobre uma base de madeira, base em uma base de madeira.	14cm				RJ	SLJ	5	12	base em madeira				
1988		Ásia	Escultura religiosa	Marfim	Escultura em marfim	Imaculada Conceição	Não identificado	Ásia	Índia	séc. XVII		Escultura em marfim dourado, base em madeira, base em uma base de madeira.	20cm				RJ	SLJ	5	40					
1984		Ásia	Escultura religiosa	Marfim	Escultura em marfim	Imaculada Conceição	Não identificado	Ásia	Índia	séc. XVII (I)		Escultura em marfim com base de madeira, base em uma base de madeira.	23cm				RJ	SLJ	4	25					
1983		Ásia	Miniatura	Marfim	Escultura em marfim	Imaculada Conceição	Não identificado	Ásia	Índia	séc. XVII		Escultura em marfim, pedra, sobre uma base de madeira, base em uma base de madeira.	11cm				RJ	SLJ	4	15					
1984		Ásia	Escultura religiosa	Madeira e marfim	Escultura em madeira e marfim	Imaculada Conceição	Não identificado	Ásia	Índia	séc. XVII		Escultura em madeira sobre uma base de madeira, base em uma base de madeira.	45cm				RJ	JAN	4	18					

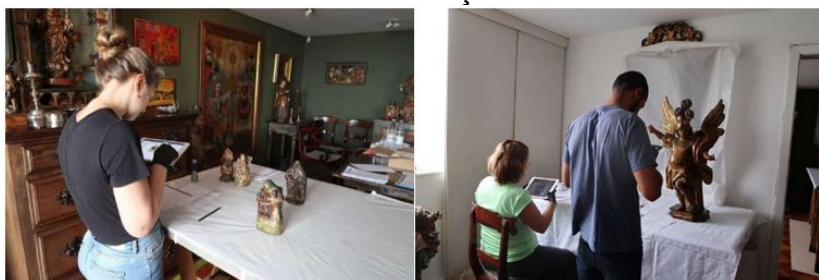
Fonte: Instituto Pedra (2020)

Essas ações foram desenvolvidas em 2019, sob a responsabilidade da técnica em conservação e restauro de bens móveis, imóveis e integrados, Natália Hoshino Morita, que também é tecnóloga em Conservação e Restauração de Bens Imóveis, arquiteta e urbanista, e mestranda em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania, e pela tecnóloga em Conservação e Restauração de Bens Imóveis, Julia Ishicava.

3.5.4 Laudo de conservação do acervo

Para viabilizar o transporte seguro das peças a serem levadas ao Museu Boulieu, o primeiro passo necessário foi a realização do laudo de conservação do acervo no apartamento do casal no Rio de Janeiro-RJ e na residência em Ouro Preto-MG (Figuras 38 e 39). Para isso, foi montada uma equipe com seis profissionais, entre conservadores e museólogas, que, durante duas semanas, analisaram individualmente as peças da coleção. No total, foram realizados 1.188 laudos.

Figuras 38 e 39 - Equipe de restauradores e museólogos realizando laudo de conservação



Fonte: Instituto Pedra (2020)

3.5.5 Manuseio, embalagem e transporte

Paralelamente à realização dos laudos de conservação, foram realizados o manuseio e a embalagem das peças pela Transportadora Millenium (Figuras 40, 41, 42 e 43). Após embaladas, as peças foram levadas ao depósito da empresa, no Rio de Janeiro-RJ, onde ficaram até o transporte definitivo para a sede do Museu Boulieu, em Ouro Preto-MG.

Figuras 40 e 41 – Equipe da transportadora no processo de embalagem



Fonte: Instituto Pedra (2020)

Figuras 42 e 43 – Equipe da transportadora no condicionamento de transporte



Fonte: Instituto Pedra (2020)

No serviço de transporte, estava prevista a contratação de caminhão baú, próprio para esse tipo de traslado. O acervo foi transportado por empresa

especializada, que coletou o acervo no apartamento do casal, entre os dias 10 a 21 de fevereiro de 2020, em Copacabana, no Rio de Janeiro-RJ. A execução do transporte foi feita pela Transportadora Millenium Transportes, de São Paulo-SP, que partiu da cidade do Rio de Janeiro-RJ em 2 de março de 2020, rumo à cidade de Ouro Preto-MG, chegou no mesmo dia e foi mantida em sigilo por motivo de segurança.

3.5.6 Chegada, laudo e acondicionamento do acervo

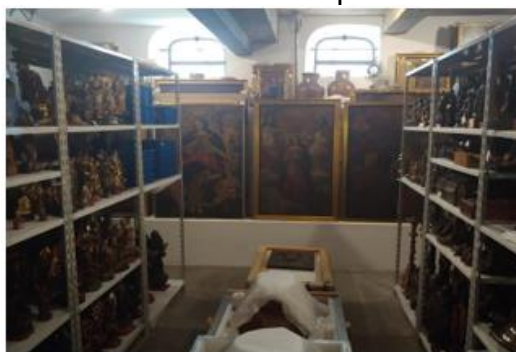
Após a chegada do acervo em Ouro Preto-MG, os conservadores responsáveis pela realização dos laudos de conservação acompanharam a abertura de todas as caixas para verificar se houve alguma avaria durante o processo de transporte (Figura 44). Após isso, as peças foram acondicionadas na Reserva Técnica (RT) do museu (Figura 45). Não se verificou dano a nenhum item do acervo durante todo o processo (Figura 48).

Figura 44 - Acervo sendo descarregado em Ouro Preto-MG



Fonte: Instituto Pedra (2020)

Figura 45 - Acondicionamento provisório no museu



Fonte: Instituto Pedra (2020)

Figuras 46 e 47 - Caixa com acervo e primeira peça a ser desembalada



Fonte: Instituto Pedra (2020)

Figura 48 - Conferência do acervo após transporte para o museu



Fonte: Instituto Pedra (2020)

Reunido em área especialmente destinada dentro do edifício, preparada para tal desde o início do restauro arquitetônico (Figuras 51 e 52), todos os itens foram devidamente higienizados (Figuras 49 e 50) e passaram, posteriormente, por um processo de desinfestação contra insetos xilófagos e coleópteros, pelo método de mudança de atmosfera com gás de nitrogênio.

Figura 49 – Higienização mecânica com pincel de cerdas macias



Fonte: Instituto Pedra (2020)

Figura 50 - Higienização mecânica de sujidades com pincel de cerdas macias e limpeza química com *swab*



Fonte: Instituto Pedra (2020)

Figuras 51 e 52 - Armazenamento na Reserva Técnica (RT)



Fonte: Instituto Pedra (2020)

3.5.7 Reserva técnica

A Reserva Técnica (RT) se encontra no primeiro piso, em frente ao elevador e próxima ao auditório (Figuras 51, 52 e 53). Ela conta com um sistema integrado de câmeras de segurança e porta de vidro transparente blindada, para que os visitantes possam ter acesso ao acervo não exposto e aos processos de conservação. A reserva está equipada com desumidificadores e termo-higrômetro digitais, sensores de presença, sensores de fumaça e estantes de aço com pintura eletroestática.

Figura 53: Reserva Técnica (RT) após obras de restauração



Fonte: Instituto Pedra (2020)

A preocupação com a conservação do acervo fez com que a reserva técnica estivesse com obras arquitetônicas já finalizadas e climatizada bem antes que o projeto museográfico estivesse concluído.

Como o acervo está localizado em uma cidade com níveis de umidade elevados para os padrões de conservação indicados para objetos de madeira, couro, marfim, tecido, alpaca, prata e argila, foram necessários o acompanhamento e o controle diário da umidade e da temperatura no local pelas conservadoras responsáveis (Figuras 54 e 55).

Figuras 54 e 55 - Termo-higrômetro e desumidificadores em funcionamento na reserva técnica



Fonte: Instituto Pedra (2020)

2.5.8 Registro fotográfico do acervo

Finalizando o processo de inventário da coleção, foi realizado o registro fotográfico profissional de todas as peças (Figura 56). Além de complementar o inventário, as fotografias serão utilizadas nas peças de divulgação, no catálogo, no site e no sistema de gestão do acervo do Museu Boulieu. Para o trabalho, foi montada uma equipe com quatro profissionais: um fotógrafo, uma assistente de fotografia e duas conservadoras para auxiliar na movimentação das peças.

Figura 56 - Registro fotográfico realizado por profissionais



Fonte: Instituto Pedra (2020)

2.5.9 Desinfestação por anoxia

A desinfestação anóxica do acervo foi feita em outubro e novembro de 2020. Uma vez que o acervo composto por peças em madeira é numeroso, quase toda coleção apresentava ataque por xilófagos e fungos, e necessitava de tratamento urgente. Sendo assim, se decidiu pela desinfestação anóxica, processo altamente especializado, que requer equipamentos de tecnologia customizada e uma estrutura com um invólucro em plástico especial, de altíssima barreira, com vedação total a gás. Sensores para monitoramento e controle permanente e contínuo do processo são colocados com os materiais no interior da bolha e ligados a um equipamento microprocessado. O equipamento controla, monitora e grava constantemente os parâmetros da concentração de O₂, umidade relativa (UR) e temperatura dentro da bolha durante todo o tratamento, o que é um requisito de maior importância e a única forma de comprovar que foram mantidas condições reais para eliminar completamente as pragas. Isso porque é tecnicamente muito difícil produzir um invólucro desse tamanho e manter uma concentração de oxigênio extremamente baixa, em torno de 0,1%, durante 40 dias (Stephan Schafer Conservação e Restauro), o período indicado de tratamento. Além disso, é necessário controlar rigorosamente o teor de água dos materiais e a pressão da bolha, que deve ficar sempre inflada (com pressão positiva), pois uma pequena perfuração de um alfinete é suficiente para comprometer a eficácia de todo o tratamento. O gás é fornecido por um gerador de nitrogênio, desenvolvido especificamente para ambientes como bibliotecas, arquivos ou museus, pois é totalmente silencioso e sem emissões de vapores, gases orgânicos ou substâncias oleosas. Assim, é possível evitar o uso de tanques de alta pressão que contêm o gás em forma líquida e precisam ser trocados frequentemente, além de outras desvantagens.

Entre os dias 5 e 14 de outubro de 2020, uma atmosfera anóxica foi montada no Museu Boulieu (Figura 57) pela equipe do Stephan Schafer Conservação e Restauro e pelas restauradoras Natália Hoshino Morita e Julia Ishicava, coordenadas por Alan Gualberto.

Figura 57 - Preparação da atmosfera anóxica



Fonte: Instituto Pedra (2020)

Todas as obras do acervo Boulieu foram acondicionadas dentro da atmosfera anóxica (Figura 58 e 59), salvo as que não apresentaram suporte passível de ataques de insetos xilófagos, como as obras em suporte de metal, cerâmica e terracota/pedra, que permaneceram acondicionadas em estantes da Reserva Técnica.

Figuras 58 e 59 - Acervo acondicionado para fechamento da bolha



Fonte: Instituto Pedra (2020)

3.6 Segunda fase da implantação do museu

No projeto museológico consta o projeto museográfico que contempla a criação da identidade visual do museu, a sinalização dos espaços, a implantação de infraestrutura de segurança, a divulgação e, por fim, a inauguração.

3.6.1 Projeto museográfico e curatorial

O projeto, realizado por Angelo Oswaldo de Araújo Santos, curador e ex-presidente do IPHAN e do IBRAM, tomou como ponto de partida o caráter internacional do acervo. A proposta inicial para o projeto museográfico e curatorial do

Museu Boulieu buscou mostrar a diáspora do barroco e sua presença em várias partes do planeta, ao problematizar como esse estilo artístico europeu serviu aos objetivos da Igreja Católica e das monarquias, ao mesmo tempo em que formou, em cada um dos países colonizados, uma forma de expressão nova, que respondia às questões culturais locais no seu fazer artístico.

Em entrevista para esta monografia, o curador Angelo Oswaldo explicou que o conceito principal do Museu Boulieu “refere-se à ‘diáspora do barroco’ e à convergência dessas vertentes diferenciadas exatamente na principal entrada do centro histórico de Ouro Preto, com seu notável acervo barroco¹”. Segundo ele, “o museu apresenta uma síntese do barroco no mundo ibérico em forma de introdução ao mais genuíno barroco mineiro, reconhecido pela Unesco na condição de patrimônio mundial”.

Assim, quem visitar o Museu Boulieu afinará sua percepção e se preparará para conhecer mais profundamente o barroco mineiro, com os referenciais do barroco que se multiplicou pelo mundo colonizado pelas duas potências da península ibérica.

3.6.2 O projeto expográfico

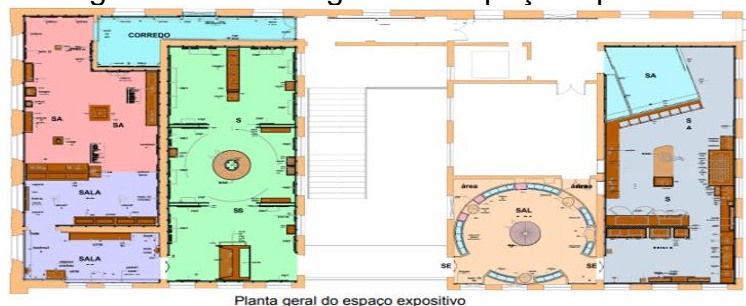
Na finalização do projeto expográfico e de mobiliário, foi definida a linguagem a ser usada para exposição das peças no espaço museográfico. Também foram elaborados o percurso de visitação, os suportes expositivos, o design e a programação visual, a diagramação de textos e imagens, entre outros aspectos. O responsável pelo projeto foi o arquiteto José Luiz Favaro, que, entre outros trabalhos, idealizou a expografia da exposição “A construção do patrimônio”, em comemoração aos 80 anos do IPHAN.

Na proposta apresentada na planta geral do espaço expositivo (Figura 60), as salas assinaladas nas cores azul representam o mar, o começo e o lançar-se ao mar; a cor rosa remete ao continente asiático; na cor lilás, está a civilização andina; na cor verde clara, está a América Latina, as artes cusquenha, colombiana, equatoriana, andina e guatemalteca; na cor salmão, a arte do Nordeste do Brasil; na cor cinza

¹ Conceito fornecido por Angelo Oswaldo por entrevista concedida via e-mail no ano de 2021, em Junho.

azulado, a arte de Minas Gerais e a arte popular; e, finalizando, na cor azul piscina, a projeção audiovisual sobre o sincretismo entre a cultura religiosa africana e católica.

Figura 60 - Planta geral do espaço expositivo



Planta geral do espaço expositivo
Fonte: Instituto Pedra (2020)

A seguir, apresentamos o projeto preliminar em vista 3D (Figuras 61, 62 e 63).

Figura 61- Projeto preliminar com vistas internas 1 (3D)



Fonte: Instituto Pedra (2020)

Figura 62- Projeto preliminar com vistas internas 2 (3D)



Fonte: Instituto Pedra (2020)

Figura 63: Projeto preliminar com vistas internas 3 (3D)



Fonte: Instituto Pedra (2020)

3.6.3 Seleção das peças para expografia e pesquisa

Dando seguimento ao projeto expográfico e à análise sobre as peças da coleção que seriam expostas, os profissionais José Luiz Favaro (expografia) e Percival Tirapeli (pesquisa sobre o acervo) realizaram mais uma visita técnica ao acervo do Museu Boulieu para finalização da escolha das peças que serão exibidas na exposição de longa duração do museu (Figuras 64 e 65). A seleção, para além da questão estética, também se pautou em quesitos históricos e iconográficos, em sintonia com as pesquisas e análises sobre a coleção que foram elaboradas. Para buscar qualificar a pesquisa que baseia a curadoria, foi convidado o pesquisador e artista Percival Tirapeli, professor titular de História da Arte Brasileira da Universidade Estadual Paulista (UNESP), especialista em Barroco Latinoamericano e autor de inúmeros livros e artigos sobre o tema.

Figuras 64 e 65 - Percival Tirapeli (camiseta azul), que analisa e seleciona obras, e Jose Luiz Favaro (camiseta preta)



Fonte: Instituto Pedra (2020)

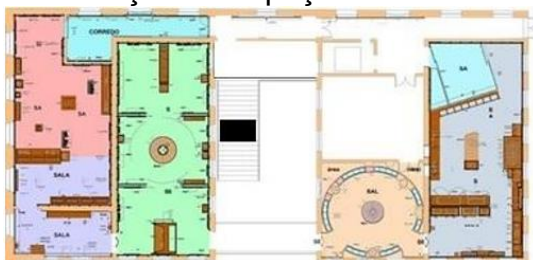
4 EXPOSIÇÃO DE LONGA DURAÇÃO

O circuito expográfico inicia-se no patamar superior da escada, com uma coleção de Espírito Santo, seguida de carta náutica, um vídeo com cenas do mar e áudio de fundo ao som do mar e na voz de Maria Bethânia que recita Camões, que leva o visitante à Sala Ásia, Prataria América Latina, Sala América Latina Cosmologia, Sala Brasil Nordeste, Sala Brasil Minas Gerais e Arte Popular Ingênua e, por fim, ao Audiovisual Cultura Negra, consecutivamente. Nesse mesmo piso está a Sala de Exposição Virtual Temporária, que será aberta ao público. A seguir, pretende-se detalhar a proposta expositiva, conforme proposta de Jose Luiz Favaro e Luiz Fernando de Almeida (2020).

4.1 Início

A exposição inicia com o Cravo, Século XX, próximo à certidão de casamento. O instrumento musical disponível ao público e, mais precisamente, a um pianista para possibilitar, a qualquer visitante, turista e transeuntes, a serem surpreendidos com as notas e os sons harmônicos do piano doado por Maria Helena Boulieu. A ideia remete ao primeiro encontro do casal em um concerto no Teatro Rio de Janeiro.

Figura 66 - Localização do espaço hall de entrada em negro



Fonte: Instituto Pedra (2020)

Figura 67 - Cravo cedido por Maria Helena Boulieu



Fonte: Instituto Pedra (2020)

4.2 Origem e justificativa do nome Instituto do Divino Espírito Santo

Na parede do corredor de acesso às salas do circuito expositivo, idealizou-se, de início, a colocação de um painel, pintado à maneira da azulejaria tradicional portuguesa, com a imagem do Infante Dom Henrique (1394-1460). Ele foi o grande incentivador das navegações portuguesas, ao instalar um centro de estudos náuticos, na extremidade sul de Portugal. Esse núcleo recebeu a denominação histórica de Escola de Sagres, porque de lá saíram muitos dos que atuaram, desde a construção das naus, até as grandes viagens e descobertas.

No museu, inspirado nos “caminhos da fé”, pareceu importante ao museógrafo a referência ao grande patrono das viagens marítimas de Portugal, desde meados do século XV, pois veio dele o grande impulso que levou ao êxito do ciclo da conquista dos mares. A imagem de Infante Dom Henrique inspirou-se no seu retrato, que figura nos famosos painéis de São Vicente de Fora, vistos no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, Portugal. Trata-se de uma criação do pintor português Nuno Gonçalves, datada de cerca de 1460.

Depois de instalado, o painel mostrou-se “desnecessário e impertinente”, segundo os técnicos do Instituto Pedra (conforme informação oral do museógrafo Jose Luiz Favaro), e foi suprimido no espaço museográfico. O registro dessa tentativa de inserção do painel é feito aqui para fins de informação exaustiva do processo de implantação do Museu Boulieu e como exemplo de que muitos experimentos infrutíferos fazem parte do trabalho expográfico e alimentam a reflexão, o debate e o questionamento imprescindíveis ao êxito da iniciativa.

No entanto, devido ao fato de o casal Boulieu ter dedicado o instituto que viabilizou a criação do museu ao Divino Espírito Santo, bem como pelo significativo número de estatuetas do Divino, em forma de pomba, conforme iconografia citada nos Evangelhos, o projeto museográfico alterou-se a fim de acolher, nessa exata parede, um conjunto de imagens do Divino Espírito Santo.

Referências sobre a aparição do Espírito Santo em forma de pomba aparecem nas narrativas do batismo de Jesus Cristo, no rio Jordão, e no Cenáculo, no dia de Pentecostes, constantes nos Evangelhos canônicos. No Brasil, desde os primórdios da colonização portuguesa, destacou-se fortemente o culto ao Divino, tanto que uma das capitanias hereditárias, criada em 1534 e atribuída a Vasco Fernandes Coutinho,

ganhou o nome de Capitania (hoje Estado) do Espírito Santo. A devoção ao Divino Espírito Santo se ligou, sobretudo, às comemorações festivas do Império do Divino, com reis e rainhas seguidos de cortejos, levando as coroas do Espírito Santo e os cetros, geralmente de prata, e o acompanhamento das folias, uma tradição medieval que se perpetuou no Brasil. Basta lembrar que, no município de Ouro Preto-MG, sede do Museu Bouliou, há festas do Império do Divino nos distritos de São Bartolomeu e Lavras Novas. Na cidade de Paraty-RJ, também se realiza uma grande festa do Divino Espírito Santo, em razão da qual a figura do Divino, em forma de pomba, é um dos temas principais do artesanato local.

O casal colecionador reuniu essas peças sacras de fatura tanto erudita quanto popular, e o conjunto em pequenas vitrines de acrílico foram superpostas na parede da entrada da exposição, como uma indicação do conteúdo do acervo e uma homenagem aos fundadores e à sua fé.

Figura 68 - Projeto 3D expografia



Fonte: Instituto Pedra (2020)

Figura 69 - Localização do espaço coleção Espírito Santo em negro



Fonte: Instituto Pedra (2020)

Figura 70 - Detalhe do espaço onde estaria a figura de Dom Henrique



Fonte: Instituto Pedra (2020)

4.3 Cartas náuticas

Os navegadores traçavam suas rotas, as distâncias e direções entre os principais portos europeus e africanos por meios das cartas náuticas, Portulano ou Portolano, datadas do século XIII ou posteriores. Elas orientavam os navegadores como instrumento de consultas estratégicas de partida e chegada das caravelas nos portos, no transporte de riquezas e produtos das colônias dos países colonizadores e na busca de novas terras.

O arquiteto Jose Luiz Favaro optou pela carta náutica como um elemento de grande significado para situar o público do Museu Boulieu no espaço histórico das navegações e conquistas, em que se projetou a expansão do estilo barroco em outros continentes. As cartas náuticas fornecem informações sobre profundidades, natureza do fundo, áreas de fundeio, auxílios à navegação, altitudes e pontos notáveis ao navegante, linha de costa e de contorno de ilhas, elementos de maré, correntes marítimas e outras indicações necessárias à segurança da navegação, e traziam sempre curiosas ilustrações, a maioria de gosto ainda medieval. No museu, a carta náutica sugere ao visitante o despertar para o conhecimento e aponta para os rumos para situá-lo no tempo e no espaço, além da possibilidade de desvendar o museu, buscar implicações sobre a história mundial, dentro de um processo criativo de conhecimento, necessário à educação.

Figura 71 - Localização do espaço Cartas Náuticas em negro



Fonte: Instituto Pedra (2020)

Figura 72 - Plotagem das Cartas Náuticas Grandes Navegações 1



Fonte: Instituto Pedra (2020)

Figura 73 - Plotagem das Cartas Náuticas Grandes Navegações 2



Fonte: Aldo Araújo (2021)

4.4 A fé e o império conquistam o mar

O reino de Portugal, no extremo da Península Ibérica, lançou-se ao oceano. Por mais de dois séculos, os portugueses prepararam a conquista do mar. Os espanhóis acompanham esse empenho, sem querer ficar atrás. Cristóvão Colombo cruzou o Atlântico e chegou ao Caribe em 1492, a serviço dos Reis Católicos, Fernando e Isabel. O papa Alexandre VI reconheceu, pelo tratado de Tordesilhas, em 1494, que as novas terras a Oeste da Europa pertenciam a Portugal e a Espanha.

Vasco da Gama descobriu o caminho marítimo para as Índias em 1498. Em 1500, Pedro Álvares Cabral alcançou o litoral do Brasil e desembarcou em Porto Seguro, na Bahia – mas os primeiros mapas trazem o nome do cartógrafo italiano Américo Vesúcio, que identificou e denominou o rio São Francisco, em 1501.

O poeta Luís Vaz de Camões disse, em “Os Lusíadas”, que “os navegadores dilatam a fé e o império. Levam a cruz de Cristo e a espada do rei a lugares até então desconhecidos.” (CAMÕES, 1992, p. 1).

No espaço que nos remete às grandes navegações, um vídeo hall de grandes proporções exhibe imagens do mar, paisagens culturais litorâneas, a exemplo do Monte Pascoal-BA, figuras mitológicas marinhas, do imaginário do medieval e que se movem, ao som das ondas do mar, sobre os rochedos, o ringir dos mastros das caravelas e ao som da voz da cantora baiana, Maria Bethânia, que recita, em 3’32” de duração, trechos dos poemas “O infante” e “Padrão”, de Fernando Pessoa, e um trecho da obra “Os lusíadas”, de Luís Vaz de Camões, ambos poetas portugueses, referentes a esse momento da história (séculos XV e XVI).

Figura 74 - Localização do espaço vídeo hall com poemas



Fonte: Instituto Pedra (2020)

4.5 Sala 1 Ásia

Portugueses e espanhóis dividiam entre si os territórios do Novo Mundo, as Índias Ocidentais. A conquista dos grandes impérios pré-colombianos e das praças comerciais da Ásia resultou na conversão dos gentios, sonhada pelo apóstolo São Paulo.

A liturgia barroca e a magnificência dos objetos de fé impuseram aos colonos e americanos a obediência a Deus e ao rei. Dominação dos tesouros e catequese moldaram as sociedades nascentes na América ibérica.

Na abertura do circuito, uma pintura cusquenha simboliza a expansão da fé, pela Eucaristia defendida por um nobre cavaleiro europeu diante de dignitários mouros. Na representação, o rei Dom Carlos II toca o ostensório com a mão esquerda, com a direita impunha a espada que toca a coluna, que simboliza a fé, onde na base está representado o planeta terra dominado pelo império (Figura 75).

Figura 75 - Pintura cusquenha (século XVIII)



Fonte: Aldo Araújo (2021)

À frente, a pequena e significativa imagem da Senhora do Mar (Figura 76) representa a proteção sempre invocada da Virgem Maria pelos navegantes que se lançaram aos oceanos para ampliar os domínios dos impérios e da cristandade católica. A imagem de Nossa Senhora do Mar e essa devoção são síntese cultural e espiritual do ciclo das navegações e de toda a imaginária contida no Museu Boulieu, pelo que foi posta na abertura do circuito museográfico. Stella Maris e Stella Matutina, Estrela do Mar e Estrela da Manhã (Estrela Dalva), são a combinação que aponta para o Oriente e guia as naus noite adentro.

Figura 76 - Escultura em madeira e marfim, Nossa Senhora do Mar



Fonte: Aldo Araújo (2021)

As cartas náuticas exercem a função de contraponto entre a observação dos astros e, dessa vez, o astrolábio vem contrapor as duas técnicas, ao dar mais assertividade na observação e ao orientar pelo posicionamento dos astros no céu. A fé, unida à vontade de conhecer e desvendar o desconhecido, foi confiada à Virgem Maria, “aquela que acreditou”, segundo a definiu sua prima Isabel quando Maria lhe revelou o anúncio do anjo. Acreditando na intercessão de Maria, os navegantes acreditavam chegar seguramente ao porto desejado.

Nossa Senhora do Mar era a devoção e o símbolo do início das Cruzadas, nela se buscava o êxito para atravessar o mar Mediterrâneo e conquistar a Terra Santa. Nossa Senhora do Mar é a materialidade do sincretismo pagão e cristão, no qual a estrela da manhã, conhecida pelo nome de Estrela Dalva, é o planeta Vênus, que representa a deusa romana do amor e da beleza. Nas ladainhas, Nossa Senhora é invocada como Stella Matutina e Stella Maris, exatamente a mesma estrela do maravilhoso pagão.

A imagem de Nossa Senhora do Mar acompanhou as caravelas para a conquista de novos mares e territórios, como Índia e China. A cor vermelha usada nas vitrines do setor asiático remete ao Oriente.

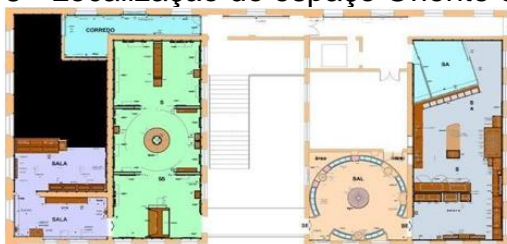
A cabeça de São Francisco Xavier, esculpida em madeira, é originária das Filipinas, sendo ele considerado um dos grandes mártires da evangelização do Oriente (Figura 77). Essa imagem faz lembrar a nova era que se iniciou com o Renascimento (séculos XVI e XVII). Lembra um busto helenístico, o homem sedento de conhecimento, o que é uma contradição no contexto barroco, no qual a fé na religião e no império deveria prevalecer sobre todos os juízos.

Figura 77 - Escultura em madeira de São Francisco Xavier, originária das Filipinas



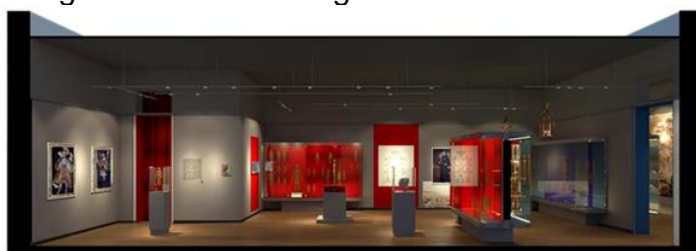
Fonte: Aldo Araújo (2021)

Figura 78 - Localização do espaço Oriente em negro



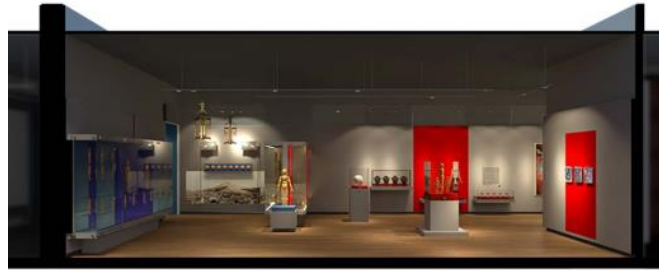
Fonte: Instituto Pedra (2020)

Figura 79 - Desenho gráfico 3D – Sala Ásia 1



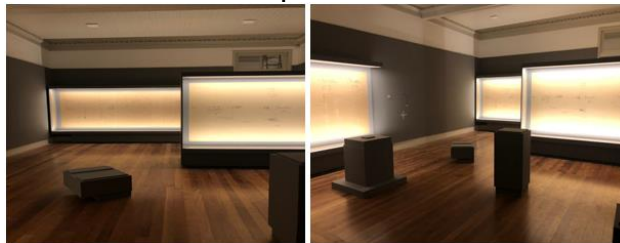
Fonte: Instituto Pedra (2020)

Figura 80 - Desenho gráfico 3D – Sala Ásia 2



Fonte: Instituto Pedra (2020)

Figuras 81 e 82 - Finalização, obra arquitetônica e montagem do mobiliário expositivo



Fonte: Instituto Pedra (2020)

Figura 83 - Vista parcial da exposição já finalizada 1



Fonte: Aldo Araújo (2021)

Figura 84 - Vista parcial da exposição já finalizada 2



Fonte: Instituto Pedra (2020)

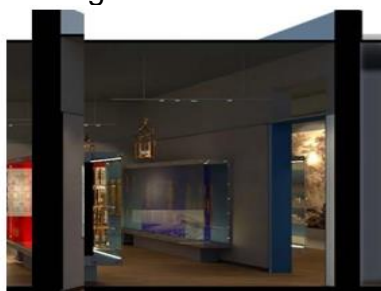
A primeira sala abriga, assim, as peças procedentes do Oriente, em especial da Índia (Goa) e das Filipinas. As peças em marfim e as que conjugam marfim com outros materiais são o destaque maior. Verifica-se que alguns mitos da Índia, como o Menino Sagrado, encontram similaridade no imaginário cristão, pelo que surgem as esculturas do Menino Jesus e de São João Batista. As imagens de Nossa Senhora demonstram o estilo típico criado pelos artistas indianos. A Virgem Maria não tem véu, mas cabelos raiados escorrendo pelas costas, em ondulações que lembram a importância e sacralidade do Rio Ganges para aquela cultura.

4.6 Sala 2 – Prataria América Latina

A América hispânica e o esplendor do culto nos vice-reinos de Nova Espanha, Nova Granada e Peru configuram o setor seguinte. A religião católica estimula uma produção opulenta e variada de objetos devocionais, peças para a ornamentação dos templos e bens onipresentes na vida individual e social das colônias. A imaginária das diferentes regiões de colonização hispânica enfatiza o requinte da criação artística de caráter sacro e a absorção de influências das culturas ancestrais do território. Elementos característicos do barroco europeu se mesclam, pela mão indígena, nas formas da flora e da fauna locais.

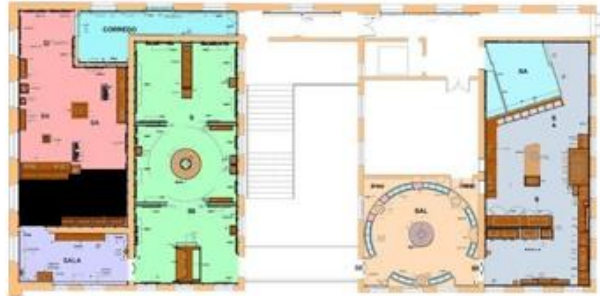
O brilho dos metais e a luz da religião impulsionam o empreendimento colonial, com base no ouro e na prata, dos astecas aos incas, do México e Guatemala ao Alto Peru (Bolívia), passando pelos reinos de Quito e de Cusco, nos cumes dos Andes. A rica tradição das artes e ofícios locais funde-se à estética barroca para o espetáculo da fé católica exibido ao público (Figura 85).

Figura 85 - Desenho gráfico 3D – Prataria América Latina



Fonte: Instituto Pedra (2020)

Figura 86 - Localização do espaço Prataria da América Hispânica em negro



Fonte: Instituto Pedra (2020)

Figura 87 - Vitrine Prataria



Fonte: Instituto Pedra (2021)

4.7 América Latina Pintura Cosmogonia

Junto ao acervo hispano-americano está pintada a cosmovisão dos povos ameríndios do período pré-colombiano (Figura 88). Embora não seja possível representar toda a opulenta e variada cosmogonia dos povos originários, esse mural propõe a reflexão sobre o universo de detalhes em que se plasmou a integração cultural na realidade fundada pela chegada dos europeus.

Figura 88 - Pintura mural Adrian Ilave – Representação da cosmogonia andina



Fonte: Instituto Pedra (2020)

O artista Adrian Llave concedeu uma entrevista para esta monografia, de modo a esclarecer o simbolismo do seu painel, o que é indispensável para o conhecimento e a compreensão da mitologia andina e dos seus referenciais adotados pelos espanhóis. Sabe-se que cada povo tem sua forma de interpretar o sentido da vida, baseado em suas crenças e seus mitos. A serpente, muitas vezes interpretada como dragão nos monumentos astecas, maias e incas, é, de fato, a serpente de duas cabeças, chamada Amaru, que significa exatamente serpente, na língua quéchuá, segundo Adrian Llave, sendo metade na cor ouro e a outra metade na cor prata. Aí está a representação do masculino e do feminino, respectivamente, esclareceu o pintor. A serpente regurgita o arco-íris, que simboliza fartura, prosperidade, a fundação do mundo, coisas boas e também maus presságios e catástrofes.

O sol (Figura 89) e a lua são os astros principais na cultura dos povos ameríndios. Segundo acreditavam, fundaram os impérios asteca e maia. Na mitologia andina, durante longo período de seca, duas aves – o Quetzal, na América Central, e o Q'enti, beija-flor dos Andes – atravessaram o deserto, sobrevoando a montanha mais alta. Arriscaram suas vidas ao subir aos céus a implorar ao Deus Sol piedade sobre a terra ressequida, levando no bico a flor de K'antu (Cantu) como oferenda. A intensidade de calor queimou as pobres aves, o que causou grande comoção ao Rei Sol. Ao chorar a morte do beija-flor, fez desprender raios de suas vestes que rasgavam as nuvens em grande vaga, fazendo chover, fecundando a Pachamama. O K'antu, flor que o beija-flor oferece ao Sol, era também chamada Aya Tik'a (Aya, ancestral; Tika, flor), ou seja, flor ancestral, a flor das flores. Ela esparge seu perfume, comove o Deus Sol e traz equilíbrio e paz ao mundo.

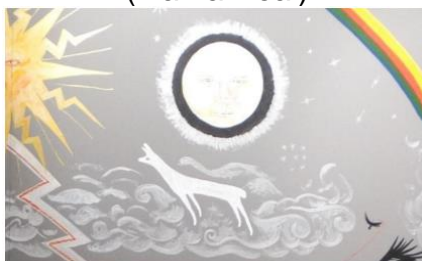
Figura 89 - Detalhe da pintura mural: Quetzal e o Q'enti oferecendo o k'antu ao Rei Sol



Fonte: Aldo Araújo (2021)

A estrela cadente é sinal de catástrofe e nova estruturação do mundo. Quando uma estrela cai, morre um rei ou se reestrutura o mundo, prosseguiu Adrian Ilave na sua explanação. Vênus, companheira da Lua, é muito associada à guerra, interpretada por esses povos não só como um astro da beleza e do romantismo, mas como símbolo de força, aventura e sucesso nas guerras. À deusa Lua (Figura 90) eram oferecidos lhamas, outros tipos de animais e até pessoas que, ao terem seu sangue derramado, permitiriam o desejado sucesso bélico. No painel a seguir, vemos representadas as Collcas (conjunto de estrelas), ou seja, a galáxia e um exército de guerreiros.

Figura 90 - Detalhe da pintura mural: Collcas (conjunto de estrelas, galáxia) e Napa (lhama Real)



Fonte: Aldo Araújo (2021)

A Lhama, também chamada de Napa (lhama real), lhama das lhamas, é a lhama da galáxia que estava no céu, dando a forma à galáxia (Yakana), que formava uma grande lhama nas nuvens que, partidas pelo raio, faziam chover e fecundar a Mãe Terra. O raio (Figura 91) é um elemento muito reverenciado nessas culturas andinas, que acreditavam que ele trazia a vida e era um fragmento do Sol lançado sobre a terra, segundo contou o artista. Se uma pessoa fosse atingida por um raio e não morresse, era reverenciada e ganhava status do Sapa Inca, ou seja, rei e sacerdote, sendo considerada alguém dotado de poderes mágicos e espirituais.

Figura 91 - Detalhe da pintura mural – Adrian Ilave



Fonte: Aldo Araújo (2021)

No ventre da serpente está a representação da terra e da água, em marrom e azul, respectivamente. A cor vermelha representa a fecundação, a abertura da Pachamama. Os peixes fazem parte do universo imaginário como símbolo da fertilidade e abundância, representando o mundo marinho, sua fauna e flora. O animal felino não está representando um felino específico, mas todos os felinos, em suas variadas espécies das Américas, puma, onça, gato selvagem etc. Eles representam o poder absoluto do rei. O felino aparece na cor vermelha, pois representa o Sol. O Spondylus, concha marinha na cabeça do felino, era considerado o alimento dos deuses. Dentre as alegorias do imaginário mitológico, temos também o símbolo mundial da quadripartição da terra, Tawantinsuyu, as quatro regiões do mundo. A recriação não é exata, pois cada cultura tem sua própria expressão. Vemos ainda representado o milho, alimento sagrado cultivado desde o Norte das Américas até o Sul, na Terra do Fogo. O milho representa o alimento do Sol sagrado. Os incas o cultivavam para alimentar o topo da hierarquia andina, a elite da raça. Sobre o felino, está o Chakana, forma geométrica de “pirâmides” em degraus, que representam a dualidade, masculino para cima e feminino para baixo, vida e morte, dia e noite. No mundo pré-hispânico, o que está embaixo não significa que seja ruim ou inferior e o que está acima, nem melhor ou superior. Trata-se de dois elementos complementares que, juntos, promovem a perfeição e o equilíbrio. A cor preta simboliza a perfeição; a cor prata representa a lua; o branco, o sêmen; o dourado, o sol. O símbolo do crânio humano representa os ancestrais, “camaquen”. O culto aos mortos (fiesta de las Ñatitas) é uma tradição e um princípio para entender a vida.

No centro do painel está o sangue, representado pelo coração, porque o sangue é o alimento essencial da vida. Para ter vida, precisamos de sangue. Os deuses e as divindades exigem sangue – assim como na cultura judaica, com o sacrifício de carneiros; e na religião católica, com a recordação do sacrifício de Jesus, no pão e no vinho.

O sangue alimentava os ancestrais e a divindade do ser; as montanhas, por meio dos rios, alimentavam as lagoas, que, por sua vez, alimentavam o mar. Até hoje são sacrificados lhamas e outros animais para que, com o sangue deles, possa ser concluído o ritual da reciprocidade entre o homem, a natureza e a divindade, conforme relatou o autor do painel.

O homem é o interlocutor entre a natureza e o divino. No mural está a representação do tapete vermelho elevado aos céus pelos bicos dos espíritos das duas aves Quetzal e o Q'enti (Figura 92), nele está o nome da América Pré-Colombiana Abya Yala, que quer dizer Terra Viva, para lembrarmos de que o continente em que moramos nunca foi descoberto, foi encontrado, já existia.

Figura 92 - Detalhe da pintura mural: espírito das aves Quetzal e Q'enti elevando o nome da América Pré-Colombiana



Fonte: Aldo Araújo (2021)

A arte de tecer na cultura andina é um ofício sagrado, habilidade de uma pessoa considerada de espiritualidade avançada. Por isso, esse tapete manufaturado carrega toda a ancestralidade dos povos. É “livro aberto” entre os humanos e a divindade. Renato Franco (2015), em “10 Lições sobre Walter Benjamin”, traz uma citação do teórico alemão sobre a alegoria:

através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera. Nisso reside o carácter escritural da alegoria. Ela é um esquema, e como esquema um objeto do saber, mas o alegorista só pode ter certeza de não o perder quando o transforma em algo de fixo: ao mesmo tempo imagem fixa e signo como poder de fixar. (BENJAMIN, 2015 *apud* FRANCO, 2015, p. 44).

A fusão das culturas se manifesta nas crenças e no fazer artístico. Uma maneira de representar o grau de importância que uma tecelã ou um tecelão ocupavam na sociedade incaica e para não esquecer a importância da arte têxtil em toda sua expressão, temos o ícone de Santa Rosa de Lima bordando (Figura 93) uma hóstia radiante, com as siglas JHS (Jesus Salvador dos Homens), temos claramente a representação sincrética do deus Sol.

Figuras 93 e 94 - Detalhe da pintura de Santa Rosa de Lima



Fonte: Aldo Araújo (2021)

Neste mural está representada a primeira Qoya (rainha) dos incas, Mama Wako Qoya (Figura 95), importante mulher e grande senhora, cofundadora da Ohapag Cuna (linhagem de grandes senhores incas) e a iniciadora feminina do mundo incaico.

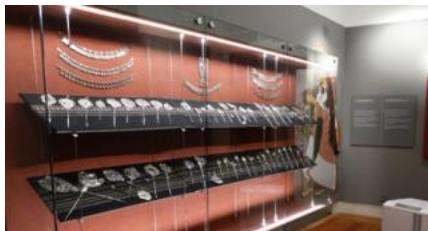
Figura 95: Detalhe da pintura mural: Mama Wako Ínca (Adrian Ilave)



Fonte: Aldo Araújo (2021)

A coleção de tupus andinos (Figura 96) reúne objetos usados pelos incas e o mundo mestiço espanhol, nos Andes, como acessórios. Assim, é possível observar que aqui já havia uma civilização com uma organização social, religiosa e cultural, o que proporcionou a fusão dessas culturas, testemunhada, mais uma vez, pela gradação e variação de estilos de Tupus, de acordo com a classe social hierárquica. Essa informação foi repassada pelo colecionador Jacques Boulieu, em entrevista para esta monografia, quando falou sobre o interesse que tais objetos nele provocaram, o que o levou a reuni-los em quantidade expressiva.

Figura 96 - Coleção de Tupus, grandes alfinetes que prendiam os mantos manufaturados



Fonte: Aldo Araújo (2021)

Palavra da língua aymara, Tupus designa, na Bolívia, um alfinete de prata em formato semelhante ao de uma colher, utilizado como broche nas mantas de tecidos tradicionais com que se agasalham as *cholras*, mulheres aymaras ou quéchuas, que vestem indumentária *pollera* (saia longa com muitas camadas), chapéu borsalino e manta.

As joias dos mapuches, que são os povos indígenas da região centro-sul do Chile e do sudoeste da Argentina, muitas delas encontradas em pesquisas arqueológicas, eram adornos para mulheres, que as colocavam na cabeça, no colo ou sobre o peito.

Na cabeça era utilizado o *trarilonco* [do idioma mapuche *trarün* (atar, amarrar) e *lonko* (cabeça, chefe)], uma corrente plana que envolve toda a cabeça, como uma bandana. Na corrente são presas moedas de prata ou discos criados para esse fim. O *sikill* é um peitoral feito com várias placas unidas por grossas ligações. As placas suspensas podem conter decorações. As joias completam-se com anéis e braceletes.

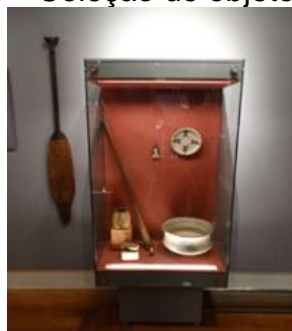
Os desenhos cinzelados, burilados e em relevo nas placas podem ser abstratos ou figurativos, com flores ou animais. A árvore sagrada – *canelo* – tem poderes medicinais. As flores configuravam a idade da mulher que portava a joia e se era solteira ou casada. As aves, em especial, o condor, que voa nas alturas dos Andes, é relatado nos contos como mensageiras do bem e do mal. Pequenas aves, como colibris, aparecem em algumas joias para representar tanto homem como mulher.

Na Coleção Boulieu, há pequenas figuras em prata, denominadas *Walicho*, que representam figuras masculinas e femininas que eram adicionadas aos adornos suspensos, talvez amuletos.

Nesta mesma sala encontra-se uma vitrine com objetos e artefatos dos indígenas brasileiros Carajás (Figura 97), que, no século XVII, foram contatados pela primeira vez pelas missões jesuíticas atuantes na capitania do Grão-Pará e, no século

XVIII, pelos bandeirantes paulistas. Há uma consonância com a cosmogonia andina e, aqui, esses objetos representam a cultura pré-cabralina.

Figura 97 - Coleção de objetos Carajás



Fonte: Aldo Araújo (2021)

Para analisar e pesquisar a origem do acervo, foi convidada a arqueóloga, Professora do Departamento de Museologia da UFOP, Márcia Arcuri Suñer, a fim de elaborar um estudo para o acervo indígena.

Máscaras bolivianas representam personagens espanhóis (Figuras 98 e 99). Na cultura dos povos andinos, eram usadas em eventos religiosos, rituais e festivos, para representar algo ou um personagem, um deus. A civilização inca se estendia da Cordilheira dos Andes, Perú, Bolívia, Chile até o Equador.

Figuras 98 e 99 - Máscaras bolivianas (Sala América Latina)



Fonte: Aldo Araújo (2021)

No decorrer do processo museográfico e museológico, sentiu-se a necessidade de representar a cosmologia andina por meio de uma ilustração que, inicialmente, seria plotada na parede. Para dar maior autenticidade, foi convidado o artista peruano, Adrián Ilave, para realizar uma pintura mural.

Figura 100 - Desenho Gráfico 3 D: Sala América Latina/Cosmogonia 1



Fonte: Instituto Pedra (2020)

Figura 101: Desenho Gráfico 3D: Sala América Latina/Cosmogonia 2



Fonte: Instituto Pedra (2020)

Figura 102: Localização da Sala 1: América Latina/Cosmogonia



Fonte: Instituto Pedra (2020)

4.8 Sala 3 – América Latina

A exposição do Museu Boulieu proporcionará ao visitante uma oportunidade de experimentar e apreender o processo em que se forjou o encontro de culturas entre os habitantes autóctones das Américas e os conquistadores e colonizadores ibéricos. O acervo vem demonstrar que, da invasão dos continentes americanos pelos portugueses e espanhóis, surgiu um novo, rico e diversificado processo de influência, intercâmbio, integração e fusão de elementos de parte a parte, o que resultou na originalidade da arte e da cultura das diferentes regiões. Desde os primórdios, o catolicismo, como indica a própria palavra, que traduz o espírito holístico e ecumênico dos primeiros cristãos, foi absorvendo as características dos lugares em que se

expandia a fé cristã, nas regiões do oriente próximo, do Egito, da Turquia e da Grécia. Assim, os cooptas, no Egito e na Abissínia, integraram na liturgia e nos rituais cristãos variadas manifestações típicas da cultura ali encontrada pelos evangelizadores.

Em Roma e nas vastas regiões do Império Romano, o cristianismo agiu de maneira católica, ou seja, agregou valores e ritos ancestrais à nova fé, e foi suporte da memória espiritual da ancestralidade local.

Os deuses lares da Roma antiga acabaram sugerindo a estatuária que veio representar os mártires e santos da Igreja Católica, em substituição às figuras veneradas no paganismo. Isso não foi diferente nas Américas e por onde andaram os portugueses e espanhóis, desde o século XV até o século XVII, no ciclo das navegações e conquistas (SANTOS, 2013).

Figura 103 - Desenho Gráfico 3 D – Sala América Latina 1



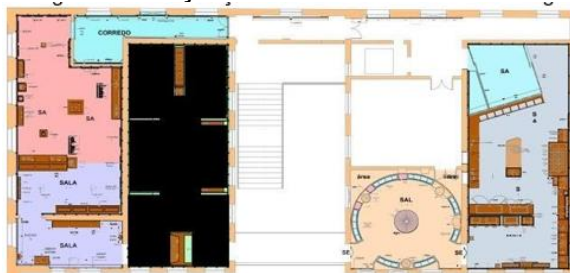
Fonte: Instituto Pedra (2020)

Figura 104 - Desenho Gráfico 3 D – Sala América Latina 2



Fonte: Instituto Pedra (2020)

Figura 105 - Localização da Sala América Latina em negro



Fonte: Instituto Pedra (2020)

Na cidade de Cusco, no Peru, nasceu uma escola de pintura para retratar os Arcanjos do Senhor e a Virgem Maria, seus anjos e santos. Querubins e serafins vestidos de gentil-homem arcabuzeiros simbolizavam a proteção dos conquistadores.

As influências das diversas culturas podem ser observadas nas manifestações artísticas, culturais e religiosas, que proporcionam rico repertório de informações de ancestralidades e tradição dos elementos importantes de cada cultura. Fato que se repete e se identifica na pintura que retrata a virgem mártir Santa Inês (Figura 106), com suas vestes dalmáticas contendo na túnica flores de K'antu sinalizando, para aquela cultura o seu estado civil, assim como a Mama Wako Qoya está representada com flores de K'antu no par de brincos e apresenta, ainda, em forma de um buquê (Figura 95).

Figuras 106, 107 e 108 - Pintura cusquenha Santa Inês; detalhe Flor de K'antu; O Cordeiro de Deus

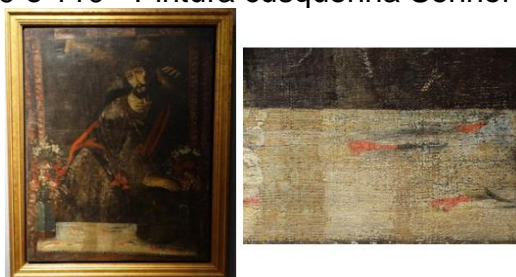


Fonte: Aldo Araújo (2021)

Com a colonização espanhola, houve uma transplantação da memória e na cultura. Na representação do ícone, a jovem Inês leva consigo o Cordeiro. Podemos observar o sincretismo religioso entre as culturas: as vestes da bela jovem estão adornadas com as flores de K'antu.

As três potências na cabeça do Cristo na pintura cusquenha do Senhor dos Passos (Figura 109) estão também presentes na prataria, bem como as flores de K'antu sob o peitoril de uma janela, na perspectiva de quem está diante da dramática cena da *Via Crucis*, vista com o olhar hispano-americano, que nos reporta aos raios descritos na cosmogênese da mitologia incaica e às flores de Cantuta representada na pintura mural do artista peruano Adrian Ilave, que se encontra no próprio museu.

Figuras 109 e 110 - Pintura cusquenha Senhor dos Passos



Fonte: Aldo Araújo (2021)

As várias representações da Virgem e do Menino em forma de cone (Figura 111) visam evitar o esquecimento total da espiritualidade e da crença incaica, ao tentar evidenciar as divindades pré-hispânicas por meio da iconografia hispânica, conforme mencionado por Adrian Ilave. A Virgem e o Menino, em forma conoide, remetem às montanhas sagradas “APUS”, correlacionadas com a Pachamama. Na cultura pré-colombiana, as montanhas podem ser identificadas em famílias.

Na paisagem natural e cultural dos ouro-pretanos, o Pico do Itacolomi, com 1.750 metros de altura, carrega o legado da presença cultural indígena. A palavra Itacolomi vem do Tupi e significa (Ita) “Pedra Criança” (Curumim). A montanha representa essa conexão com a divindade Pacha Mama e a Virgem, na representação andina, é a montanha encoberta pelo rosto da Virgem.

Figura 111 - Pintura cusquenha Nossa Senhora das Candeias ou Nossa Senhora da Luz



Fonte: Aldo Araújo (2021)

Nessa mesma sala, temos, no primeiro plano, as santas mulheres que correspondem a Santa Bárbara, Nossa Senhora da Luz ou das Candeias e Santa Inês (Figura 112).

Figura 112 - Pinturas cusquenhas vistas na sala onde podem ser identificadas as três virgens



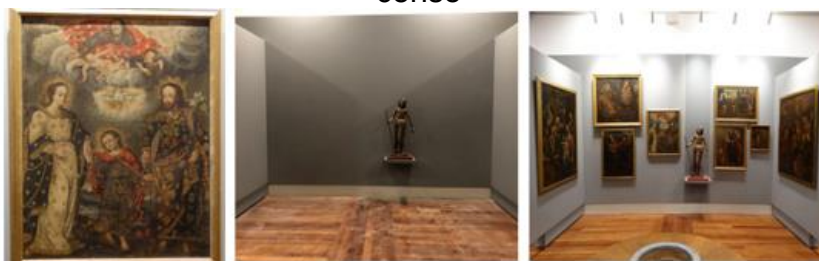
Fonte: Aldo Araújo (2021)

O acervo do Museu Boulieu nos proporciona esse sincretismo religioso que começa com a arte pré-colombiana, passa pelo cristianismo e finda com a arte e a cultura negras. Essas análises demonstram o relevante contributo do museu para a compreensão dos fenômenos históricos que resultaram na formação dos países latino-americanos. México, Guatemala, Peru, Bolívia e Brasil se tornam mais evidentes em suas características essenciais quando há acesso à decifração de símbolos tão profundos na alma de seus povos.

As várias representações sobre a família de Maria, José e o menino Jesus, bem como o nascimento de Jesus e o presépio, muito representado nessas culturas, apresentam temas sobre a anunciação do anjo Gabriel, o nascimento de Jesus, a fuga para o Egito, a vida cotidiana e o regresso para Jerusalém.

Jesus, Maria e José, episódio da volta do censo realizado em Jerusalém, onde registram o primogênito (Figuras 113, 114 e 115). Sob a complacência do Pai e o elo de amor do Espírito Santo, representado por uma pomba branca.

Figuras 113, 114 e 115 - José e Maria com o Menino Jesus, episódio da volta do censo



Fonte: Aldo Araújo (2021)

Em outra rara alegoria, a criança está com seu pai, marceneiro, aprendendo o ofício paterno (Figura 116).

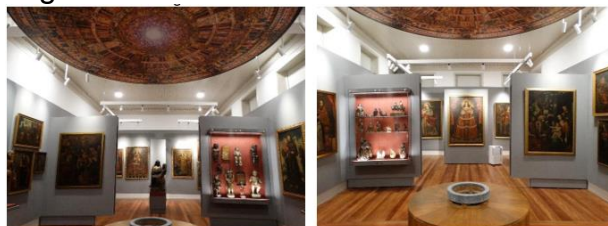
Figura 116 - Pintura retratando Jesus trabalhando sob assistência de dois anjos e seus pais



Fonte: Aldo Araújo (2021)

O teto abriga uma instalação, plotada, da cúpula da Igreja de Jesus, na cidade de Arequipa, no Peru. A pintura do forro de uma das capelas do templo destaca-se pelo seu sincretismo entre a arte pré-colombiana e a arte espanhola. Nas fotografias, a sala pode ser vista nas duas perspectivas (Figuras 117 e 118).

Figuras 117 e 118 - Sala – América Latina



Fonte: Aldo Araújo (2021)

Figura 119 - Vitrines da sala América Hispânica 1



Fonte: Aldo Araújo (2021)

Figuras 120 e 121 - Vitrines da sala América Hispânica 2



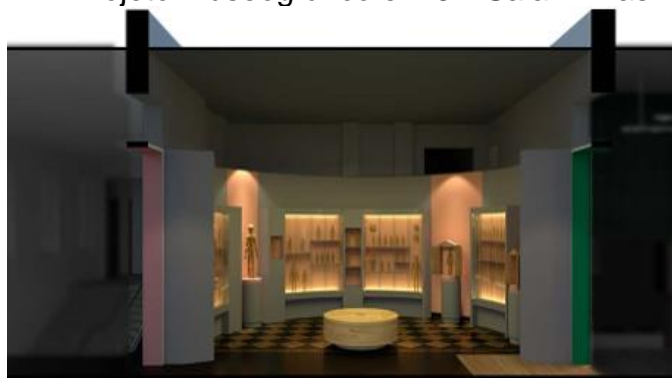
Fonte: Aldo Araújo (2021)

4.9 Brasil Nordeste

Os engenhos no Brasil açucareiro operaram por quase 200 anos, até o final do século XVII, período em que a colonização do território se concentrava na extensa faixa litorânea, em meio a tentativas, sem maior êxito, de penetração nos sertões desconhecidos. A cana-de-açúcar, desde os primórdios da colônia, era grande fonte de riqueza. Outros países eram atraídos pelo sucesso das lavouras e dos engenhos, e ensaiavam planos de ocupação do Nordeste. Franceses no Maranhão; holandeses na Bahia, em Sergipe, Pernambuco e Paraíba; espanhóis no anseio de absorver o domínio sobre o reino português: todos acabaram expulsos. A fé católica era a arma de maior poder. A restauração da monarquia portuguesa em 1640, após 60 anos de domínio da Espanha, animou as capitanias invadidas pelos holandeses.

A criação de gado ao longo do Rio São Francisco indicou o caminho de interiorização rumo ao sul, conforme os historiadores de Minas Gerais registraram a respeito da capela arruinada do Bom Jesus, na Barra do Guaiçuí, foz do rio das Velhas, no São Francisco, perto de Pirapora-MG, com seu notável conjunto de imaginária barroca, restaurado por equipe da Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP), entre 2001 e 2002. Houve, assim, uma grande produção artística no interior do Nordeste brasileiro, para além das obras de arte facilmente importadas de Portugal pela via marítima para as cidades litorâneas. Isso explica a abundância de peças tanto eruditas como populares no contexto nordestino do acervo Boulieu.

Figura 122 - Projeto museográfico em 3D Sala – Brasil Nordeste



Fonte: Instituto Pedra (2020)

Figura 123 - Vitrines da Sala – Brasil Nordeste



Fonte: Instituto Pedra (2020)

Figura 124 - Localização da sala Brasil Nordeste em negro



Fonte: Instituto Pedra (2020)

No Brasil colonial, a presença dos jesuítas teve grande importância no processo de disseminação do cristianismo católico no interior. Os jesuítas trouxeram da Europa influências estéticas de cunho fortemente religioso que marcaram o estilo barroco.

A arte no Nordeste do Brasil refletiu a extensão de seu território e a diversidade de sua cultura e alguns tipos de trabalho são encontrados, com pequenas variações, em todos os estados. Ao mesmo tempo em que se apoia na tradição, a arte popular do Nordeste descobre novas linguagens, técnicas e materiais: a capacidade de reinventar-se atesta sua inesgotável vitalidade.

Figura 125 - Vitrines da sala Brasil Nordeste 1



Fonte: Aldo Araújo (2021)

Figura 126 - Vitrines da sala Brasil Nordeste 2



Fonte: Aldo Araújo (2021)

Cumprindo os métodos de conservação e preservação arquitetônica no espaço construído originalmente onde se abrigava os sanitários da antiga enfermaria, o Instituto Pedra decidiu por conservar o piso em ladrilho hidráulico (Figura 127), respeitando as características da edificação, integrando-o à museografia, conservando aspectos e indagações sobre o que teria sido aquele espaço arquitetônico no passado.

Figura 127 - Integração entre o piso hidráulico e o piso em madeira (Sala Brasil Nordeste)



Fonte: Aldo Araújo (2021)

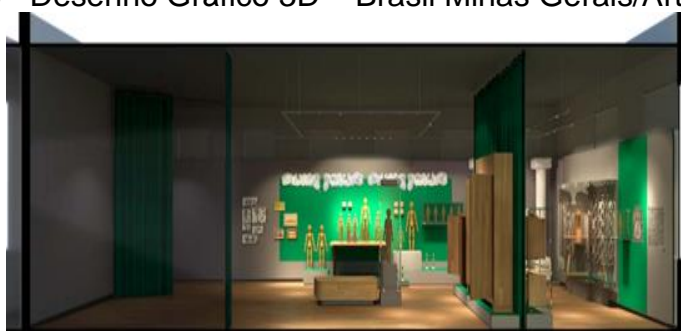
4.10 Brasil – Minas Gerais

A arte colonial mineira seguia as proposições do Concílio de Trento (1545-1553) e dava visibilidade ao catolicismo reformado. O artífice deveria representar personagens e passagens sacras. Não era, portanto, plenamente livre na definição dos traços e temas das obras. Sua função era criar, segundo os padrões da Igreja, as peças encomendadas pelas confrarias, grandes mecenas das artes em Minas Gerais (SALLES, 2007). Considerando as informações do enunciado, a arte colonial mineira pode ser definida como barroca, pois criava, na colônia, uma arte sacra própria do catolicismo reformado.

Era barroca, já que seguia os preceitos da Contrarreforma e correspondia ao estado de espírito das populações que constituíram a sociedade urbana do ouro, de acordo com o ensaísta Affonso Ávila (1971). Era financiada e encomendada pelas confrarias e criada pelos artífices locais, que eram financiados pela Igreja, mas não se limitaram a reproduzir as obras de arte sacra europeias. Distante do litoral, com difícil comunicação com a Europa, a Capitania das Minas Gerais ensejou, nos artífices locais, que incluíam escravos, libertos, mulatos e brancos pobres que se colocavam sob a proteção das confrarias, a evolução de um estilo original, que teria como expressão maior a obra do Aleijadinho.

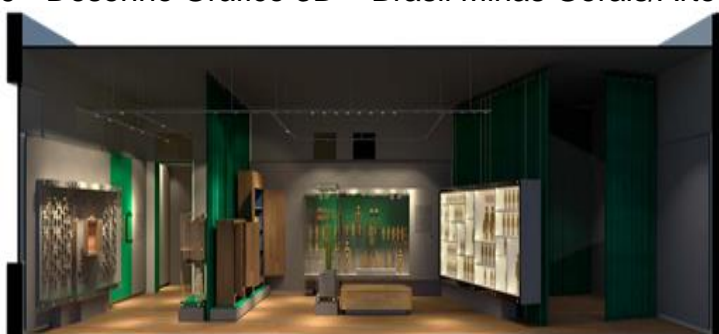
Na coleção Boulieu, constata-se a riqueza e a diversidade de valores da produção mineira com ênfase para o São Miguel Arcanjo atribuído ao mestre português aqui radicado Francisco Vieira Servas (1720-1811) e à Senhora do Rosário, da oficina do Mestre de Piranga, um anônimo de grande qualidade artística do período colonial.

Figura 128 - Desenho Gráfico 3D – Brasil Minas Gerais/Arte Ingênuia 1



Fonte: Instituto Pedra (2020)

Figura 129 - Desenho Gráfico 3D – Brasil Minas Gerais/Arte Ingênuia 2



Fonte: Instituto Pedra (2020)

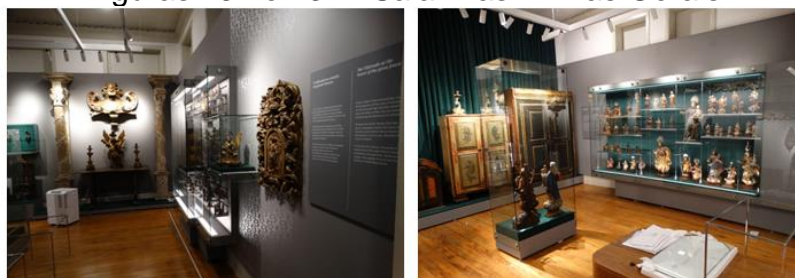
Figura 130 - Localização da Sala Brasil Nordeste em negro



Fonte: Instituto Pedra (2020)

De igual modo, nas coleções de imaginária de Minas Gerais e do Nordeste brasileiro, as representações de Santa Efigênia e Santo Elesbão traduzem o encontro cultural de africanos e europeus, numa fusão ensejada pela construção social do ciclo da cana de açúcar e do ciclo do ouro. O guia de turismo Marcelo Hipólito desenvolveu uma importante análise iconográfica nas talhas barrocas da Igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto-MG, e foi citado pelo ensaísta argentino Alberto Manguel (2001) pela significativa decifração dos elementos africanos inseridos na profusão dos entalhes. Essa interação está simbolizada no acervo do Museu Boulieu, por meio das esculturas que provam a devoção dos africanos escravizados no Brasil aos santos católicos negros, como a princesa Núbia, Efigênia e o Rei Abissínio Elesbão.

Figuras 131 e 132 - Sala Brasil Minas Gerais



Fonte: Aldo Araújo (2021)

Figuras 133 e 134 - Sala 4 – Brasil Minas Gerais – Arte Ingênuo



Fonte: Aldo Araújo (2021)

4.11 Cultura negra

De acordo com Fanon (2010),

a descolonização se propõe a mudar a ordem do mundo, é, como se vê, um programa de desordem absoluta [...] é um processo histórico: isto é, ela só pode ser compreendida, só tem inteligibilidade, só se torna translúcida para si mesma na exata medida em que discerne o movimento historicizante que lhe dá forma e conteúdo. A descolonização é o encontro de duas forças congenitamente antagônicas, que têm precisamente a sua origem nessa espécie de substancialização que a situação colonial excreta e alimenta. [...] A descolonização é, na verdade, criação de homens novos, mas essa criação não recebe sua legitimidade de nenhum poder sobrenatural; a “coisa” colonizada se faz no processo mesmo pelo qual se liberta. [...] É por isto que, no plano da descrição, toda descolonização é um triunfo. (FANON, 2010, p. 52-53).

No Museu Boulieu, o circuito se encerra com o registro de uma apresentação virtual do Congado de Nossa Senhora do Rosário, no interior da Igreja Matriz de Santa Efigênia, no bairro do Alto da Cruz. O Congado é uma invocação festiva e dançante para celebrar e homenagear Nossa Senhora do Rosário.

Segundo a tradição afro-brasileira, a Senhora do Rosário achava-se numa ilha, onde foram buscá-la, em primeiro lugar, os Marujos, que eram os brancos portugueses. Ela permaneceu na ilha e vieram, então, os Caboclinhos, que eram os indígenas. A Senhora só se moveu e decidiu deixar a ilha quando foi chamada pelos Catopês (ou Candomblés ou Moçambiques), ao som dos seus tambores e chocalhos.

Os povos africanos, com seu rei e sua rainha, saíram, em seguida, em cortejo pelas ruas, louvando a Senhora do Rosário e rendendo-lhe o preito de sua devoção. Assim se multiplicaram as manifestações do Congo ou Congado, Moçambiques, Reinados e Catopês com forte tradição estabelecida em Minas Gerais desde o ciclo do ouro e dos diamantes.

Figura 135 - Desenho Gráfico 3D, Sala Cultura Negra



Fonte: Instituto Pedra (2020)

A soma e a fusão da cultura imaterial com a cultura material resultam nessa grande herança que faz o fechamento do Museu Boulieu como uma espécie de coroamento da integração de culturas no gesto criador de Minas Gerais e do Brasil. O visitante deixa o Museu Boulieu com as sensações da música e da dança do Congado como expressão sincrética da fé católica que envolveu outros povos – como queria o Apóstolo São Paulo quanto aos “gentios” – e se projetou nas mais variadas formas de arte a força de sua espiritualidade.

Para os Moçambiqueiros, o cântico a seguir chama-se louvação.

Foi na beira do mar,
Foi que negro chorou, (2x)
Ao ver Nossa Senhora
saindo das águas,
coberta de flor (2x)
(Recolhido do repertório do Congado Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia do Alto da Cruz, OURO PRETO, 2022).

Figura 136 - Coroas do Reinado, festa do Rosário (Dores do Indaiá-MG) (Sala Cultura Negra)



Fonte: Juliano Moreira (2017)

Encerro o capítulo fazendo uma ligação entre o início e o final da exposição museológica. No começo, a representação de Nossa Senhora do Mar, em madeira policromada, evoca a proteção, a conquista, o domínio do mar e das terras até então desconhecidas.

O sentido e a inflexão do Museu Boulieu logo aparecem como parte da cultura material dos povos andinos no modo de fazer e na apropriação cultural do “novo mundo” pelo homem europeu.

A exposição é encerrada com a projeção de um vídeo que traz o capitão do Congado, Rodrigo Alvarenga, com a sua guarda de congadeiros, entoando um canto lamentoso, no interior da Matriz de Santa Efigênia, lugar de referência dentro do

imaginário africano. A força do negro não se esgota, ele somente se solta ao ver Nossa Senhora coberta de flor.

No processo de construção do patrimônio, deve-se compreender o vasto conjunto de bens materiais e simbólicos produzidos ou utilizados ao longo do trajeto da produção e difusão do conhecimento. Mais que remeter ao passado, a preservação desse patrimônio nos auxilia no estabelecimento de diretrizes para as nossas ações. (CHOAY, 2001, p. 11).

5 GESTÃO DE MUSEUS

No âmbito do Conselho Internacional de Museus (2007), um museu é

uma instituição permanente sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade e do meio ambiente, com fins de educação, estudo e deleite (ICOM, 2007).

Acredito que o papel do Estado, nesse contexto de construção de modelos democráticos de gestão cultural, no âmbito municipal, estadual ou federal, possa ser devidamente assegurado por meio da mediação.

Esse papel que o Estado assume pode ser de caráter essencial não somente para a construção desses modelos democráticos de gestão, inclusive para que sejam implantados visando ao cumprimento das disposições legais, mas também para mantê-los funcionando. O Estado, inclusive, poderá se orientar pelo eixo da sustentabilidade para exercer a sua mediação.

Outro ponto importante está na relação de planos museológicos e sustentabilidade. Dos quatro pontos abordados, provavelmente o econômico seja aquele que mais preocupa – os outros três são sustentabilidade social, ambiental e cultural – é de vital importância pensar no museólogo exercendo o protagonismo nesses contextos da política.

5.1 Inventário

Como foi informado anteriormente, todo o acervo foi inventariado antes do traslado definitivo para as dependências do futuro museu. Já em Ouro Preto-MG, passou por outro processo definitivo de inventário, onde foi definido o Número de Inventário, Classe, Subclasse, Nome do Objeto, Título, Autor, Estilo, Fabricante, Dimensões, Local de Origem, Época/Data, Material, Técnica, Estado de Conservação, Modelo de Aquisição, Descrição, Análise Iconográfica e Análise Estilística. O inventário foi realizado pela museóloga do Instituto Pedra, Viviane Longo e será disponibilizado, em breve, na plataforma Tainacan.

Figura 137: Print da página do museu



Fonte: Museu Boulieu (2022)

De acordo com o Artigo 39 da Lei n.º 11.904, de 14 de janeiro de 2009, o Estatuto de Museus institui e dá providências, em sua subseção IV, sobre os acervos:

Art. 39. É obrigação dos museus manter documentação sistematicamente atualizada sobre os bens culturais que integram seus acervos, na forma de registros e inventários.

§ 1º O registro e o inventário dos bens culturais dos museus devem estruturar-se de forma a assegurar a compatibilização com o inventário nacional dos bens culturais.

§ 2º Os bens inventariados ou registrados gozam de proteção com vistas em evitar o seu perecimento ou degradação, a promover sua preservação e segurança e a divulgar a respectiva existência.

Art. 40. Os inventários museológicos e outros registros que identifiquem bens culturais, elaborados por museus públicos e privados, são considerados patrimônio arquivístico de interesse nacional e devem ser conservados nas respectivas instalações dos museus, de modo a evitar destruição, perda ou deterioração. (BRASIL, 2009).

5.2 Administração e gestão do Museu Boulieu

O Museu Boulieu, originário de iniciativa privada, conta com parceria do poder público. Em primeiro lugar, a Prefeitura Municipal de Ouro Preto cedeu, por comodato de 25 anos, renovável, o edifício para as suas instalações. Por meio da Lei Rouanet, a companhia Vale atribuiu recursos da ordem de R\$ 6,5 milhões para o patrocínio das obras de restauro e a implantação do museu, sob orientação do IPHAN e do IBRAM. Os recursos foram repassados ao Instituto Pedra, credenciado para tanto, com diversas iniciativas do gênero concretizadas no Brasil.

Finalizada as obras de restauro do prédio e a museografia do Museu Boulieu, ficou decidido um consórcio entre as duas instituições: o Instituto Boulieu e o Instituto Aurium, pelo período de dois anos que podem ser renováveis.

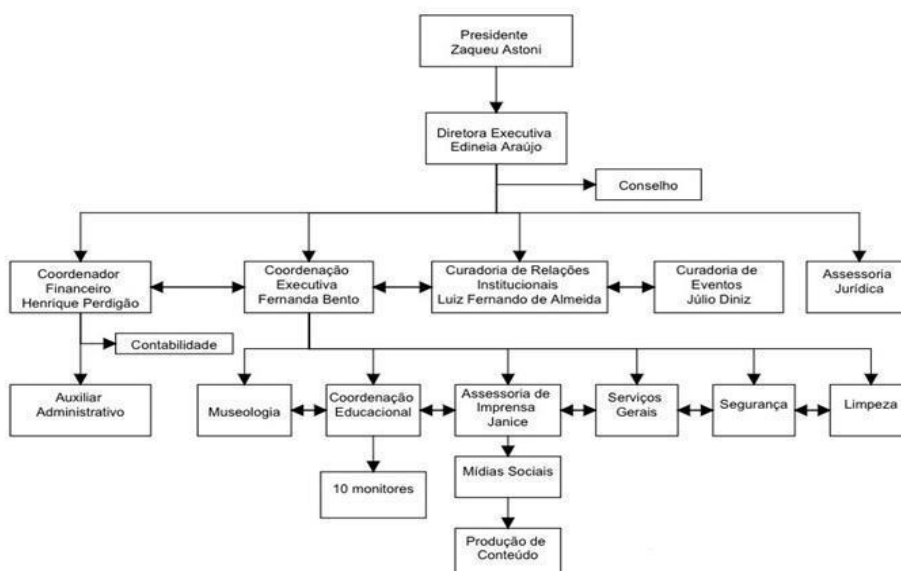
O Instituto Boulieu não foi o proponente da captação de recursos, devido à reestruturação de seu quadro de sócios e por não poder concorrer a editais uma vez que não cumpre algumas das exigências mínimas.

4.3 Organograma do museu

O mantenedor do museu após sua implantação passou a ser o Instituto Cultural Brasileiro do Divino Espírito Santo (ICBDES), criado pelo casal Boulieu, cuja função é conservar, difundir e manter a unidade e a integridade do acervo na cidade de Ouro Preto-MG.

A seguir, apresentamos o organograma do ICBDES. Por se tratar de um museu, o departamento ou setor de museologia deveria ser o braço direito da direção, com destaque para processos museológicos e de pesquisa, independente. Apesar de não ter participado da elaboração do organograma do Instituto Boulieu, percebo o lugar desfavorável da museologia no Museu Boulieu como uma subdivisão de outro departamento.

Figura 138 - Organograma atual



Fonte: Instituto Cultural Brasileiro do Divino Espírito Santo (ICBDES) (2022)

5.4 Plano museológico

Planos museológicos são documentos pautados em um conjunto de programas e projetos estruturado e orientado a partir da Lei do Estatuto de Museus (BRASIL, 2009), que servem como uma ferramenta de gestão para os museus. Após sua elaboração, inicia-se a etapa mais importante, ou seja, a partir da sua implantação, quando o museu e sua equipe realizam uma série de reflexões que levarão a instituição a mudanças e contínua evolução.

O Plano Museológico (PM) do Museu Boulieu foi certificado pela CRT 012/2022, sob responsabilidade técnica da museóloga Viviane Vitor Longo COREM 2R 0315-II-LT respeitando o disposto na Resolução COFEM n.º 02/2016. De acordo com esta última Resolução citada, o processo de certificação somente é finalizado quando o responsável técnico solicita baixa da CRT emitida. Ou seja, o trabalho desenvolvido só estará efetivamente certificado pela instituição fiscalizatória (COREM 2R) quando a CRT for baixada. Considerando que a baixa da CRT 012/2022 ainda não foi solicitada por sua responsável técnica, sugere-se que o Museu Boulieu somente disponibilize seu Plano Museológico após ter a comprovação da baixa da CRT 012/2022, pois somente neste momento o documento terá sido oficialmente certificado.

O Plano Museológico do Museu Boulieu está sendo elaborado pela museóloga Viviane Longo, pautado no Regime Aplicável aos Museus, em seu Capítulo II, Seção II e nos seguintes artigos:

Art. 45. O Plano Museológico é compreendido como ferramenta básica de planejamento estratégico, de sentido global e integrador, indispensável para a identificação da vocação da instituição museológica para a definição, o ordenamento e a priorização dos objetivos e das ações de cada uma de suas áreas de funcionamento, bem como fundamenta a criação ou a fusão de museus, constituindo instrumento fundamental para a sistematização do trabalho interno e para a atuação dos museus na sociedade.

Art. 46. O Plano Museológico do museu definirá sua missão básica e sua função específica na sociedade e poderá contemplar os seguintes itens, dentre outros:

I - O diagnóstico participativo da instituição, podendo ser realizado com o concurso de colaboradores externos;

II - A identificação dos espaços, bem como dos conjuntos patrimoniais sob a guarda dos museus;

III - A identificação dos públicos a quem se destina o trabalho dos museus;

IV - Detalhamento dos Programas:

a) institucional;

b) de Gestão de Pessoas;

- c) de Acervos;
- d) de Exposições;
- e) Educativo e Cultural;
- f) de Pesquisa;
- g) Arquitetônico-urbanístico;
- h) de Segurança;
- i) de Financiamento e Fomento;
- j) de Comunicação.

§ 1º Na consolidação do Plano Museológico, deve-se levar em conta o caráter interdisciplinar dos Programas. (BRASIL, 2009).

5.5 Setor educativo

A elaboração das atividades educativas do museu será de responsabilidade da futura gestão do espaço e não ficou a cargo do Instituto Pedra. No entanto, uma área no conjunto arquitetônico do Museu Bouliou foi reservada para sediar o setor educativo, com mobiliário próprio para o público infanto-juvenil, criado pelo arquiteto Jose Luiz Favaro. Mesas e cadeiras ficam ali armazenadas para utilização no correr das atividades educativas, que poderão contemplar, segundo Favaro, atividades com desenho, modelagem, pintura e redação.

5.6 Acessibilidade

A Lei n.º 13.146, de 6 de julho de 2015, rege a legislação brasileira de inclusão da pessoa com deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Seu objetivo é assegurar e promover, em condições de igualdade, o exercício dos direitos e das liberdades fundamentais da pessoa com deficiência (PCD) para sua inclusão social e o pleno exercício da cidadania. Para essa lei, PCD é a que apresenta impedimento de longo prazo de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, o que, em interação com uma ou mais barreiras, pode obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade em igualdade de condições com as demais pessoas (BRASIL, 2015).

Essa lei focaliza também o direito à acessibilidade, daí sua grande projeção no campo museológico. Trata-se da possibilidade e da condição de alcance para utilização, com segurança e autonomia, de espaços, mobiliários, equipamentos urbanos, edificações, transportes, informação e comunicação, inclusive seus sistemas e suas tecnologias, bem como outros serviços e instalações abertos ao público, de uso público ou privado, de uso coletivo, na zona urbana ou rural, por PCD ou com mobilidade reduzida (BRASIL, 2015).

Produtos, ambientes, programas e serviços a serem usados devem incluir, de acordo com termos da lei, tecnologia assistiva ou ajuda técnica para promover a funcionalidade relacionada à atividade e à participação da pessoa com deficiência ou com mobilidade reduzida. Barreiras são definidas como qualquer entrave, obstáculo, atitude ou comportamento que limite ou impeça a participação social da pessoa, bem como o gozo, a fruição e o exercício de seus direitos à acessibilidade, à liberdade de movimento e de expressão, à comunicação, ao acesso à informação, à compreensão, à circulação com segurança, entre outros (BRASIL, 2015).

Um dos vários obstáculos relacionados às barreiras está na comunicação, entendida como forma de interação dos cidadãos, o que abrange as línguas, inclusive a Língua Brasileira de Sinais (Libras), a visualização de textos em Braille, o sistema de sinalização ou de comunicação tátil, caracteres ampliados, dispositivos multimídia, assim como linguagem simples, escrita e oral, sistemas auditivos, meios de voz digitalizados e modos, meios e formatos aumentativos e alternativos de comunicação, o que inclui as tecnologias da informação e das comunicações (BRASIL, 2015).

Numa síntese dos dispositivos da referida lei (BRASIL, 2015), constata-se o quanto os museus precisam criar condições de acesso para as PCD. O projeto do Museu Boulieu se mostra atento a essas demandas. Há possibilidade de os visitantes acessarem o museu pelo estacionamento do pátio posterior, comum ao Paço da Misericórdia, no qual há 70 vagas para veículos e local para embarque e desembarque das pessoas que se dirigem ao museu. Foi instalado um elevador para visitantes que não quiserem ou puderem subir ao pavimento superior pela escadaria do hall de entrada ou dele descer para o térreo. Uma cadeira de rodas é disponibilizada ao visitante que a solicitar e também há um sanitário especial para deficientes. Outras iniciativas foram previstas para acolhimento de deficientes visuais para possibilitar contato tátil com reproduções de objetos museológicos.

O funcionamento do Museu Boulieu e o desenvolvimento de suas atividades de acolhimento e extensão cultural vão definindo e orientando as demais providências que devem aprimorar a sua acessibilidade.

5.7 Segurança

A edificação está dotada dos seguintes sistemas de proteção contra incêndio: detecção e alarme de incêndio, Sistema de Proteção contra Descargas Atmosféricas (SPDA), saídas de emergência, extintores de combate a incêndio específico para cada material, iluminação e sinalização de emergência, e controle de materiais inflamáveis.

Será implementada brigada contra incêndio, plano de gestão de riscos, plano de prevenção e proteção contra incêndios e pânicos. O prédio conta ainda com um sistema integrado de câmeras de segurança e RT com porta blindada.

Assim, o museu está em concordância com a Lei n.º 11.904, de 14 de janeiro de 2009, sobre o Estatuto de Museus, em sua Subseção I, da Preservação, Conservação, da Restauração e da Segurança, que define:

Art. 23. Os museus devem dispor das condições de segurança indispensáveis para garantir a proteção e a integridade dos bens culturais sob sua guarda, bem como dos usuários, dos respectivos funcionários e das instalações.

Parágrafo único. Cada museu deve dispor de um programa de segurança periodicamente testado para prevenir e neutralizar perigos.

Art. 24. É facultado aos museus estabelecer restrições à entrada de objetos e, excepcionalmente, pessoas, desde que devidamente justificadas.

Art. 25. As entidades de segurança pública poderão cooperar com os museus, por meio da definição conjunta do programa de segurança e da aprovação dos equipamentos de prevenção e neutralização de perigos.

Art. 26. Os museus colaborarão com as entidades de segurança pública no combate aos crimes contra a propriedade e tráfico de bens culturais.

Art. 27. O programa e as regras de segurança de cada museu têm natureza confidencial (BRASIL, 2009).

6 CONCLUSÃO

Este TCC objetivou o estudo do processo de criação do Museu Boulieu, sua constituição e organização, bem como as intervenções na arquitetura, a adaptação do edifício-sede, a acessibilidade do espaço e a sustentabilidade do empreendimento. Estudo que focalizou a formação de um museu, seguindo todas as normativas regulamentadas no Brasil, desde a criação do Sistema Nacional de Museus e do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), em 2004 e 2009, respectivamente.

Como metodologia, foi realizada pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e trabalho de campo, a partir do acompanhamento de todas as etapas de criação e implantação do Museu Boulieu, quando também pude participar do processo que se materializou no seu programa museológico.

A metodologia adotada se baseia nas normativas legais do campo museológico brasileiro, e na sua rica bibliografia nacional e estrangeira sobre o assunto, procurei assim, clarificar todo o processo de formação do Museu Boulieu, desde a sua concepção até a sua inauguração. Por ser amigo do casal colecionador, pude compartilhar com eles ideias, conceitos e objetivos. Aliei a base científica à minha vivência pessoal, procurando analisar, dentro dos parâmetros museológicos, acadêmicos e legais o caso do Museu Boulieu. Ao iniciar o trabalho de pesquisa sobre o Museu Boulieu, de pronto veio a constatação de que, com o aperfeiçoamento dos métodos de navegação, o "descobrimento" do "mundo novo" e a conseqüente multiplicação dos portos, aconteceu um intenso intercâmbio cultural entre os continentes europeu, asiático, africano e americano. O fenômeno sinalizou o mundo pela primeira vez globalizado.

Pode-se dizer que a arte barroca foi a primeira expressão artística mundializada. A união entre o império político e a Igreja Católica favoreceu a ambos os interesses. A rica produção de arte na metrópole e nas colônias, como resquício e resultado da Contra Reforma, fez com que, no auge da modernidade, estivesse grande excedente de objetos sacros e históricos em mãos de particulares e antiquários. Maria Helena e Jacques Boulieu se ocuparam de colecionar durante mais de 60 anos um repertório bastante representativo da diáspora do barroco ibérico, criando uma síntese da miríade gerada pela linguagem pela qual os conquistadores e

colonizadores dominaram política e espiritualmente os novos territórios. Essa coleta de bens culturais resultou no acervo que hoje constitui a expografia do Museu Boulieu.

Antes da criação do Museu, o casal promoveu a implantação do Instituto Boulieu, de maneira a inventariar e catalogar toda a coleção. Um minucioso trabalho de análise das obras de arte e o estudo de sua procedência, estilo, características e peculiaridades foi desenvolvido por Jacques Boulieu. O colecionador antecipou a tarefa de muitos pesquisadores, e buscou sempre ouvir especialistas, como o destacado estudioso do barroco brasileiro Percival Tirapeli, de São Paulo.

Diante disso pude observar que, para a perpetuação do acervo, desejo maior do casal, fez-se necessária a criação do Instituto Boulieu. Um museu não pode ser implantado sem uma estrutura institucional que viabiliza as etapas diferenciadas do processo e assegure o seu financiamento e gerenciamento, bem como todos os programas de atividades próprias de um centro museológico, conforme a legislação do setor. Este foi o sentido da pesquisa, visando reconstituir cada etapa da trajetória do Museu Boulieu.

Para receber o acervo, foram necessárias a obtenção de um edifício pertinente, a reforma, adaptação e adequação do imóvel, o projeto museográfico e iluminotécnico, a produção dos materiais e estruturas, o atendimento às normativas de segurança e prevenção de acidentes. Ao mesmo tempo, o Instituto continuou a cuidar dos meios jurídicos e financeiros para a sustentabilidade do empreendimento. Tão difícil e desafiante quanto abrir as portas de um novo museu é a missão de mantê-las abertas, conservar o acervo, promover iniciativas e atrair o público. Antes, durante e depois, o Museu Boulieu, que entrou em funcionamento em abril de 2022, dá prova de ser um modelo vitorioso de unidade museológica a serviço da cultura, da comunidade em que se insere e do seu país.

REFERÊNCIAS

AUGUSTO E HAROLDO DE CAMPOS. **Traduzir & trovar**. São Paulo: Edições Papyrus, 1968. (Poetas dos séculos XII a XVII).

ÁVILA, Afonso. **Resíduos seiscentistas em Minas Gerais – Triunfo Eucarístico**. Belo Horizonte: UFMG, 1967.

ÁVILA, Afonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BANDEIRA, Manuel. **Guia de Ouro Preto**. Rio de Janeiro: SPHAN, 1938.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BRASIL. **Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009**. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, [2022]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm. Acesso em: 10 set. 2022.

BRASIL. **Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015**. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Brasília, DF: Presidência da República, [2022]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm. Acesso em: 10 set. 2022.

CAMÕES, Luis de. **Os Lusíadas**. 3. ed. Lisboa: Ministério da Educação/Instituto Camões, 1992.

COMITÊ BRASILEIRO DO CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS. **Código de Ética do ICOM para museus**. São Paulo: ICOM BR, 2008. *E-book*. Disponível em: http://icom.org.br/wp-content/themes/colorwaytheme/pdfs/codigo%20de%20etica/codigo_de_etica_lusofono_iii_2009.pdf. Acesso em: 10 abr. 2022.

CONSELHO FEDERAL DE MUSEOLOGIA. **Resolução COFEM Nº 02/2016**. Revoga e atualiza a Resolução COFEM Nº 06 de 2015 que normatiza as condições para a Certificação de Responsabilidade Técnica pelo Serviço de Museologia e define as atribuições do Museólogo Responsável Técnico. Rio de Janeiro: COFEM, 2016. Disponível em: <https://cofem.org.br/wp-content/uploads/2009/05/Resolucao-02-2016.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2022.

COUTO, Jorge. **A construção do Brasil**. Lisboa, Portugal: Edições Cosmos, 1995.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (ed.). **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Armand Colin, 2013.

FANON, Franz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

FIEMG. **Catálogo da Exposição “Caminhos da Fé”**. Ouro Preto: FIEMG, 2009.

FRANCO, Renato. **10 Lições Sobre Walter Benjamin**. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MATOS, Gregório de. **Poemas Satíricos**. São Paulo: Martin Claret, 2002. (Coleção a obra de cada autor).

MUSEU BOULIEU. Museu Boulieu – Caminhos da Fé. Ouro Preto, 2012. Disponível em: <https://museuboulieu.org.br/>. Acesso em: 20 jul 2022.

MUSEU MINEIRO. **Colecionismo Mineiro, catálogo do Museu Mineiro**. Belo Horizonte: Museu Mineiro, 2002.

NOVAES, Adauto (org.). **A descoberta do homem e do mundo**. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. *In*: ROMANO, Ruggiero (org.) **Enciclopédia Einaudi**. v. 1. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

TIRAPELI, Percival. **Patrimônio colonial latino-americano, urbanismo, arquitetura, arte sacra**. São Paulo: Edições SEC São Paulo, 2018.

RHEIMS, Maurice. **La curiosa vida de los objetos**. Tradução de Margarita Garcia Roig. Barcelona: Luis de Caralt Editor, 1965.

SCHÄFER, Stephan. **Desinfestação Anóxia**. São Paulo. *Blog*: stephan-schafer. Disponível em: <https://www.stephan-schafer.com/desinfestacao-atoxica.php>. Acesso em: 20 jul 2022.