

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS - UEMG  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN (PPGD)  
MESTRADO EM DESIGN**

**O DESIGN COMO ESTRATÉGIA PARA VALORIZAÇÃO  
E DIVULGAÇÃO DO PATRIMÔNIO DE CONGONHAS**

**DENILSON GOMES CARDOSO**

**Belo Horizonte  
2021**

DENILSON GOMES CARDOSO

O DESIGN COMO ESTRATÉGIA PARA VALORIZAÇÃO  
E DIVULGAÇÃO DO PATRIMÔNIO DE CONGONHAS

Dissertação apresentada como um dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Design, junto ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais.

Área de concentração: Design, Cultura e Sociedade

Linha de Pesquisa: Cultura, Gestão e Processos em Design

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Antônio Silva

Belo Horizonte

2021

C268d Cardoso, Denilson Gomes

O design como estratégia para valorização e divulgação do patrimônio de Congonhas / Denilson Gomes Cardoso. Belo Horizonte, 2021. 125f. fots. color.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Antônio Silva  
Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Minas Gerais, Escola de Design - Programa de Pós-Graduação em Design.  
Linha de pesquisa: Design, Cultura e Sociedade.

1. Design. 2. Patrimônio. 3. Território. 4. Congonhas. 5. Museu de Congonhas. I. UEMG. II. Silva, Sérgio Antônio. III. Título.

CDD: 745.4

## O DESIGN COMO ESTRATÉGIA PARA VALORIZAÇÃO E DIVULGAÇÃO DO PATRIMÔNIO DE CONGONHAS.

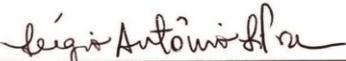
**Autor: Denilson Gomes Cardoso**

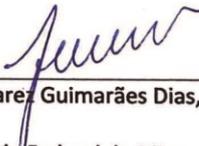
Esta dissertação foi julgada e aprovada em sua forma final para a obtenção do título de Mestre em Design no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais.

Belo Horizonte, 13 de dezembro de 2021.

  
**Rita A. C. Ribeiro**  
Coordenadora Mestrado e Doutorado  
MASP 1231056-1  
ESCOLA DE DESIGN - UEMG  
\_\_\_\_\_  
Prof. Rita Aparecida da Conceição Ribeiro, Dra.  
Coordenadora do PPGD

### BANCA EXAMINADORA

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Sérgio Antônio Silva, Dr.  
Orientador  
Universidade do Estado de Minas Gerais

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Juarez Guimarães Dias, Dr.  
Universidade Federal de Minas Gerais

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Rita Aparecida da Conceição Ribeiro, Dra.  
Universidade do Estado de Minas Gerais

## AGRADECIMENTOS

Aos meus amados pais, Dilma e Dalmir, pelo amor e apoio em minhas decisões e escolhas.

Aos meus queridos tios e familiares pela torcida.

Aos professores, mestres e amigos:

Prof. Dr. Sérgio Antônio Silva, pela disponibilidade, trocas, conversas e orientações.

Prof. Dra. Rita Ribeiro, mestre Jedi, pelo convite, incentivo e brilhante condução para o “lado negro da força”.

Prof. Dr. Juarez Guimarães Dias, pelos ensinamentos nesses 25 anos de amizade e pela presença especial em TODOS os momentos dessa trajetória.

Aos meus grandes amigos, por fazerem parte do que sou:

Andréa Mendes (que, mesmo distante fisicamente, acompanhou a soma de todos os caracteres deste trabalho) e Lili Castro, pelo abrigo constante em suas vidas.

Harley Torres e Marcelo Silva Reis, pelos anos de cumplicidade.

Raquel Araújo e Wiwianni Manso, pela amizade e todo apoio nas descobertas desde o início do percurso na área do patrimônio.

Cleide Verônica, pela companhia e cuidado.

Queridos Amigos, pelos aplausos, sempre da primeira fila: Ana Paula Gondim, Cristina Gil, Ed Andrade, Janine Avelar, Juarez Guimarães Dias, Marcelo Bianchini, Maurício Silva, Polliane Eliziário e Thiago Maia.

Aos colegas de tripulação do FIEMG Lab, pelo suporte, trocas e aprendizados no universo de startups e inovação.

Ao Yã Grossi, pela amizade e parceria, conselhos e dicas acadêmicas diárias.

À equipe do Museu de Congonhas e FUMCULT, pela abertura, receptividade e colaboração:  
Izabela Vasconcelos, Janice Miranda, Lana Duarte, Lourdes Maria, Marcelo Heidenreich,  
Mateus Alves, Nathália Rezende, Pablo Osório.

Aos entrevistados, Luiz Sardá e René Lommez, pela disponibilidade e generosidade em  
compartilhar suas experiências e bastidores dos processos de desenvolvimento do Museu de  
Congonhas.

Aos professores e colegas do PPDG da UEMG, pelas trocas em todo o percurso.

## RESUMO

Esta pesquisa discute temas relativos ao design, relacionando-os à obra histórica de Congonhas, Minas Gerais, declarada como Patrimônio Cultural da Humanidade, formada pela Basílica do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, os Passos da Paixão de Cristo e os 12 profetas esculpidos em pedra-sabão, de Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho. O trabalho busca ampliar a reflexão sobre o papel do design como elemento de comunicação do patrimônio de Congonhas, de modo a destacar o uso de algumas de suas ferramentas com foco na experiência do usuário e no desenvolvimento de estratégias para valorização e divulgação das obras. Realiza uma abordagem teórica sobre o design como mediador de serviços e a sua relação com outros campos como a interpretação patrimonial, identidade local e emoção. Relata a história da construção do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, evidenciando a alteração da percepção de valores e significados através dos anos até a criação do Museu de Congonhas, ferramenta de interpretação de todo o conjunto histórico. Foi realizado um estudo exploratório, de natureza qualitativa, com o objetivo de investigar ações de design capazes de despertar sentimentos e emoções e criar novas experiências que auxiliem para o desenvolvimento econômico e turístico de Congonhas. Sob a ótica do design emocional, procedeu-se a uma análise dos recursos de design utilizados no Museu na intenção de verificar o seu desempenho ao transmitir os significados religiosos, históricos e artísticos do patrimônio.

Palavras-chave: Design. Território. Patrimônio. Congonhas. Museu de Congonhas

## **ABSTRACT**

*This research discusses themes related to design connecting them to the historical work of Congonhas, Minas Gerais, named a World Heritage Site, formed by the Basilica of Senhor Bom Jesus de Matosinhos, the Steps of the Passion of Christ and the 12 prophets carved out in soapstone, by Antônio Francisco Lisboa – Aleijadinho. The work seeks to broaden the reflection on the role of design as a communication element of Congonhas heritage, in order to highlight the use of some of its tools with a focus on the user experience and on the development of strategies for valuing and disseminating the works. It carries out a theoretical approach to design as a mediator of services and its relationship with other fields such as heritage interpretation, local identity and emotion. It tells the history of the construction of the Bom Jesus de Matosinhos Sanctuary, highlighting the change in the perception of values and meanings over the years until the creation of the Congonhas' Museum, a tool for interpreting the entire historical complex. An exploratory study of a qualitative nature was carried out, with the aim of investigating design actions capable of awakening feelings and emotions and creating new experiences that help with the economic and tourist development of Congonhas. From the perspective of emotional design, an analysis of the design resources used in the Museum was carried out in order to verify their performance in transmitting the religious, historical and artistic meanings of the heritage.*

*Keywords: Design. Territory. Heritage. Congonhas. Congonhas' Museum*

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Santuário do Bom Jesus de Matosinhos .....	14
Figura 2: Coleção Patrimônio em Cores .....	17
Figura 3: Fachada do Museu de Congonhas.....	19
Figura 4: Níveis de processamento da informação .....	42
Figura 5: Basílica do Senhor Bom Jesus de Matosinhos .....	52
Figura 6: Santuários do Bom Jesus de Matosinhos e do Bom Jesus de Braga .....	53
Figura 7: Jardim do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos .....	56
Figura 8: Interior da Basílica .....	58
Figura 9: Capelas dos Passos da Paixão de Cristo .....	59
Figura 10: Cena do Passo Caminho do Calvário .....	60
Figura 11: Os profetas Joel, Ezequiel e Daniel .....	61
Figura 12 Planta esquemática com representação da posição dos profetas no adro .....	62
Figura 13: Congonhas/Minas, 1924, por Tarsila do Amaral .....	69
Figura 14: Roberto Burle Marx e Luciano Amédée Péret no Jardim do Passos .....	72
Figura 15: Pintura original da parede do Passo da Santa Ceia .....	76
Figura 16: Linha do tempo das principais ações de valorização do patrimônio .....	77
Figura 17: Fachada do Museu de Congonhas .....	88
Figura 18: Implantação do Museu no Santuário .....	89
Figura 19: Hall de entrada do Museu .....	90
Figura 20: O Santuário como ex-voto .....	92
Figura 21: O Santuário como lugar sagrado .....	93
Figura 22: O Santuário como obra de arte .....	94
Figura 23: Coleção Márcia Moura de Castro .....	96
Figura 24: Retrato de Aleijadinho .....	97
Figura 25: Reconquista de Congonhas .....	98
Figura 26: <i>Videowall</i> que exhibe a digitalização do profetas em 3D .....	101
Figura 27: Paleta de cores do Museu de Congonhas .....	103
Figura 28: Maquete interativa da Basílica e dos Passos da Paixão de Cristo .....	104
Figura 29: Silhueta dos doze profetas de Aleijadinho .....	111
Figura 30: Produtos da Coleção Patrimônio em Cores .....	112

## LISTA DE ABREVIATURAS

<b>MC</b>	Museu de Congonhas
<b>ICOM</b>	International Council of Museums
<b>UNESCO</b>	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
<b>IPHAN</b>	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
<b>SPHAN</b>	Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
<b>IEPHA</b>	Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais
<b>FUMCULT</b>	Fundação Municipal de Cultura, Lazer e Turismo de Congonhas
<b>PMC</b>	Prefeitura Municipal de Congonhas

## SUMÁRIO

<b>1 Introdução .....</b>	<b>13</b>
1.1 Metodologia .....	17
<b>2 O design em perspectivas inter e transdisciplinares .....</b>	<b>23</b>
2.1 Design como mediador de experiências .....	23
2.2 Design, patrimônio e interpretação .....	26
2.3 Identidades e valorização pelo design .....	31
2.3.1 Design para inovação de territórios .....	34
2.4 Design e emoção .....	38
2.4.1 Os níveis de processamento do cérebro e os níveis do design .....	42
<b>3 Aspectos de significação e de valorização na história do patrimônio de Congonhas .....</b>	<b>47</b>
3.1 Congonhas e a origem do patrimônio .....	48
3.2 O Sacromonte de Congonhas .....	51
3.2.1 Antônio Francisco Lisboa, o “Aleijadinho” .....	55
3.2.2 A Basílica do Senhor Bom Jesus de Matosinhos .....	57
3.2.3 Os Passos de Congonhas .....	59
3.2.4 Os 12 Profetas de Aleijadinho .....	61
3.3 As primeiras impressões .....	63
3.4 Uma identidade genuinamente nacional .....	67
3.5 Os órgãos oficiais e as ações de valorização do patrimônio .....	69
3.6 Importância do patrimônio para o turismo cultural .....	77
<b>4 Design e o Museu de Congonhas .....</b>	<b>83</b>
4.1 Museus – sistemas de informação .....	85
4.2 O Museu de Congonhas .....	86
4.3 Os espaços no Museu de Congonhas .....	88
4.3.1 O Santuário como ex-voto .....	91
4.3.2 O Santuário como lugar sagrado .....	92
4.3.3 O Santuário como obra de arte .....	94

4.3.4 Olhares sobre o santuário .....	95
4.3.5 Coleção Márcia Moura de Castro .....	95
4.3.6 Galeria de cópias .....	96
4.3.7 Reconquista de Congonhas .....	97
4.4 Design e a experiência no Museu de Congonhas .....	98
4.5 O Museu pela ótica do design emocional .....	105
4.6 A Coleção Patrimônio em Cores .....	108
4.6.1 O desenvolvimento da Coleção Patrimônio em Cores .....	111
<b>5 Conclusão .....</b>	<b>115</b>
<b>6 Referências .....</b>	<b>120</b>

## Introdução

À entrada, ouvem-se, gravadas e distribuídas por meio de sons harmônicos, límpidos, vindo de caixas estereofônicas modernas, ladainhas e murmúrios de tempos idos que ecoam a religiosidade e fé do povo mineiro. Em silhuetas simples, plotadas em tamanho natural, adesivadas na fachada de vidro lateral, encontram-se reproduções fotográficas de imagens de romeiros, enfileirados em uma procissão envolvente, sob uma iluminação cênica que faz com que a imaginação nos transporte, momentaneamente, para outro tempo e espaço.

Essas são as primeiras impressões e sensações despertadas ao adentrar o Museu de Congonhas – MC, museu de sítio histórico<sup>1</sup>, concebido para auxiliar na preservação e compreensão do conjunto do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos. O conjunto, obra barroca do século XVIII, declarado Patrimônio Histórico Mundial pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - UNESCO, em 1985, é formado pela Basílica do Senhor Bom Jesus, pelos 12 profetas de pedra-sabão e pelos seis Passos da Paixão de Cristo, com suas 64 imagens em madeira, ambos esculpidos por Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, um dos mais importantes artistas do século XVIII.

Desde tempos remotos, o ser humano se utiliza de artifícios que transmitem características de suas culturas, seja através de pinturas, esculturas, histórias e outros. Por meio desses, nos remete a épocas, lugares e fatos que, mesmo distante e não vivenciados por nós, despertam sentimentos e memórias. De acordo com Certeau, “o memorável é aquilo que se pode sonhar a respeito do lugar” (CERTEAU, 2007, p. 191).

---

1 Segundo a definição do Conselho Internacional de Museus, um museu de sítio é um museu projetado e construído para salvaguardar bens naturais ou culturais, móveis e edifícios, *in situ*, ou seja, mantidos no local onde foram criados ou descobertos “(ICOM, 1982). <https://amusearte.hypotheses.org/6379>. Um musée de site est un musée conçu et réalisé pour sauvegarder des biens naturels ou culturels, meubles et immeubles, *in situ*, c’est-à-dire conservés à l’endroit où ils ont été soit créés, soit découverts. ICOM. (1982). <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000049189>. Acesso em 27 fev. 2021.



**Figura 1:** Santuário do Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas/MG. Foto do autor. 2019

A entrada do Museu de Congonhas é um exemplo do uso do design como poderosa ferramenta, capaz de despertar no visitante, emoções e sensações que podem auxiliar para que haja uma melhor compreensão da cultura e identidade do conjunto arquitetônico de Congonhas, gerando uma comunicação mais eficiente, por meio da experiência vivida. O patrimônio apresentado como atração deve ter uma interpretação e comunicação concebidas de maneira clara destacando elementos como “conforto, entretenimento e a experiência do visitante, tais como a orientação, a clareza e a riqueza das oportunidades informais de aprendizagem.” (MURTA; GOODEY, 2002, p. 43). No percurso da investigação para o desenvolvimento desta pesquisa, buscamos compreender algumas formas de atuação do design e como se dá a sua utilização na construção do espaço museológico, criado como instrumento de interpretação do patrimônio histórico.

Este trabalho busca ampliar a reflexão sobre o papel do design como elemento de comunicação do patrimônio de Congonhas, de modo a destacar o uso de algumas de suas ferramentas com foco na experiência do usuário e no desenvolvimento de estratégias para valorização e divulgação das obras.

Pretendemos analisar a atuação do design como instrumento de inovação e promoção de novas práticas de valorização e compreensão dos valores histórico, religioso e artístico do patrimônio de Congonhas. Ainda, buscar o entendimento de como o design pode criar novas experiências e provocar sentimentos diversos, contribuindo, ainda mais, para a apreensão da arte e da cultura locais.

O patrimônio cultural atua como um revelador da cultura local, tanto para os moradores, como também para os visitantes de outros lugares, se tornando referências dos valores que traduzem as características culturais e históricas do seu povo e da sua região.

A busca por agregar valor a produtos, fortalecendo e estimulando a identidade local, é um forte impulsionador do investimento em design. Especialmente para economias emergentes, que anseiam posicionar-se de forma competitiva, o design representa um catalisador da inovação e da criação de uma imagem positiva ligada ao território, a seus produtos e serviços. (KRUCKEN, 2009, p. 42)

Neste aspecto, é válido ressaltar a importância da promoção do design como estratégia para a valorização e divulgação de territórios, destacando suas características na transmissão de cultura e valores por meio geração de novas experiências, atuando como gerador de renda e desenvolvimento local. Portanto, apresentamos como questão desta pesquisa:

Por meio de quais ações o design pode despertar sentimentos e emoções, criando nos usuários novas experiências e ainda atuar como elemento estratégico para o desenvolvimento econômico e turístico do mercado de Congonhas?

Esta questão visa analisar a compreensão acerca da relação entre o design e o patrimônio histórico, levando em consideração aspectos culturais e sociais, abrangendo temas como interpretação, identidade local e emoção, na intenção de analisar formas de desenvolvimento e possibilidades de criação de novas experiências, com foco na valorização do patrimônio histórico, no desenvolvimento do turismo e outras ações.

Baseando-se nestes argumentos, o objetivo geral deste trabalho é investigar e analisar a atuação de campos do design que podem interferir na percepção do patrimônio histórico de

Congonhas, com relação a novos sentidos e valores, de uma maneira provocativa, gerando afetos e novas experiências, incentivando a economia e o turismo.

A pesquisa apresentada tem um significado muito especial por me proporcionar a oportunidade de aliar a minha história pessoal à prática profissional e acadêmica, tendo o patrimônio de Congonhas como matéria-prima e referência para o desenvolvimento de trabalhos no campo do design. Como congonhense e admirador da arte e cultura locais, destaco o meu constante interesse pela grandiosidade de suas obras, história e as diversas possibilidades de sua exploração e utilização, como forma de divulgação da cidade. Como pesquisador de temas que consideram a relação entre o design e o patrimônio cultural, me sinto privilegiado em poder demonstrar meu vínculo afetivo com a minha terra natal ao investigar um campo pouco explorado e bastante emergente para a valorização do patrimônio de Congonhas.

O trabalho que originou esta dissertação de mestrado teve início em 2013, quando explorei a criação de artefatos que representassem o patrimônio de Congonhas. Por meio de observação empírica, viagens e entrevistas informais com os lojistas do comércio local, situado ao lado do patrimônio, foi percebido que a infinidade do tema religioso e cultural do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos era muito pouco explorada na confecção de objetos que representassem e divulgassem toda a riqueza deixada por Aleijadinho e os outros artistas, que realizaram, em Congonhas, uma das mais importantes obras artísticas mundiais. Foi projetada e desenvolvida por mim, a Coleção Patrimônio em Cores, composta por produtos como chaveiros, porta-chaves, porta-copos, lápis, bloco de anotações, entre outros, que se utilizavam de processos industriais de produção, como corte a laser, se diferenciado da maioria dos outros produtos, de características artesanais. Ao final desta dissertação, apresento o modo como se deu a pesquisa que originou a criação e o desenvolvimento dos produtos, além dos processos de produção e distribuição em alguns pontos comerciais em Congonhas e a situação em que se encontra a linha de produtos atualmente.



**Figura 2:** Coleção Patrimônio em Cores – Produtos referenciados no patrimônio de Congonhas, desenvolvidos pelo autor em 2014. Logomarca, porta-chaves profeta Joel, caderneta de anotações, porta-guardanapos e colares de profetas.

Em meio ao desenvolvimento deste trabalho e outras observações, diversas questões foram levantadas na associação do uso do patrimônio e sua relação com o design e formas de assimilação e utilização da riqueza cultural do patrimônio Congonhas. A fim de nortear a pesquisa, foram definidos alguns objetivos específicos como:

- realizar revisão de literatura sobre design como mediador de produtos e serviços e a sua relação com interpretação do patrimônio, valorização local e emoção;
- realizar uma contextualização sobre a percepção, os processos de valorização e a importância do patrimônio barroco de Congonhas até a inauguração do Museu, em 2015;
- analisar o Museu de Congonhas como ferramenta interpretativa do patrimônio, construído por meio da utilização de recursos do design;
- analisar os resultados com relação às ações de design exploradas na pesquisa.

### 1.1 Metodologia

Objetivando uma investigação e análise da contribuição do design para uma melhor percepção do patrimônio histórico e cultural de Congonhas, optamos por uma pesquisa

aplicada, de natureza exploratória, visando a geração de conhecimento e melhor entendimento de práticas relacionadas ao design e ao patrimônio.

Por meio de uma abordagem qualitativa, de natureza exploratória, realizamos uma análise teórica relacionado o design a temas como interpretação, valorização local e emoção. Do ponto de vista do design emocional (Norman, 2008), trouxemos, como estudo de caso, uma análise sobre a utilização dos recursos de design no Museu de Congonhas, concebido para ser a principal ferramenta de interpretação de toda a obra do Santuário.

Minayo (2001) esclarece que a pesquisa qualitativa, dentro das ciências sociais, responde a questões particulares referentes a um universo de significados e uma realidade que não podem ser quantificados. Para Gil (2010), a partir da utilização da metodologia científica, a pesquisa social "permite a obtenção de novos conhecimentos no campo da realidade social". (GIL, 2008: 36). O seu sentido é amplo e envolve aspectos do ser humano em seus relacionamentos entre si e entre as instituições. A pesquisa exploratória busca esclarecer conceitos e ideias envolvendo levantamento bibliográfico e documental, entrevistas e estudos de caso. Para Yin (2001), o estudo de caso é a estratégia de pesquisa utilizada quando se questiona "como" ou "por que" sobre acontecimentos contemporâneos, os quais não há controle pelo pesquisador. Investiga um fenômeno dentro de seu contexto da vida real quando não se tem uma definição entre os limites entre o fenômeno e o contexto. O autor classifica como uma estratégia de pesquisa abrangente porque compreende um método que engloba tudo em seu planejamento, de abordagens específicas à coleta de dados e análise desses dados.

Pretendemos, com esse trabalho, explorar o patrimônio e o Museu de Congonhas, instalado no entorno do Santuário, na intenção de perceber algumas iniciativas que têm a interferência do design e alguns de seus campos de atuação, considerando a ampliação e criação de experiências dos usuários.



**Figura 3:** Fachada do Museu de Congonhas. Foto do autor. 2021

Como primeiros passos, este trabalho teve o seu referencial teórico desenvolvido por meio de pesquisa bibliográfica e documental, objetivando a configuração de uma abordagem sobre assuntos relacionados ao design, algumas definições e a relação com o patrimônio, território e emoção (Cardoso, 2004, 2012; Cara, 2010; Krucken, 2009; Moraes, 2016; Niemeyer, 2013; Norman, 2008, Robins, 1991; Woodward, 2009). Foram explorados, também, assuntos referentes à história de Congonhas e da criação do Santuário (Oliveira, 2011; Smith, 1973; Bazin, 1963; Reis, 1962), passando pelos processos de reconhecimento e valorização realizados por entidades públicas, até a criação do Museu de Congonhas, englobando aspectos sociais como valorização cultural, memória, identidade, entre outros (Hall, 2015; Castells, 2018; Jorge, 2002; Halbwachs, 1990).

A partir desse referencial, em uma segunda etapa, foi realizado um estudo de caso para melhor compreensão de iniciativas de design aplicadas à interpretação do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos. Em visitas à cidade de Congonhas, ao conjunto do patrimônio e seu entorno, foram realizadas observações sistemáticas e registros. Para a exploração deste

estudo de caso, optou-se por analisar o Museu de Congonhas, inaugurado em 2015. Tendo o objetivo de qualificar o patrimônio histórico da cidade, o Museu é a principal ferramenta de interpretação das obras do Santuário. É uma edificação de arquitetura contemporânea, inserida no conjunto originário do século XVIII e utiliza-se do design, soluções tecnológicas, visuais e sonoras, como recursos para a interpretação e geração de conhecimento sobre as obras de Congonhas.

Na busca de melhor compreensão da utilização das ferramentas de design no Museu de Congonhas, foram realizadas análises minuciosas dos recursos desenvolvidos, como sua expografia, tecnologias, ferramentas, utilização de cores e materiais, dentre outros, que fazem do Museu de Congonhas instrumento fundamental para a compreensão do patrimônio histórico e da história da cidade. Para um entendimento mais abrangente sobre os objetivos e processos técnicos de criação e desenvolvimento, foram entrevistados os principais responsáveis pelo projeto museológico e expográfico do Museu, René Lommez<sup>2</sup>, um dos curadores do espaço, envolvido em todo o processo de desenvolvimento e implantação, além do designer Luiz Sardá<sup>3</sup>, criador e produtor de toda a expografia. Essas entrevistas se deram de forma remota, em razão da pandemia da Covid-19 e da impossibilidade de deslocamento para outras cidades, como Brasília, onde Sardá reside e atua.

---

<sup>2</sup> “Tem experiência de pesquisa e ensino nas áreas Museologia, Patrimônio Cultural; História das Coleções e dos Museus, História Atlântica e História da Arte, com ênfase na produção flamenga e holandesa do século XVII e na produção, circulação e colecionismo de objetos ameríndios e africanos entre a América, a África e a Europa. Atua em projetos de pesquisa que abordam os temas: colecionismo, musealização e patrimonialização de bens culturais; produção artística, criação imagética, circulação e significação de objetos no espaço atlântico, especialmente em trânsitos de objetos em marfim e agentes históricos entre Brasil, a costa ocidental da África e o norte da Europa. Dedicou-se a temas como: Iconografia europeia sobre povos ameríndios e africanos; História e Teoria da Arte Flamenga e Holandesa (séc. XVII); História da Arte Brasileira; Metodologias de Análise Visual; Encontros Interculturais e Trânsito de Culturas no Mundo Atlântico da Primeira Idade Moderna; História e Memória da Cidade; Curadoria, Museologia, e Patrimônio Cultural.” Gomes, R. Texto informado pelo Autor. **Plataforma Lattes**, 2021. Disponível: <http://lattes.cnpq.br/5485409441731702>. Acesso em 22 de set. 2021.

<sup>3</sup> É especialista em desenho gráfico, design de ambientes efêmeros e permanentes e de interiores. Durante sua carreira profissional, projetou museus; exposições; pavilhões em expos internacionais; espaços públicos; stands; projetos de sinalização e identidades visuais. A convite da Unesco, desenvolveu os projetos de redesenho do escritório da Unesco no Distrito Federal e desenvolveu o projeto do Museu de Congonhas. Fonte: <https://www.okalab.com.br/luis>. Acesso em 22 de set. 2021.

Dentre os temas explorados nas entrevistas estão a importância do design como ferramenta utilizada na concepção e desenvolvimento da exposição permanente do Museu de Congonhas, como se deram os processos de trabalho e a interação entre as diferentes frentes responsáveis, como design, curadoria museológica e arquitetura. Além disso, os entrevistados destacaram os recursos de design, utilização de materiais, cores, tecnologia, entre outros, como o desafio de trabalhar a concepção de um museu em que o acervo se encontra fora do espaço construído. A pesquisa se inseriu no contexto do design emocional, desenvolvido por Norman (2008), pois, acreditamos que, ao se relacionar este campo com o patrimônio cultural, poderemos contribuir com uma melhor compreensão e assimilação do patrimônio, ao considerar a projeção de valores subjetivos e as relações afetivas e emocionais (Moraes, 2016). Partindo da análise dos três níveis de design, visceral, comportamental e reflexivo, criados por Norman (2008), destacamos os processos e recursos que compõem o Museu, incluindo os visuais, sonoros, táteis, utilização de tecnologias, aplicabilidade, entre outros, observando a maneira em que funcionam no sentido de proporcionar a experiência e aprendizados desejados.

CAPÍTULO 2  
**O DESIGN EM PERSPECTIVAS  
INTER E TRANSDISCIPLINARES**

- 2.1 Design como mediador de experiências
- 2.2 Design, patrimônio e interpretação
- 2.3 Identidades e valorização pelo design
- 2.4 Design e emoção
  - 2.4.1 Os níveis de processamento do cérebro e os níveis de design

## **CAPÍTULO 2**

### **O design em perspectivas inter e transdisciplinares**

Esta pesquisa toma como ponto de partida a atividade do design e suas transformações de acordo com o cenário mundial no decorrer dos dois últimos séculos, desde o início da sua prática, no período da Primeira Revolução Industrial (Cardoso, 2012). Devido à sua transdisciplinaridade e interação com diversas áreas do conhecimento, o design exerce papel fundamental para o desenvolvimento de uma sociedade consciente e sustentável ao colocar o ser humano como foco principal, sendo a sua prática considerada atividade primordial para o bem-estar. (Barroso, 2017; Cara, 2010; Cardoso, 2004, 2012; Manzini e Meroni, 2009, Moraes, 2016).

Nesta primeira parte do trabalho, nos interessa a relação e a atuação do design com alguns campos de conhecimento como interpretação do patrimônio, valorização de territórios e emoção, considerando a experiência e o papel mediador do design entre produtos, serviços e pessoas e como o uso de suas ferramentas pode revelar características intrínsecas destes, objetivando um melhor entendimento da sua prática relacionada a outras áreas do conhecimento.

Buscamos associar o design ao patrimônio histórico no intuito de destacar, além do seu papel mediador, o foco na experiência do visitante e na transmissão de conhecimentos e valores locais específicos e a utilização de recursos que podem contribuir com a divulgação e consequente desenvolvimento econômico e social dessas localidades.

#### **2.1 Design como mediador de experiências**

A globalização, ocorrida com a primeira Revolução Industrial, foi responsável por transformações que influenciaram na configuração das formas de relações mundiais. A complexidade estabelecida no mundo, a partir do final do século XX, fez com que modos de produção e consumo se alterassem de forma definitiva.

Rafael Cardoso (2004), historiador e um dos maiores especialistas em história do design brasileiro, afirma que, com a indústria e grande oferta de produtos, vieram as mudanças que originaram o mundo como conhecemos hoje. A industrialização evidenciou os fenômenos que constituíram a espinha dorsal da modernidade: a consolidação das grandes metrópoles, o surgimento das redes de transportes e comunicação e a difusão da comunicação visual impressa. Os processos fabris transformaram as cidades e o cotidiano. A circulação de mercadorias e pessoas, por meio do transporte ferroviário e marítimo nos séculos XIX e XX, fez com que o mundo se expandisse e se tornasse cada vez mais complexo.

A globalização é caracterizada como um “complexo de processos e forças de mudanças” (HALL, 2015, p. 39), definido, principalmente, por novas características temporais e espaciais resultando na redução das distâncias e da percepção do tempo. O rompimento de fronteiras e a integração global entre comunidades tornaram o mundo mais conectado, criando uma nova organização do espaço e do tempo, distanciando a ideia clássica de sociedade como um sistema bem delimitado.

Globalização é sobre a compreensão dos horizontes do tempo e espaço e a criação de um mundo de instantaneidade e sem profundidade. [...]. Dentro da arena global, economias e culturas são jogados em contato intenso e imediato entre si – com cada “outro” (um “outro” que não está simplesmente “fora”, mas também “dentro”). (ROBINS, 1991, p. 33)

Cardoso (2004) define *complexidade* de acordo com estas características do mundo globalizado: “um sistema composto de muitos elementos, camadas e estruturas, cujas interrelações condicionam e redefinem continuamente o funcionamento do todo” (CARDOSO, 2004, p. 13). Com o aumento da complexidade da sociedade industrial nos últimos dois séculos, a tendência das coisas foi carregar, sempre, mais informações, que se tornaram fluidas e voláteis, e se deslocaram, rapidamente, em um aglomerado de redes e relações, comparadas pelo autor a uma malha de transportes, utilidades e de serviços.

Novas configurações globais acarretaram em mudanças em toda a sociedade e refletiram diretamente no comportamento e nas relações estabelecidas. Para Moraes (2016), a produção industrial de bens massificados fez com que as mensagens previsíveis e de fácil assimilação se tornassem repletas de signos imprevisíveis e de conteúdos frágeis. Levando em consideração o comportamento humano, o principal desafio para o design passou a ser a

decodificação de atributos intangíveis dos bens industriais. Pessoas se transformaram em usuários e a experiência passou a ser considerada em campos diversos, dentre eles, o design. A partir dessas considerações, cabe, nesta etapa inicial, analisar algumas questões sobre o papel do design destacando o seu caráter mediador e a utilização de ferramentas que proporcionaram maior interação entre pessoas, produtos e serviços. Tomaremos como base algumas abordagens que classificam o design como facilitador do processo de moderação entre os atores envolvidos na rede que engloba a produção e consumo de produtos e serviços levando em consideração as configurações da sociedade e as relações estabelecidas.

No mundo complexo em que vivemos, o design é responsável por auxiliar na organização das informações cada vez mais desconectadas, de acordo com Cardoso (2004). O grande dilema da complexidade está justamente em prever a interrelação entre as partes desconectadas do todo e o design surgiu para organizar a desordem surgida com o mundo industrial. Quanto mais complexo o sistema, maior a ampliação da atuação do design, aumentando a interrelação entre as suas partes tendendo-se a diálogos com vários outros campos do conhecimento. No contexto da pós-modernidade, novos significados e interpretações vieram à tona e se faz necessário considerar, cada vez mais, o conjunto da experiência humana e as conexões entre estas experiências e o mundo cada vez mais desconexo em que vivemos. O objetivo de design é ajustar estas conexões, projetar interfaces em um processo amplo e abrangente, fazer com que cada parte seja entendida no contexto do todo. O design é o campo que opera entre corpo e informação, fazendo a ponte entre artefato, usuários e sistema. Além disso, o design é informacional, contribui para a valoração das experiências quando pessoas utilizam objetos materiais que promovem interação social ou conceitual, abrindo-se, portanto, para outras áreas de valor abstrato e subjetivo, como publicidade e marketing. (CARDOSO, 2012)

A “gestão da complexidade e busca de novas perspectivas” (KRUCKEN, 2016, p. 30) impulsionam o design no suprimento das necessidades dos seres humanos na contemporaneidade e o seu principal desafio é prover soluções de questões de alta complexidade considerando um olhar ampliado sobre o projeto. A palavra design refere-se tanto ao desenho como ao projeto e ao planejamento de produtos, serviços e sistemas. Seu conceito engloba vários significados em torno de ações como identificar, compreender,

visualizar, criar, visionar, comunicar, projetar e traduzir que resultam em produtos, serviços, cenários, comunicação, dentre outros. Para Lucy Niemeyer (2013), o design atua como articulador do setor produtivo, onde se dá o planejamento, o projeto e a produção, partindo dele um elemento comunicacional. A autora destaca os vetores econômico e social do design, no que se refere à manutenção da produção e circulação de produtos e serviços e na sua contribuição para a elevação da qualidade de vida individual e social.

Por meio destas definições e observações, destacamos, entre os vários aspectos comuns, o caráter do design como mediador entre produtos e serviços, focado, cada vez mais, na resolução de problemas e na geração de novas experiências. Como facilitador da transmissão de mensagens complexas e desconexas, consideramos alguns aspectos que têm o design como fator primordial na compreensão sistêmica de algumas questões, dentre elas questões ligadas ao patrimônio e à interpretação.

## **2.2 Design, patrimônio e interpretação**

O design assume papel fundamental na unificação de elementos em processos que exigem uma visão ampliada, como é o caso do patrimônio cultural. Ao refletir sobre o seu papel e a evolução da indústria para territórios mais complexos, o design evoluiu para uma dimensão mais ampla, alcançando novos territórios, dentre eles, o campo do patrimônio e da interpretação.

Moraes (2016) destaca que é necessário o reconhecimento de valores heterogêneos e complexos, resultados do ambiente e culturas específicas, que devem ser interpretados e decodificados como atributos intangíveis. O design local deve se valer do modelo “meta-projetual” para decodificar as relações entre os diversos campos culturais que envolvem as localidades, como arquitetura, festividades, religiosidade.

O caso do patrimônio cultural é considerado um daqueles pontos de interesse em que uma visão mais ampla deve ser trazida à luz, de forma a ligar e sinergizar todos os diferentes aspectos envolvidos (construção, território, história, comunicação, serviço, fruição e preservação). (BRENNA *et al.*, 2009, p. 3)

O design relacionado ao patrimônio é um campo emergente tanto na pesquisa quanto na prática. A abordagem do patrimônio pelo viés do design permite a sua fruição agradável e envolvente, proporcionando experiências únicas. Como ferramenta de construção, o design pode desempenhar, no campo do patrimônio cultural, papel inovador ao possibilitar uma consciência e vivência culturais de forma mais abrangente, conforme Brenna *et al.* (2009).

O patrimônio cultural é estudado por diversas áreas do conhecimento, como história, arquitetura, arqueologia e cada uma contribui para sua valorização à sua maneira específica. Entretanto, a maioria destes campos científicos colaboram com a preservação do patrimônio cultural, sem, necessariamente, considerar o ponto de vista dos usuários. Seus aspectos técnicos muitas vezes não expressam os aspectos simbólicos que dão sentido e representam os valores de uma comunidade. Ainda, de acordo com Brenna *et al.* (2009), o conceito de patrimônio cultural é amplo e muitas das disciplinas tradicionais desconsideram os valores tangíveis e intangíveis incluídos nestas definições.

Muitos destes bens tangíveis e intangíveis são relacionados por Trocchianesi (2009) ao relatar que a identidade de territórios relacionada ao patrimônio cultural é tema bastante complexo por ser formada por diversas camadas, envolvendo variados assuntos, características diversas, passando por valores já construídos e, sempre, em processo contínuo de construção. A memória (passado), a consciência do presente e o potencial do futuro são, de acordo com Trocchianesi (2012), peças-chave para a compreensão da identidade e estudo dos lugares e patrimônios. Este direcionamento para o futuro é fundamental para a valorização do lugar, porque ressalta a capacidade do design para identificação de oportunidades e potencialidades ao explorar a vocação do território. A autora conclui afirmando que o design torna os paradigmas do patrimônio cultural aplicáveis na interpretação e intervenção dos recursos culturais.

Ao se relacionar processos de design com a valorização do patrimônio cultural, Brenna *et al.* (2009) destacam três componentes: abordagem sistêmica do design, valores do patrimônio, que vão além dos históricos e estéticos e os a classificação dos usuários como participativos ao invés de contemplativos, como eram percebidos anteriormente. Além disso, consideram a

mudança do patrimônio de acordo com as alterações contextuais, que geram novas identidades e novas perspectivas culturais.

No âmbito do patrimônio cultural, o design identifica e constrói estratégias por meio da utilização de ferramentas e metodologias que valorizem o patrimônio em diferentes níveis, que passam pela paisagem e arquitetura até os valores imateriais como tradições e costumes. E mais, por sua característica interdisciplinar, engloba áreas variadas como design de interior, design gráfico, produtos, comunicação, estratégia, plataformas, dentre outros campos (TROCCHIANESI, 2009).

As estratégias de design ajudam a moldar a experiência do visitante e a comunicar mensagens, ideias e informações complexas e em camadas, incentivando o envolvimento do visitante com tópicos que vão desde o patrimônio natural e cultural até as questões científicas e sociais. (ROBERTS, 2014, p. 191)

Para Roberts (2014), o design é fundamental na comunicação e interpretação destes atrativos possibilitando a criação de experiências, mas ainda é pouco teorizado e entendido no campo do patrimônio. O design interpretativo se desenvolve como um campo de extrema importância no design, mas, segundo o autor, sua evolução e entendimento caminham a passos lentos. A interpretação é definida pelo autor como um processo de comunicação, desempenhando papel inovador na valorização de recursos e proteção do patrimônio, colocando a experiência do visitante como foco primordial, considerando o público, suas motivações e interesses e processos de aprendizagem. O termo design de interpretação é definido como a interseção da interpretação do design e patrimônio, mas o autor considera a sua prática ainda difusa por se utilizar de termos, conceitos e definições de áreas variadas, como por exemplo, os termos cenografia, narrativa, ambientação, provenientes de outras áreas distintas, como cinema, teatro, arquitetura.

O autor afirma que o design de interpretação vai além do conteúdo técnico, arquitetônico e paisagístico, acomodando uma ampla gama de arranjos, que pode ir de uma escultura e suas mídias interpretativas digitais à estrutura narrativa de um espaço. Embora a literatura específica seja escassa, o maior interesse está na compreensão da natureza e das qualidades da experiência. Para compreensão da relação entre pessoas e objetos projetados, os

pesquisadores em design e interpretação estudam o campo das experiências e a relação entre sensação física, emoção e cognição.

Pesquisas relacionadas ao campo do design e interpretação destacam a criação de produtos tangíveis e sensoriais que objetivam envolver visitantes de forma intangível e individual, criando experiências para usuários e visitantes. A sua importância aumenta de acordo com os interesses das instituições, públicas ou privadas, em educar o público e aumentar a visitação, com o objetivo de influenciar a compreensão e comportamento. Para o autor, o foco primordial do design de interpretação está justamente na experiência do visitante, considerando suas motivações e interesses, processos de aprendizagem, entre outros. Em seu estudo de caso, Toni Roberts (2014) entrevistou pessoas relacionadas com atrativos na Austrália, realizando entrevistas com funcionários, clientes e designers das organizações pesquisadas. Como resultado dos estudos, o autor destaca alguns pontos:

**1 - Design de interpretação é multi e interdisciplinar** - Utiliza-se de práticas e experiências de áreas distintas como arquitetura, belas-artes, entre outras que, atuando em colaboração, complementam as habilidades e conhecimentos;

**2 - Importância do design na fase inicial do projeto** - O papel do designer como projetista estratégico não é percebido pelas organizações, sendo considerado por elas complementar e importante apenas na parte final dos projetos;

**3 - O design de interpretação deve se concentrar em toda a experiência do visitante** - o design cria uma integração entre as diversas áreas, entrelaçando os significados de toda a experiência dos visitantes. Seu papel é integrador e unificador, auxiliando na resolução de problemas;

**4 - Mediação entre público e organizações** - destaca o papel do designer como mediador entre as demandas do cliente e a necessidade do público com relação a formas mais eficientes de comunicação;

**5 - Falta de definição do papel do designer** - Muitos conflitos podem acontecer pela falta de compreensão da função do designer pelo cliente. O escopo do seu trabalho deve ser bem especificado nos projetos.

Para Roberts (2014), o campo do design de interpretação enfrenta vários desafios porque o conhecimento teórico não é compatível com a prática, o que dificulta a sua compreensão. Não existe reconhecimento da importância do design de interpretação por parte das instituições, o que gera um ruído de comunicação nos projetos e na própria prática do design. Portanto, o papel mediador do designer de interpretação, a sua atuação e formas estratégicas de comunicação, exigem uma investigação mais aprofundada.

A pesquisadora australiana Margaret Woodward (2009) foi uma precursora a tratar sobre o design de interpretação, corroborando com Roberts (2014) em diversos aspectos, principalmente ao relacionar o design interpretativo como um campo mal definido e mal teorizado e ao destacar a sua complexidade e a multiplicidade de papéis dos designers atuantes na área. A autora baseia o campo do design de interpretação em três áreas profissionais: design, interpretação e turismo. O campo de interpretação está ligado diretamente à comunicação e apresentação de um lugar ou objetos a um público, como coleções expostas, locais com característica natural ou cultural, incluindo museus, parques, áreas protegidas, jardins botânicos, locais históricos, santuários, zoológicos, dentre outros. O foco atual da atividade do design considera a pesquisa, estratégias e sistemas. O design é reconhecido como um processo completo, englobando a identificação do problema e as estratégias de solução que envolvem projeto, gestão e produção.

A prática da interpretação tem relação com diversos campos profissionais, utilizando-se de abordagens da educação, marketing, publicidade, design de comunicação, psicologia, representados em cenários de turismo, lazer e recreação. A atuação do design não parte de um ponto ao outro, mas se move entre e por todos os campos, incluindo práticas tradicionais e multifacetadas adaptadas a novas mídias e hipermídias transcendendo os limites físicos do design impresso. O campo da interpretação considera, além da comunicação de informações, ideias e histórias, a dimensão experiencial, baseada nos aspectos visuais realizados pelo design, conforme Woodward (2009).

A utilização do design, relacionado ao patrimônio e ao Museu de Congonhas, construído como ferramenta de interpretação do Santuário, é um exemplo de como estes variados campos podem atuar em conjunto, englobando diversas áreas do conhecimento e profissões variadas, envolvidas em ações que podem ir além da manutenção, preservação e transmissão de valores históricos, religiosos, artísticos e culturais desse patrimônio.

Continuando a discussão sobre o design e sua relação com outras esferas, apresentamos, a partir daqui uma reflexão sobre o papel do Santuário e do Museu como recursos locais a serem explorados por meio do turismo e da utilização consciente do patrimônio histórico, destacando o papel do design como ferramenta de comunicação dessas características únicas de Congonhas e seus atrativos históricos.

### **2.3 Identidades e valorização pelo design**

As configurações advindas da industrialização alteraram, de forma definitiva, o comportamento das sociedades, o que fez com que o mundo se tornasse uma grande aldeia global. Produtos e serviços de todos os lugares circulam livremente, independentemente da localização geográfica onde estão situados. Fatores como o encurtamento das distâncias, promovidos pela globalização e pelos avanços tecnológicos, como a expansão da internet e outros modos de transmissão da informação, influenciaram todas as esferas das relações de consumo em todo o mundo. “O concorrente deixou de ser o vizinho do lado, deslocando-se para diferentes países independentemente da sua localização geográfica” (MORAES, 2016, p. 14).

Dessa maneira, culturas, hábitos, tradições e histórias de lugares exprimem qualidades e características exclusivas que se misturam ao olhar global, sendo necessária a criação de alternativas para diferenciação de produtos e serviços específicos de determinados locais. De acordo com Castells (2018), as comunidades locais são fontes específicas de identidade. São reações defensivas contra a desordem global e sua incontável e rápida transformação, desenvolvidas pela ação coletiva se tendo sua preservação garantida pela memória coletiva. O autor define identidade como o processo de construção de significado baseado em um atributo ou conjunto de atributos culturais interrelacionados que prevalecem sobre outras

fontes de significados. Esta identidade é construída a partir da "história, geografia, biologia, por instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso" (CASTELLS, 2018, p. 55) que, processados por indivíduos e sociedades, tem o seu significado reorganizado de acordo com as tendências sociais e projetos culturais de sua estrutura social.

Os efeitos da globalização e a interdependência global estão provocando o colapso das identidades, ao fragmentar os códigos culturais, multiplicar os estilos, ressaltando o efêmero e o impermanente, de acordo com Hall (2015). O fluxo do consumo mundial cria uma aproximação entre pessoas que estão distantes no espaço e no tempo, por meio de produtos, serviços, mensagens e imagens que circulam livremente a uma velocidade extremamente rápida. Quanto mais uma cultura nacional é afetada por influências externas diversas, mais difícil se torna conservar as suas características ou restringir o enfraquecimento diante da infiltração cultural lançada.

A homogeneização cultural faz com que as identidades sejam desvinculadas. Os estilos impostos pelo consumo, modos de vida, produtos, lugares, imagens e sonhos, bombardeados pela mídia e pelos sistemas de comunicação faz com que os lugares, histórias e tradições flutuem livremente enquanto somos tomados por diversas identidades. Como consequência da globalização e suas tendências contraditórias entre as interconexões entre nações e autonomia de cada país, Hall (2015) destaca que as identidades locais estão sendo amplamente reforçadas. As identidades nacionais dominam a modernidade e se destacam de outras fontes de identificação cultural, mesmo se deslocando por causa da globalização no final do século XX. Segundo o autor, as principais fontes de identidade cultural são as culturas nacionais formadas e transformadas por sistemas de representação, simbolizadas através da arte ou dos sistemas de telecomunicação, como a escrita, pintura, desenho, fotografia. Um conjunto de características e significado representam uma cultura nacional. Cada nação é um sistema de representação cultural e as pessoas participam ativamente da construção da ideia de nação representada por cada cultura.

A formação de uma cultura nacional contribuiu para criar padrões de alfabetização universais, generalizou uma única língua vernacular como o meio dominante de comunicação em toda a nação, criou uma cultura homogênea e manteve instituições culturais nacionais, como, por exemplo,

um sistema de educação nacional. Dessa e de outras formas, a cultura nacional se tornou uma característica chave da industrialização e um dispositivo da modernidade. (HALL, 2015, p. 30)

Estas culturas nacionais são compostas de símbolos e representações e constroem identidades produzindo sentidos sobre as nações, com os quais podemos identificar. Esses sentidos são transmitidos através do tempo, estando presentes na memória e nas imagens construídas entre a conexão do passado e do presente.

Canclini (1994) corrobora afirmando que a cultura nacional muda de acordo com as épocas. A representação de "suportes concretos e contínuos de uma nação", como território, a população e suas tradições, é considerada como uma construção imaginária, como é o caso das tradições religiosas, culturais e artísticas do patrimônio em questão neste trabalho. Todas as características que descrevem a realidade material e simbólica de um país contribuem na formação de um sentido nacional, o que, por meio da seleção e combinação de suas referências emblemáticas, fornecem uma "unidade e coerência imaginárias" e na medida em que são partilhadas, contribuem na formação da concepção coletiva de um país.

Na dialética entre o global e local e suas implicações nas identidades, Robins (1991) afirma que, apesar da força da globalização, as novas geografias são o ressurgimento da localidade e da região, associando a globalização a novas dinâmicas de realocização, como em um quebra-cabeças, onde a multiplicidade de localidades é inserida no quadro do novo sistema global. Em complexos de produções regionais, a infraestrutura e instituições locais incluindo as relações pessoais e de confiança, estabelecidas em comunidades produtivas tradicionalmente enraizadas em um determinado local, com forte sentimento de orgulho e apego, são de extrema importância para o sucesso.

Ainda, sobre a discussão global-local, Hall (2015) considera que a globalização produziu, ao mesmo tempo, novas identificações globais tanto quanto novas identificações locais, em contraponto à destruição das identidades nacionais. Destaca uma nova articulação onde a globalização explora a diferenciação local, justamente pela distinção de suas características. Conclui afirmando que a globalização contesta e desloca as identidades de uma cultura nacional, pluralizando e produzindo novas possibilidades, tornando tais identidades mais

diversas e menos unificadas e, ao mesmo tempo, de forma contraditória, mantem suas tradições e raízes num jogo de troca e mistura de culturas globais.

### **2.3.1 Design para inovação de territórios**

Com a grande industrialização, capaz de suprir as necessidades primárias dos indivíduos, países produtores investem nas necessidades secundárias agregando valores menos tangíveis, como valorização da identidade, comportamento e cultura locais. As mudanças nas relações trouxeram novas possibilidades e grandes desafios para diversas áreas, incluindo o design. Para Moraes (2016), a previsibilidade deu lugar a uma nova modernidade frágil, de conteúdos complexos, carregada de signos imprevisíveis, que exige dos designers uma atuação ampliada. No contexto da complexidade, a percepção sistêmica estimula a atuação do design na contemporaneidade e essa percepção reforça o seu potencial como elemento estratégico para inovação centrada nos recursos e competências de um território.

Na integração mundial, alguns aspectos tiveram destaque, como a valorização de recursos locais e a exploração do potencial das comunidades para geração de capacitação, reconhecimento e renda. Diferentes territórios em várias partes do mundo “buscam se diferenciar para fortalecerem seus mercados e garantirem uma sustentabilidade econômica, social e ambiental local” (REYES, 2016, p. 88), sendo necessário repensar a organização e estratégias de desenvolvimento. Algumas cidades investem em arquiteturas espetaculares, grandes eventos, como a realização de olimpíadas e copa do mundo, marca da cidade como reforço da imagem, a exemplo de Nova Iorque e Amsterdam e outras investem na recuperação e valorização do seu patrimônio histórico, como é o caso de Congonhas.

Gui Bonsiepe (2016), considera identidade e globalização temas centrais no discurso do design, destacando características de design tipicamente nacionais e como elas se diferenciam entre um país e outro. Para o autor, as identidades são artefatos de comunicação, construídas pelas práticas culturais mutantes de vida cotidiana, influenciando diretamente no comportamento humano.

O grande desafio na relação local-global, de acordo com Lia Krucken (2009), é buscar oportunidades para melhores condições de qualidade de vida com relação à valorização e respeito às diversidades e ecossistemas e aos modelos de produção e consumo. A globalização acentua a necessidade da promoção da “visibilidade” e do “desenvolvimento de condições” para conversão dos recursos locais em benefícios reais e duráveis para as comunidades. Manzini e Meroni (2009) afirmam que as iniciativas, capacidades e práticas das produções locais não são reconstruíveis de outras maneiras e novos modos de pensar o desenvolvimento, comportamentos e modelos (sociais e econômicos) devem ser estimulados pela valorização desses territórios. O favorecimento de recursos e potencialidades locais promove a integração das comunidades e das diversidades, incorporando os benefícios dos avanços tecnológicos ativando diálogos entre redes locais e globais.

A aparente oposição de relações criadas pela globalização pode representar complementaridades e o surgimento de novos cenários e possibilidades, que requerem lógicas e perspectivas de análise alternativas. [...] O desenvolvimento de alianças e redes, bem como a integração de ações no território, são essenciais para fortalecer a competitividade local e a valorização de produtos e serviços, equilibrando tradição e inovação. (KRUCKEN, 2009, p. 37)

Pode ser atribuído ao design o papel de desenvolver soluções capazes de contextualizar e globalizar, favorecer potencialidades e recursos locais, considerando necessidades de promoção e integração das comunidades e suas diversidades e, ao mesmo tempo, ativar o diálogo entre essas redes locais e a rede global. Barroso (2017) destaca algumas características multidisciplinares e dinâmicas do design voltado para o território:

é um processo de compartilhamento de conhecimentos e experiências para compreensão dos fenômenos culturais que definem um determinado espaço geográfico, extraído deles os insumos diferenciadores para os processos criativos e gerando propostas inovadoras e abrangentes como resposta às necessidades e desejos presente no inconsciente coletivo. (BARROSO, 2017, p. 80)

O autor completa afirmando que o design territorial é uma metodologia de projeto que resulta na visão de futuro sobre um determinado espaço geográfico considerando as vocações locais, as oportunidades e o desejo de seus habitantes. Para a projeção desta visão de futuro é primordial o resgate da autoestima das pessoas pelos valores que definem o seu modo de vida e o reconhecimento de características singulares e diferenciadas que valorizem a identidade e os vínculos emocionais com o passado e história. A identificação de atributos característicos

e valiosos dos territórios, somada à escuta das pessoas, é capaz de revelar suas necessidades, aspirações e desejos. As similaridades e virtudes de um território são os elementos que o design utiliza para o desenvolvimento de uma visão crítica, capaz de perceber as necessidades de todos.

Em economias emergentes, o investimento em design fortalece e estimula a identidade local na busca por agregar valor a produtos e serviços. O design se configura como ferramenta para competitividade por estar relacionado com o desenvolvimento de inovações socioculturais e tecnológicas, representando “um catalisador na criação de uma imagem positiva ligada ao território, a seus produtos e serviços” (KRUCKEN, 2009, p. 43). O design representa um importante acelerador para o desenvolvimento econômico e cultural de determinadas regiões geográficas. O planejamento de ações para valorizar o território, a longo prazo e de forma sustentável e duradoura, pode beneficiar produtores e consumidores. Na elaboração de projetos de valorização de produtos locais, o uso do design facilita o processo de inovação representando um importante fator para desenvolvimento econômico e cultural. A autora enumera oito ações para promoção de produtos e território e destaca que não existe receita na elaboração desses projetos específicos. São elas:

- reconhecer as qualidades: para projetar produtos e serviços, é necessário o entendimento abrangente do território. Conhecer o espaço onde nascem, a história e qualidades associadas ao local e comunidade em que são originados. Soma-se a essa compreensão, os “marcadores de identidade”:

Características edafo-climáticas, elementos paisagísticos, estilos de vida dos moradores e o espírito do lugar, elementos do patrimônio material (arquitetura, artefatos, artesanato, arte etc.), elementos do patrimônio imaterial (folclore, rituais, línguas, música etc.), além da história e da economia regional. (KRUCKEN, 2009, p. 99)

- ativar as competências do território: é necessária a integração de capacidades e competências de diversas áreas do conhecimento e o investimento no desenvolvimento de uma visão compartilhada por diversos atores, como o meio empresarial, institucional e poder público;

- comunicar o produto e território: valores e qualidades locais devem ser comunicados de forma clara e acessível aos consumidores. A comunicação da dimensão cultural e o “modo de fazer tradicional” deve ser explícita para a divulgação da tradição e história dos produtos, distinguindo comunidades e regiões de origem;
- proteger a identidade e o patrimônio: valorizar o patrimônio material e imaterial para fortalecer a imagem do território, reafirmando o sentido de pertença dos moradores, sua herança cultura, histórica e social;
- apoiar a produção local: valorização do saber-fazer tradicional e busca pela utilização de novas tecnologias e possibilidades sem que a identidade do produto e do território seja descaracterizada;
- promover sistemas de produção e de consumo sustentáveis: conscientização de produtores e poder público para uso sustentável dos recursos que pode estimular, por meio do design, um posicionamento mais ativo e consciente do consumidor;
- desenvolver novos produtos e serviços respeitando a vocação do território: a partir da identificação da vocação do território, novas alternativas podem ser exploradas, como exemplo, o desenvolvimento de atividades turísticas e eventos, que contribuem para renovação da imagem, desenvolvimento local e atração de visitantes;
- consolidar redes no território: as redes são essenciais porque podem facilitar o acesso a mercados, promover a conectividade e o domínio de novas tecnologias. Promovem, também, a renovação das estratégias de gestão e organização do território.

A autora conclui afirmando que todas estas ações devem ser desenvolvidas de forma coletiva e distribuída e que o apoio do design pode se dar em diversos níveis. Destaca a importância da participação de profissionais capacitados e competentes para perceber os elementos do território presentes nos produtos e nos modos de fazer e planejar formas de estimular, favoravelmente, as relações que se constituem em torno da produção e consumo.

Tais ações são fundamentais para o mapeamento das potencialidades e dificuldades do território e irão orientar ações e estratégias de valorização que fortaleçam o desenvolvimento econômico e social, respeitando a cultura e as tradições dos lugares. Algumas ações foram utilizadas neste trabalho como norteadoras para a verificação de recursos de design explorados para a valorização e divulgação do patrimônio cultural de Congonhas.

No cenário complexo das conexões mundiais, o design exerce, cada vez mais, papel crucial na diferenciação, contextualizando e, ao mesmo tempo, globalizando os recursos locais, indo muito além dos aspectos físicos e geográficos, fazendo com que se destaquem características e especificidades de comunidades e o reconhecimento de suas particularidades e virtudes. Além de aspectos físicos e geográficos de territórios, o design utiliza de outros recursos que fazem com que as informações sejam melhor compreendidas e assimiladas. Mais que o consumo de produtos, as pessoas procuram por experiências e meios para melhor qualidade de vida e bem-estar. Aos designers, cabe a complexa tarefa de proporcionar o elo intangível de aspectos e qualidades subjetivas de produtos e serviços em um mundo de transições e mudanças constantes.

#### **2.4 Design e emoção**

Esta parte do capítulo discute sobre a ligação entre o design e outro campo do conhecimento que possui relação direta com a experiência proporcionada ao usuário do patrimônio. Trata do design enquanto ferramenta de conexão dos sentidos e como ele se relaciona às emoções ao materializar significados para experiências marcantes a partir do uso e consumo de produtos e serviços.

Para Moraes (2016), valores subjetivos como relações afetivas e emocionais devem ser “projetáveis”, aumentando o “significado do produto (conceito) e sua significância (valor).” (MORAES, 2016, p. 19). Como já citado, o enfoque do design, anteriormente centrado em fatores estéticos e produtivos, vem alterando com o passar do tempo e buscando privilegiar o usuário. Para Niemeyer (2016), diferenças, especificidades e satisfação de desejos são considerações fundamentais na atuação do design no cenário pós-moderno. A autora destaca a emoção, o prazer e a materialização de significados proporcionados pelo design no desenvolvimento de produtos e serviços que ensejem experiências significativas.

As emoções têm relação direta com os significados que o indivíduo atribui ao estímulo oferecido, seja um produto ou serviço. Os consumidores e usuários podem experimentar uma variedade de sentimentos potencialmente contraditórios com relação a um objeto, tal como admiração, decepção, fascinação, divertimento e repugnância. (MORAES; DIAS, 2013, p. 11)

As emoções, no campo do design, são responsáveis por despertar reações nas pessoas, como alteração de humor, mudança de hábitos e costumes, melhoria da sociabilidade, autoestima e bem-estar. Para os autores, existem inúmeras associações potenciais entre objetos, situações e emoção, considerando que os mesmos conduzem a alguma reação emocional. (MORAES; DIAS, 2013)

Para Marc Gobé (2010), o design humaniza a experiência pra melhorar sua conexão com as pessoas interligando todas as experiências racionais, sociais e viscerais. A pesquisa de design e a inovação tornam possível uma melhor compreensão dos complexos territórios psicológicos e sua conexão emocional com as pessoas. A visão da interconexão do mundo de um modo humanista é o melhor ativo dos designers.

O movimento pós-moderno tem a ver com o coração e o instinto, com a vida e sua realidade de um modo pessoal: seus dilemas inconscientes e emocionais. Tem a ver com pessoas concentradas em seus destinos e sua eterna busca por bem-estar, liberdade e prosperidade. (GOBÉ, 2010, p. 57)

O design propõe “formas de qualidades sensíveis, centradas no imaginário do conceitor e nas emoções do consumidor” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 250). A heterogeneidade proclama o novo estatuto do design, o distanciando de seu antigo posicionamento, que traduzia, em seus primórdios, a função objetiva e neutra dos objetos. O design universal se aproxima do consumidor, dos seus sentimentos, gostos, fantasias e de seu imaginário. Segundo os autores, o design emocional é traduzido por meio de formas circulares, linhas suaves, materiais leves que remetem ao universo materno, caloroso e aconchegante. O novo enfoque do design é indissolúvel de formas de comunicação que utilizam instrumentos de sedução para estímulos de consumo e mobilizam o imaginário, utilizando a emoção, o sensitivo e o lúdico.

Decisões são tomadas baseando-se em elementos emocionais e cabe ao design comunicar, contar histórias que seduzem e fazem sonhar. O design emocional tem o objetivo de suscitar ou evitar determinadas emoções, podendo ser facilitados pelo entendimento dos processos da emoção (DEMIER *et al.*, 2009). Muitos estudos abordam o tema das emoções e sua importância no controle comportamental, que engloba as funções mentais superiores: percepção, aprendizagem, memória e inteligência. Para Didi-Huberman (2016), as emoções se manifestam em diferentes ritos e, sinalizadas por gestos reconhecíveis, representam uma

linguagem. Como movimentos, as emoções são transformações daqueles que se emocionam e podem transformar o mundo a partir do momento em que alteram pensamentos e ações. Segundo Tomaz e Giugliano (1997), o assunto rompeu a barreira dos laboratórios e academia e passou a fazer parte do cotidiano das pessoas.

António Damásio (2012), médico neurocientista português, relata que o nosso comportamento emocional nos fazemos únicos, diferenciando as pessoas umas das outras, e que a natureza das nossas respostas emocionais depende não só do nosso cérebro, mas da interação com todo o corpo e das próprias percepções do corpo.

O sistema emocional também é intimamente ligado ao comportamento, preparando o corpo para responder apropriadamente a uma dada situação. É por isso que você se sente tenso e irritado quando está ansioso. As sensações de "náusea" e de "estar com nós" no estômago não são imaginárias - são manifestações reais de como as emoções controlam seus sistemas musculares e até seu sistema digestivo. (NORMAN, 2008, p. 32,33)

Damásio (2012) trata da relação entre emoção e razão. Baseado em estudos com pacientes neurológicos, o autor construiu a hipótese do marcador somático, afirmando que a emoção é parte integrante do raciocínio e corrobora com todo o seu processo. Tal hipótese causou estranhamento porque as pessoas acharam que o autor afirmava que bastava seguir o coração ao invés da razão. De acordo com o autor, a emoção pode até substituir a razão, como por exemplo, em situação em que o medo nos faz afastar rapidamente do perigo, sem pensar em qualquer reação à esta ameaça, como ocorre também, com os animais irracionais.

No decorrer da evolução, a emoção possibilitou aos seres vivos, agir de maneira inteligente sem a necessidade de pensar com inteligência. Porém, o raciocínio faz com que o ser humano pense com inteligência antes de agir. Em espécies complexas, o sistema de raciocínio inteligente evoluiu como extensão do sistema emocional, onde a emoção desempenha vários papéis no processo de raciocínio. Como exemplo, a emoção pode dar mais importância a certa premissa e influenciar conclusões a seu favor, auxiliando o processo de manter na mente vários fatores a serem levados em consideração nas tomadas de decisões. A experiência emocional consiste na consciência de alguns ou vários elementos, sendo composta de sentimento e consciência das emoções influenciadas pelas experiências sociais que se alteram no decorrer do tempo, de acordo com variadas situações. É uma atividade sobreposta a tudo

o que é experimentado de acordo com os resultados dos processos cognitivos de avaliação. (FRIJDA, 1986, p. 290)

De acordo com a hipótese do marcador somático de Damásio (2012), emoções desempenham papel fundamental na intuição, fazendo com que o processo cognitivo se torne mais eficaz ao se chegar a conclusões sem a noção da totalidade das etapas lógicas. Isto significa que o conhecimento não está ausente e sim, guardado em algum lugar da mente. A qualidade da intuição está relacionada ao raciocínio sobre emoções que precederam e seguiram experiências passadas e aos êxitos e fracasso destas intuições anteriores. O autor classifica a emoção como auxiliar da razão e transmissora de informações cognitivas por intermédio dos sentimentos.

A observação de pacientes neurológicos que tiveram sua conduta alterada por lesão cerebral fez com o autor chegasse à conclusão que os sistemas cerebrais que participam da emoção e tomada de decisões estão envolvidos diretamente na gestão da cognição e comportamento social. A partir desta ideia, conectou-se características da neurobiologia aos fenômenos sociais e culturais. Para Donald Norman (2008), PhD. em Psicologia, pessoas sem emoção não são capazes de fazer escolhas. Para estes pacientes dos estudos de Damásio, não existe nenhuma forma racional de decisão nas escolhas, por mais simples que sejam, como o melhor dia para se ir ao médico ou o prato que se deseja comer, exemplifica o autor.

As emoções auxiliam na tomada de decisões sendo fundamentais na avaliação das situações como boas ou más, seguras ou perigosas. A emoção afeta a maneira de sentir, pensar e se comportar, tornando o ser humano inteligente e criando juízo de valor, o que permitindo uma sobrevivência melhor. O lado emocional do design pode ser fundamental para o sucesso dos produtos, considerando que objetos possuem funções sociais e simbólicas, além de sua forma física e, a partir destas relações afetivas com os produtos, se torna possível projetar visando experiências prazerosas e sentimentos positivos nos usuários. A partir de seus estudos sobre emoção, o autor discorre sobre os três níveis de estrutura do cérebro e relaciona estes níveis com o design: visceral, comportamental e reflexivo. Para ele, as três dimensões, apesar de diferentes, estão entrelaçadas em qualquer design, combinando emoções e cognição.

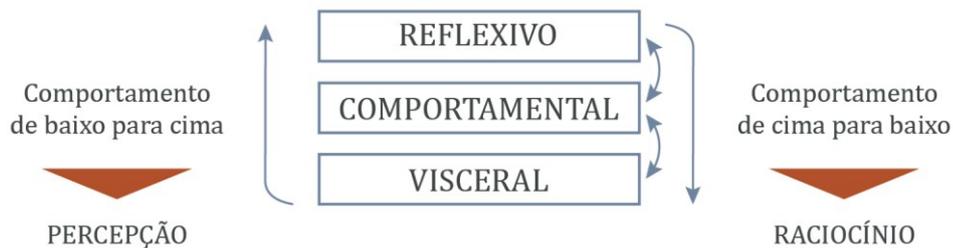
### 2.4.1 Os níveis de processamento do cérebro e os níveis do design

De acordo com Norman (2008), nós humanos somos os únicos animais conscientes do nosso papel no mundo, capazes de aprimorar o aprendizado de acordo com a reflexão sobre as experiências passadas e melhorar o aprendizado em relação ao futuro. Os três níveis de processamento refletem as origens biológicas do cérebro, sendo:

**Nível visceral:** é o nível das rotinas fixas, no qual o cérebro analisa e responde. É veloz, julga o que é bom ou ruim, o perigo, enviando sinais para os músculos, alertando o resto do cérebro. Tem suas ações inibidas ou ampliadas por meio de sinais recebidos de outros níveis;

**Nível comportamental:** é um nível de análise no qual o comportamento pode ser alterado de acordo com a situação. Grande parte das nossas ações são controladas pelos processos cerebrais. Pode aperfeiçoar ou inibir o nível visceral e é aperfeiçoado ou inibido pelo nível reflexivo;

**Nível reflexivo:** é o nível de desenvolvimento mais alto do ser humano no qual se encontram a reflexão, compreensão, raciocínio, o pensamento consciente, o aprendizado e as generalizações. Observa, reflete e tenta influenciar o nível comportamental.



**Figura 4:** Níveis de processamento da informação no cérebro humano. Elaborado pelo autor (adaptado de Norman, 2008).

No processamento das informações no cérebro humano, há uma interação entre os três níveis, o que faz com que todas as ações tenham um componente cognitivo, que atribui significado, e um componente afetivo que atribui valor. De acordo com as interações entre

estas estruturas de processamento, as camadas inferiores são associadas a informações sensoriais e camadas superiores aos processos de raciocínio, de acordo com a imagem.

A mente é complexa e apesar de termos a mesma estrutura cerebral, possuímos, todos, nossas diferenças individuais. Experiências podem ser interpretadas em diversos níveis e, no design, o conflito nos diferentes níveis de emoção se dá justamente pela interpretação pessoal. Com relação ao design, não existem regras para utilização do conhecimento do cérebro para criação de projetos mais eficazes. Para que os projetos sejam bem-sucedidos, devem ser excelentes em todos os níveis. Norman (2008) traduz sua visão sobre emoção para o universo do design, classificando os três níveis como “níveis do design” de acordo com os níveis de processamento do cérebro:

Design visceral: tem relação com o impacto inicial do produto. Aparência, toque, sensação, podendo ser facilmente explorado por se relacionar ao impacto emocional imediato.

São os sinais emocionais recebidos da natureza e corresponde à parte mais primitiva do cérebro. Os seres humanos evoluíram para coexistir com outros seres humanos, com os animais, plantas, clima e variados fenômenos naturais, sendo programados para receber sinais emocionais do ambiente, interpretados no nível visceral. O design visceral é encontrado em propagandas, artesanato e produtos infantis, que refletem os princípios viscerais como as cores primárias saturadas.

Design comportamental: tem relação com a usabilidade, com a função que um produto desempenha. O primeiro estágio do bom design comportamental é entender como as pessoas usarão determinado produto. O autor destaca quatro componentes: função, compreensibilidade, usabilidade e sensação física e afirma que os produtos devem satisfazer as necessidades que as pessoas ainda não têm consciência e que produtos inovadores surgem dessa necessidade inédita de seus usuários.

Norman (2008) destaca a importância da sensação física dos produtos, sua tangibilidade: peso, textura e superfícies, características que possuem relação direta com os sistemas sensoriais e, embora muitos profissionais prezam pela aparência dos produtos, toque e

sensação são fundamentais para sua avaliação comportamental. Para o autor, a compreensão das necessidades é imprescindível e o design deve ser centrado no ser humano, para que não haja frustração e manifestação de emoções negativas pela má compreensão que podem gerar, no caso de produtos mal projetados, inquietação, irritação e raiva.

Design reflexivo: é onde o impacto de pensamento e de emoção são experimentados, ocorrendo interpretação, compreensão e raciocínio. O design reflexivo é um campo amplo que possui relação com mensagem, cultura, significados, lembranças pessoais e experiências. Constrói valores que vão além das funções dos produtos, como a satisfação das necessidades emocionais das pessoas. É influenciado pelo conhecimento, aprendizado e cultura. Dentre os três níveis, o reflexivo é o que mais sofre variações de acordo com a experiência, instrução e grau das experiências individuais. O trabalho de designer no nível reflexivo vai além de projetar, requer o entendimento de significados e satisfação de desejos para a formulação de experiências complexas.

Esta abordagem teórica de Norman (2008) relacionando os diferentes tipos de estímulos cerebrais aos “níveis de design”, demonstra que os estímulos viscerais (instintivos) acompanhados dos níveis comportamental e reflexivo (sociais e culturais) e sua interrelação são cruciais ao se considerar os fatores relacionados à emoção nas atividades projetuais e estratégias de design.

Esta capacidade de conexão com todos os sentidos faz com que Marc Gobé (2010) caracterize o design como ferramenta de comunicação. Emoções sensoriais inesperadas podem produzir descobertas sensoriais totalmente novas. Nossos sentidos fazem com que uma mensagem se conecte profundamente de maneira mais rica e convincente. A conexão do design com todos os sentidos, sua capacidade de provocar emoções e ajudar a reviver sensações esquecidas é a nova dimensão do design emocional.

Para o autor, a linguagem do design é a mais poderosa e irresistível, informando e transformando, seduzindo e renovando a confiança. O design transmite mensagens memoráveis inspirando a vida e causando emoção, permeando todos os aspectos da vida. Ao comparar o design ao *jazz*, Gobé (2010) afirma que, por ser visivelmente sensorial, o design é

o mais poderoso instrumento de conexão emocional com as pessoas e desperta as emoções mais rápido que qualquer outro meio de comunicação.

Neste contexto, as ferramentas de design utilizadas na construção do Museu de Congonhas, que visa a interpretação do patrimônio do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, serão analisadas na perspectiva do design emocional com o objetivo de verificar, a partir dos recursos aplicados, as formas como estes podem enriquecer a experiência por meio da conexão com o visitante, além de transmitir, de maneira eficaz, os sentidos religiosos, artísticos e culturais da obra histórica da cidade. Baseando-se nos níveis visceral, comportamental e reflexivo, realizamos, ao final do trabalho, uma análise prática, principalmente sobre a utilização dos recursos expográficos do Museu. Após verificação das ferramentas e mídias utilizadas como tecnologia, soluções gráficas e visuais, espaço, interatividade, entre outros, objetiva-se verificar a aplicação e funcionalidade das estratégias de design emocional. Com a constatação dos variados campos multidisciplinares atuantes na construção do Museu de Congonhas, associado ao patrimônio histórico do Santuário de Congonhas, esperamos que esta análise possa auxiliar no entendimento das estruturas e recursos de design que apoiem e estimulem uma interpretação mais eficaz do patrimônio histórico.

Para uma melhor contextualização, o próximo capítulo aborda a história da criação do patrimônio, destacando os seus valores religiosos, artísticos e culturais e os processos de valorização que aconteceram no decorrer dos séculos, como todas as restaurações até a inauguração do Museu de Congonhas, em 2015. Além disso, reflete sobre a importância do patrimônio como atrativo turístico atuação como gerador de desenvolvimento econômico e social.

CAPÍTULO 3  
**ASPECTOS DE SIGNIFICAÇÃO E DE  
VALORIZAÇÃO NA HISTÓRIA DO PATRIMÔNIO  
DE CONGONHAS**

3.1 Congonhas e a origem do patrimônio

3.2 O Sacromonte de Congonhas

3.2.1 Antônio Francisco Lisboa,  
o “Aleijadinho”

3.2.2 A Basílica do Senhor Bom  
Jesus de Matosinhos

3.2.3 Os Passos de Congonhas

3.2.4 Os 12 profetas de Aleijadinho

3.3 As primeiras impressões

3.4 Uma identidade genuinamente nacional

3.5 Os órgãos oficiais e as ações de valorização  
do patrimônio

3.6 Importância do patrimônio para o turismo  
cultural

## CAPÍTULO 3

### Aspectos de significação e de valorização na história do patrimônio de Congonhas

Sobre o vale profundo, onde flui o Rio Maranhão, sobre os campos de Congonhas, sobre a fita da estrada de ferro, na paz das minas exauridas, conversam entre si os Profetas. Ai onde os pôs a mão genial de Antônio Francisco, em perfeita comunhão com o adro, o santuário a paisagem toda – magníficos, terríveis, graves, eternos – falam de coisas do mundo que, na linguagem das Esculturas, se vão transformando em símbolo. (ANDRADE, 2014)

A história de Congonhas, Minas Gerais, se funde à história da criação do conjunto arquitetônico do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, o que faz com que a cidade seja conhecida, mundialmente, por possuir, no campo da escultura religiosa, a obra de maior relevância na história da arte no Brasil, de acordo com Oliveira (2011). No decorrer de mais de 200 anos de existência do santuário, diversas foram as impressões e sentimentos despertados pelas suas obras com relação aos campos de significação.

Este capítulo faz uma contextualização histórica do Santuário de Congonhas, formado pelo conjunto que inclui a Basílica do Senhor Bom Jesus, os Passos da Paixão de Cristo e os 12 Profetas. Aborda sua representação simbólica e religiosa e discute as mudanças de percepção com o decorrer dos anos, ao trazer alguns relatos sobre as primeiras reações de repúdio, como impressões e críticas negativas registradas no início do século XIX, realizadas por pesquisadores estrangeiros, ao se depararem com uma obra “genuinamente brasileira”, como destacou Mário de Andrade, ao visitar Minas Gerais, em 1919.

Todas essas igrejas, assim como os templos de maior porte, edificados mais tarde, obedecem a uma certa ordem de tipos arquitetônicos que, tendo-se vulgarizado por todo o Brasil, tomaram uma feição fortemente acentuada, donde muito bem se poderia originar um estilo nacional. (ANDRADE, 1993, p. 47)

Ainda, realiza uma análise da relação entre a história do patrimônio e o lugar, o despertar de sentimentos, ressaltando aspectos da memória coletiva a sua ligação com a construção da identidade, incluindo os processos de valorização e preservação do patrimônio cultural que se deram a partir da década de 40, juntamente com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN, órgão federal de políticas de conservação e valorização do

patrimônio histórico. O capítulo trata dos primeiros relatos sobre a percepção do patrimônio e sua mudança no passar dos anos, os valores apreendidos pela população e órgãos oficiais de salvaguarda até a valorização nacional e mundial do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos e todo o seu contexto religioso, cultural, artístico e turístico.

Finaliza com uma abordagem sobre a importância do patrimônio cultural representado pelo conjunto do santuário, com suas edificações carregadas de história, religiosidade e cultura, responsáveis por colocar Congonhas na rota mundial das artes e fazer da cidade relevante polo turístico religioso e cultural do Brasil.

### **3.1 Congonhas e a origem do patrimônio**

Toda a obra de Congonhas é fruto da fé e religiosidade católicas, trazidas de Portugal por Feliciano Mendes, um minerador que chegou ao Brasil nos meados do século XVIII em busca das pedras preciosas em Minas Gerais. Enfermo, prometeu em 1757, caso alcançasse a graça da cura, que construiria um templo para adoração a seu santo de devoção, o Senhor Bom Jesus de Matosinhos, no alto do Morro do Maranhão, em Congonhas. O Santuário é, até os dias de hoje, local de adoração e peregrinação de fiéis católicos.

Rafael Cardoso (2012) interpreta a globalização como um longo processo histórico que ocorre em progressiva aceleração desde a época dos descobrimentos por navegadores europeus no século XVI até os dias atuais. Para Hall (2015), como resultado da globalização, identidades nacionais inteiras se deslocam criando novas identidades culturais como é o caso da cultura herdada, principalmente de Portugal e da África, trazida para todo o Brasil e, em especial, para Minas Gerais à época da exploração de metais preciosos no estado. Para Laraia (2001), o homem é herdeiro de um processo acumulativo que reflete seu conhecimento e experiências, sendo, portanto, resultado do meio cultural em que é sociabilizado. “A identidade é um processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais interrelacionados, os quais prevalecem sobre outras fontes de significados.” (CASTELLS, 2018, p. 55).

A identidade, por sua vez, está profundamente ligada à memória, de acordo com Freire e Pereira (2002). Por se tratar de um elemento constitutivo da identidade coletiva ou individual, a memória é meio importante para o reconhecimento e valorização pessoal ou de grupos. A manutenção desses valores religiosos é responsável pelo processo de preservação da memória, identidade, como do patrimônio e cultura locais.

É característica do homem as migrações em busca de mudanças e transformações, fazendo com que culturas estejam em constante mutação, se encontrando em mundos diferentes e mantendo relações recíprocas. A essa confrontação e mistura de sociedades, que se dá no intercâmbio das relações, Canclini (2009) classifica como interculturalidade. A ideia de cultura que temos hoje é a força dessas uniões díspares, sendo tudo o que foi construído pelo coletivo, pela difusão de culturas distintas e busca de soluções para novos problemas, como relata Meneses (2006). Ainda, conforme Laraia (2001), existem duas maneiras as quais podem ocorrer uma mudança cultural. Uma interna, que resulta de sua própria dinâmica e outra que decorre do contato de um sistema cultural com outro, sendo este bastante atuante nas sociedades humanas.

Uma cultura fornece pontos de apoio imaginários à vida prática, pontos de apoio práticos à vida imaginária; ela alimenta o ser semirreal, semi-imaginário, que cada um secreta no interior de si (em sua alma), o ser semirreal, semi-imaginário que cada um secreta no exterior de si e no qual se envolve (sua personalidade). (MORIN, 2009, p. 15)

Morin (2009) reflete sobre a cultura religiosa, afirmando que a mesma se baseia na identificação com o deus salvador e com a “grande comunidade maternal-paternal que constitui a Igreja”. Desde a infância, somos imersos em experiências míticas vividas no passado. A inserção de normas, símbolos, mitos e imagens penetram a nossa intimidade, estruturam os instintos e orientam as emoções.

A história da fé trazida pelos exploradores portugueses teve início no ano de 124 dessa era, data do surgimento da imagem do Cristo Crucificado, mutilada, sem o braço esquerdo, próximo à foz do rio Douro em Portugal. De acordo com a tradição secular, Falcão (1962) relata que a imagem fora esculpida pelo cinzel de Nicodemo, fariseu convertido ao cristianismo e testemunha ocular da crucificação de Jesus Cristo. Recolhida coberta de algas marinhas, foi levada a uma igreja onde, rapidamente, passou a ser venerada como milagreira.

Inicialmente chamado Senhor de Bouças, localizada em uma aldeia de mesmo nome, a imagem foi exposta em uma capela em um convento de monjas beneditinas até sua transferência para nova sede, construída para abrigá-la no século XVIII, na cidade Matosinhos. Chamado posteriormente de Senhor de Matosinhos, a escultura medieval, provavelmente originada no século XIII, se torna importante objeto de promessas e romarias na busca pela mitigação de dores físicas e morais, sendo cultuada com muito fervor até o presente. Tal devoção foi trazida pelos emigrantes lusos e diversos templos foram erguidos nas capitâncias das Minas Gerais em louvor ao Bom Jesus com o título do patrono do português em questão.

O arraial de Congonhas, fundado no início da década de 1730, surgiu nos primórdios do Ciclo do Ouro, em razão da busca pelas riquezas mineiras e da ocorrência do metal precioso no leito rio Maranhão, que atravessa a cidade. Seu desenvolvimento se deve à exploração de ouro e diamante e à sua localização geográfica estratégica. A cidade estava na rota dos principais centros de exploração da capitania das Minas Gerais, como Vila Rica, hoje, Ouro Preto, Mariana, Itatiaia, Itaverava, Ouro Branco, São João Del Rei e São José Del Rei, atual Tiradentes. Em sua devoção ao Bom Jesus de Matosinhos, Feliciano Mendes prometera que, se recebesse a cura de uma doença contraída no trabalho da mineração, fundaria uma irmandade dedicada ao santo e construiria um local de adoração semelhante aos santuários portugueses de sua região natal. Alcançada a graça, Feliciano Mendes inicia, em 1757, sua peregrinação para obtenção de recursos para a construção da igreja, dedicada ao Senhor do Bom Jesus como pagamento de sua promessa. A cruz, colocada nos arredores do morro onde seria instalada a Basílica, se encontra até hoje no corredor da sacristia.

Conforme Smith (1973), as obras da igreja tiveram seu início em 1758. Executada por diversos profissionais, grande parte da basílica já estava finalizada em 1765, ano de morte de Feliciano Mendes. O ano de 1780 merece destaque por ser marcado como o início da peregrinação de fiéis católico a Congonhas, o que levantava grande quantidade de dinheiro, por meio da doação de esmolas, que eram usadas para a construção de toda a obra. Esta peregrinação se mantém até os dias atuais, tendo o seu auge entre os dias 7 e 14 de setembro, data em que se comemora o Jubileu do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, atraindo milhares de pessoas anualmente.

Tais manifestações religiosas coletivas, preservadas pela memória coletiva, desde 1780, apontam a origem da fonte específica da identidade de Congonhas e da nova cultura religiosa trazida pelos portugueses, perdurando até os dias de hoje, sendo o Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, considerado um local sagrado, símbolo máximo da fé e da religiosidade católicas no Brasil e no mundo.<sup>4</sup>

### 3.2 O Sacromonte de Congonhas

O conjunto do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas consiste em uma igreja, com seu interior em estilo rococó<sup>5</sup>, o adro murado onde se encontram os doze profetas de pedra sabão – Isaías, Jeremias, Baruc, Ezequiel, Daniel, Oséias, Jonas, Joel, Amós, Naum, Abdias e Habacuc – e as Cenas dos Passos da Paixão de Cristo, seis capelas que ilustram a *via crucis* de Jesus Cristo distribuídas em um jardim aberto, no alto do morro do Maranhão.

Nas capelas, estão localizadas as 64 esculturas policromadas em madeira, criadas em tamanho natural. O conjunto, construído entre os anos de 1757 e 1875, contou com um grande número de artistas e artífices, destacando, entre eles, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, classificado como maior gênio da escultura barroca brasileira por diversos autores no decorrer dos séculos – Bazin (1967), Oliveira (2011, 2014), Smith (1973).

[...] o Brasil deu nele o seu maior engenho artístico, eu creio. Uma grande manifestação humana. A função histórica dele é vasta e curiosa. No meio daquele enxame de valores plásticos e musicais do tempo, de muito superior a todos como genialidade, ele coroava uma vida de três séculos coloniais. Era de todos, o único que se poderá dizer nacional, pela originalidade de suas soluções. (ANDRADE, 1935, p. 140)

---

<sup>4</sup> Esta pesquisa não considera aspectos ligados a questões da fé e da cultura religiosa como objeto de estudo. Situa as obras de Congonhas e sua história na intenção de relacioná-las a fatores que contextualizem a relação do design como ferramenta para interpretação e valorização do patrimônio histórico.

<sup>5</sup> Estilo artístico francês que surgiu como desdobramento do Barroco, de característica mais leve e intimista, usado inicialmente em decoração de interiores. Desenvolvido na França, no século XVIII, foi introduzido no Brasil pelos portugueses, manifestando-se primeiramente no mobiliário.

Fonte: <https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-barroca/rococo/> Acesso em: 14 dez. 2020



**Figura 5:** Basílica do Senhor Bom Jesus de Matosinhos e os profetas de Aleijadinho. Foto do autor. 2021

A composição de todo o conjunto arquitetônico do Santuário é referenciada por Reis (1939), destacando a excepcionalidade de cada escultura dos profetas do adro da Basílica e reforçando a ideia de uma grande obra plástica de todo o monumento do Conjunto, incluindo as muralhas do adro e a escadaria. Dentro da liberdade barroca, as linhas e os volumes das estátuas seguem um ritmo que unifica e equilibra toda a composição, o que transmite toda a sua grandiosidade. De acordo com as tradições religiosas do cristianismo, O Conjunto do Santuário segue a mesma implantação dos sacromontes europeus que fazem referência ao caminho de Jesus até o monte Gólgota, situando-se, geralmente, em pontos mais altos. Essa modalidade de devoção católica tem suas origens no final da era medieval, quando o peregrino, impossibilitado de visitar os lugares santos de Jerusalém, o faz em sua própria terra, em locais criados especificadamente para este fim.

Para Oliveira (2011), a versão dos Passos da Paixão de Cristo, em Congonhas, está subjacente à ideia da reprodução simbólica da Via Sacra original de Jerusalém, marcando as cenas do caminho percorrido por Cristo em sua Paixão, segundo as crenças do cristianismo. Tais relatos

atestam que Congonhas se inseria na tradição europeia, trazida pelos portugueses, de locais privilegiados de “peregrinação de substituição”.

Essa devoção nasceu do que se poderia chamar peregrinação de substituição. As dificuldades de peregrinação aos Lugares Santos incitaram certas pessoas piedosas que deles se haviam beneficiado a reproduzi-lo em sua própria pátria, a fim de facilitar o acesso aos fiéis. (BAZIN, 1963, p. 220)

O Conjunto de Congonhas se assemelha ao modelo do Santuário do Bom Jesus do Monte ou de Braga, na cidade de mesmo nome, no norte de Portugal, região natal de Feliciano Mendes. Situado na região do Monte do Espinho, em Portugal, em sua monumental escadaria se encontram figuras representativas bíblicas de reis e profetas do Antigo Testamento e se desenvolve a Via Sacra do Bom Jesus, com 14 capelas de Passos. As semelhanças entre os santuários de Congonhas e Braga ocorrem, não só na arquitetura e paisagismo, como também no programa das capelas dos Passos, o que inclui a escolha das cenas e a sequência da disposição na parte frontal da igreja, apesar de encontrarmos, em Portugal, algumas características diferentes, como a escadaria composta por 573 degraus e 14 capelas em seus Passos. Em seus estudos sobre os Passos de Congonhas, Oliveira (2011) cita documentos oficiais, pesquisados em Braga, tais como ilustrações e registros, que dão ideia da configuração precisa em que se encontrava o Santuário de Portugal à época da construção da obra de Congonhas.



**Figura 6:** Santuário do Bom Jesus de Matosinhos e Santuário Bom Jesus de Braga, em Portugal. Foto do autor. 2021. Foto: [dicasdelisboa.com.br/braga/santuario-bom-jesus-do-monte-em-braga/](https://dicasdelisboa.com.br/braga/santuario-bom-jesus-do-monte-em-braga/). Acesso em: 3 fev. 2021.

A Descrição do Santuário do Bom Jesus do Monte, documento datado de 1793, viabiliza a hipótese de que Aleijadinho conheceu a obra portuguesa, visto que data de três anos antes de sua chegada a Congonhas.

Para uma melhor compreensão do estilo artístico das obras de Congonhas e maior percepção da estética utilizada na arquitetura brasileira no período colonial, destacamos as principais diferenças entre o barroco e o rococó. Conforme Oliveira (2014), os dois estilos foram elaborados na Europa em lugares e épocas distintas, sendo o barroco originado na Itália, no século XVII, e o rococó, na França, no século XVIII.

O barroco também é conhecido como Arte da Contrarreforma. As metas desse movimento da Igreja Católica eram a oposição à Reforma Protestante e a difusão do catolicismo em novos continentes à época das grandes navegações portuguesas e espanholas. A definição plena do barroco foi elaborada em Roma, no pontificado do Papa Urbano VIII (1623-1644), e teve como principais mentores, na arquitetura religiosa, os arquitetos Gian Lorenzo Bernini e Francesco Borromini. Como características predominantes, destacam a grandiosidade de suas construções, a ornamentação abundante e opulenta com revestimento das superfícies por material nobre como mármore policromos e bronze dourado. As igrejas barrocas espalhadas pelo mundo representam a afirmação do triunfo da igreja e da fé cristã com sua suntuosa decoração o que mantém o espectador em constante estado de alerta. Pinturas e esculturas são carregadas de gestos dramáticos e recursos teatrais são utilizados na articulação dos espaços internos como o contraste entre áreas iluminadas e penumbra e a visão em perspectiva que direciona a visão do espectador para o retábulo principal, elevado da plateia, como se fosse um palco de teatro.

Criado na França, na década de 1730, o rococó difere do barroco por não possuir nenhuma ideologia religiosa. Foi concebido no âmbito decorativo de acordo com novas exigências de conforto da nobreza como reação aos excessos do barroco. Exportado como produto da cultura francesa do Iluminismo, o rococó religioso encontra abrigo em um Cristianismo pacificado e sereno, que associa o prazer físico ao ideal de felicidade. Sem a intenção de demonstração de poder, são deixados de lado a opulência decorativa e a escala monumental na arquitetura das igrejas. Pé-direito mais baixo, entrada de luz natural por janelas amplas e revestimentos ornamentais sobre fundos brancos e tonalidades suaves são características marcantes do estilo rococó. Ganham destaque a linha sinuosa, os arranjos florais e as rocalhas, desenhos de conchas assimétricas que identificam o estilo em qualquer ambiente. O estilo rococó tem o seu início, em Minas Gerais, da segunda metade do século XVIII, início da

decadência da produção aurífera no estado de Minas Gerais, e trouxe mudanças expressivas nas áreas da arquitetura, escultura, ornamentação e pintura dos templos. De acordo com França (2015), artes menores como móveis, espelhos, tapeçarias e utensílios foram valorizados e proporções majestosas foram substituídas por dimensões menores, utilizando-se de cores mais suaves e mais elegantes.

A introdução do rococó na arquitetura mineira se deu por volta de 1760, quando a rocalha foi utilizada nos painéis parietais da capela-mor da Matriz de Antônio Dias, em Ouro Preto. O motivo ornamental, marcante na região mineradora, é introduzido nos primeiros retábulos do Santuário de Congonhas cinco anos mais tarde, tornando-se característica das ambientações cenográficas na Basílica.

### **3.2.1 Antônio Francisco Lisboa, o “Aleijadinho”**

Antônio Francisco Lisboa, chamado “o Aleijadinho”, foi um dos maiores artistas do século XVIII por ter ultrapassado outros artistas na linguagem do rococó, segundo Oliveira (2014). Foi capaz de criar imagens tão poderosas, por meio de processos tão misteriosos quanto ele mesmo e sua história, independente do período em que trabalhou.

“foi um audacioso arquiteto, experimentando nova concepção do espaço; um mestre notável na sofisticada decoração rococó, um renovador espiritual que insuflou vida nova e nova força à estatuária em madeira policromada do século XVIII e um primitivo na escultura em pedra, onde atingiu uma grandeza de sentimento que pouco tem a ver com o período em que viveu.” (SMITH, 1973, p. 8)

Nascido em Vila Rica de Ouro Preto, em 1730 ou 1738<sup>6</sup>, Aleijadinho era filho de uma escrava negra e de um mestre de carpina e empreiteiro, Manuel Francisco Lisboa, português originário de Odivelas, cidade localizada na região metropolitana de Lisboa. Seu pai foi considerado, entre 1730 e 1767, o maior construtor do novo território de Minas Gerais, que teve seu crescimento excessivo devido aos seus ricos depósitos auríferos no final do século XVII.

---

<sup>6</sup> Historiadores discutem a precisão da data de nascimento de Aleijadinho de acordo com registros oficiais de nascimento e morte. Consta na certidão de batismo o ano de 1730. De acordo com a declaração no registro de óbito, Antônio Francisco Lisboa falecera com 76 anos, tendo nascido, portanto, em 1738. (França, 2015)

Sobre o aprendizado de Antônio Francisco Lisboa há apenas suposições. Seus ensinamentos de arquitetura e do trabalho em madeira provavelmente, foram recebidos de seu pai e seu irmão, Antônio Francisco Pombal, também carpinteiro e construtor. “Pode ter aprendido os fundamentos do desenho rococó de outro português, o pintor e desenhista José Coelho de Noronha” (SMITH, 1973, p. 10).

Sua alcunha, Aleijadinho, foi dada a partir de 1777 quando fora acometido de um terrível mal que o impossibilitara de realizar seu trabalho da forma convencional, limitando o uso das mãos, conforme a primeira biografia oficial escrita por Bretas, no ano de 1858, tendo entrevistado, inclusive a sua nora, Joana Lopes. Para sua doença, existem várias suposições podendo ter sido diagnosticada como lepra, reumatismo, encefalite, paralisia e até sífilis, mal que fez com que Antônio Francisco tivesse toda a sua feição deformada por perder os dentes, dedos das mãos estendendo-se, gradativamente, até suas pernas, fazendo com que fosse carregado por seus escravos, que também prendiam as ferramentas em suas mãos mutiladas e paralisadas para que continuasse a realizar o seu trabalho (Bretas, 2008).



**Figura 7:** Jardim do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos com as capelas do Passos da Paixão de Cristo e a Basílica. Foto do autor. 2020

Aleijadinho deixou o seu legado em Minas Geras com sua arte localizada nas principais cidades históricas do estado, Ouro Preto, São João Del Rei, Sabará e Congonhas, onde se encontra a maior e mais esplêndida de suas obras, as 64 figuras esculpidas em tamanho natural em madeira, que compõem os Passos da Paixão de Cristo e os 12 profetas talhados em pedra-sabão, também em tamanho natural. Dentre suas principais realizações artísticas estão o retábulo da capela-mor e projeto da fachada da Igreja de São Francisco, em São João Del Rei e da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto e o retábulo da Igreja Nossa Senhora do Carmo, em Ouro Preto.

### **3.2.2 A Basílica do Senhor Bom Jesus de Matosinhos**

A Basílica do Senhor Bom Jesus de Matosinhos possui características marcantes do rococó, com particularidades arquitetônicas típicas da região mineradora, podendo ser considerada como marca original desse estilo no Brasil. Sua ornamentação utiliza diversos elementos decorativos característicos do estilo rococó como o uso de cores suaves e espaços vazios que transmitem a impressão de leveza, além da rocalha, tema fundamental na identificação do estilo. Na Basílica de Congonhas, como relata Oliveira (2014), encontra-se a primeira portada rococó da arquitetura religiosa mineira, ornamentada em pedra-sabão, onde estão inseridas as cinco chagas de Cristo, símbolos que representam a irmandade do Bom Jesus. Estes símbolos se destacam em meio a diversos elementos decorativos representando originalidade e diferenciando a Basílica de Congonhas de outros templos de Minas Gerais.

Em seu interior, encontram-se obras de diversos artistas, sendo de responsabilidade de Aleijadinho apenas os bustos-relicários, situados no altar-mor e nos alteres laterais. Machado (1960) destaca a excelência da talha dos altares, a pintura do forro e dos quadros nas paredes da capela-mor, sendo realizados pelos melhores artistas atuantes em Minas Gerais na segunda metade do século XVIII. A Basílica se sobressai a outros templos porque representa originalidade em sua decoração e demonstra a riqueza do estilo rococó, que pode ser percebida na pintura do forro, realizada em perspectiva pelo pintor João Nepomuceno Correa e Castro<sup>7</sup>, tendo a Santíssima Trindade como foco principal.

---

<sup>7</sup> Pintor e desenhista, nascido em Mariana, executou os painéis do forro da nave central e os quadros distribuídos pela Basílica. (França, 2015)



**Figura 8:** Interior da Basílica do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas/MG. Foto do autor. 2020

Em cenas complementares, nas laterais do forro da nave, encontram-se painéis com a história de José do Egito e, nas laterais do forro da capela-mor, a cenas da vida do rei Davi. Os quadros que se encontram nas paredes do coro, da nave e da capela-mor, possuem função didática e podem levar à uma melhor compreensão das referências bíblicas, segundo França (2015).

Ao lado da Basílica, encontra-se a Sala dos Milagres, que apresenta uma coleção de 89 ex-votos dedicados ao Senhor Bom Jesus de Matosinhos. São quadros, esculturas e objetos oferecidos pelos fiéis como pagamento de promessa ou agradecimento por graças alcançadas. A coleção foi tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 1980 <sup>8</sup>. Toda a obra do Santuário é considerada um ex-voto, por ter sido construída como pagamento da promessa realizada por Feliciano Mendes.

---

<sup>8</sup> <https://www.mg.gov.br/conteudo/conheca-minas/turismo/sala-dos-milagres-ex-votos>. Acesso em 27 fev. 2021.

### 3.2.3 Os Passos de Congonhas

O trabalho de Aleijadinho, em Congonhas, começa em 1796, com a escultura das figuras de cedro, localizadas nas seis capelas votivas que se encontram no jardim do Santuário, em frente à Basílica e ao adro onde se situam os profetas em pedra-sabão.

Os Passos de Congonhas somam um conjunto de sessenta e quatro esculturas esculpidas em tamanho natural. Estas estátuas foram criadas por Aleijadinho e seus oficiais entre os anos de 1796 e 1799. Segundo especialistas, apenas as figuras relevantes foram esculpidas pelo mestre, incluindo as sete imagens do Cristo e os 15 apóstolos da Ceia e do Horto. A totalidade do trabalho foi realizada por uma equipe, orientada e acompanhada por ele, de acordo com França (2015).



**Figura 9:** Capelas dos Passos da Paixão de Cristo. Foto do autor. 2021

Teatralmente dispostos, as cenas do Passos incluem cenários pintados em suas paredes a exemplo de conjuntos semelhantes, situados em Portugal e na Itália. “Os passos transformam-

se em dramas sagrados onde as figuras chegam a chocar por seu realismo e pela exacerbação dos sentimentos” (TOLEDO, 2012, p. 257).

As sete cenas da Paixão de Cristo estão distribuídas em seis capelas, sendo: “Última Ceia de Jesus com os Discípulos”, “Agonia de Jesus no Horto das Oliveiras”, “Prisão de Jesus”, “Flagelação de Jesus Cristo”, “Coroação de Espinhos de Jesus”, “Caminho do Calvário: encontro de Jesus com sua mãe” e “Crucificação de Jesus”. Aleijadinho pôde, no período final de sua vida profissional ativa, produzir as estátuas que Germain Bazin (1963), ex-conservador chefe do Louvre, classifica como a expressão suprema de seu gênio, reunindo os resultados da experiência não só do artista, como também do homem sofredor. A verdade teológica das estátuas dos Cristos revela uma meditação profunda sobre o drama da Paixão por Antônio Francisco Lisboa.

Nos últimos anos do século ‘galante’, no momento em que a Revolução Francesa toma a Europa de assalto, num país perdido, do outro lado do Atlântico, um mestiço, paralítico as mãos ainda por cima, produz essa obra sublime, a última aparição de Deus evocada pela mão do homem! (BAZIN, 1963, p. 296)



**Figura 10:** Cena do Passo “Caminho do Calvário: encontro de Jesus com sua mãe”. Foto do autor. 2014

A associação dos Passos da Paixão de Cristo com os profetas tem profunda significação teológica, já que foram os anunciadores do Messias, cuja paixão e morte na cruz efetivaram a reinserção do homem marcado pelo pecado de Adão no plano divino da salvação, de acordo com os ensinamentos da Igreja Católica. Portanto, as doze figuras proféticas atestam a perenidade de uma antiga tradição da arte cristã: a simbologia das harmonias e concordâncias entre o Antigo e o Novo Testamento, fonte do doutrinamento do cristianismo, conforme Oliveira (2011).

### 3.2.4 Os 12 profetas de Aleijadinho

A obra dos profetas foi iniciada em 1800, executada em três etapas e realizada em, aproximadamente, seis anos. A primeira fase teve duração de doze meses e corresponde à confecção das esculturas do plano inferior do adro, onde situam os profetas Isaías, Jeremias, Baruc e Ezequiel. Em seguida, após um ano, Aleijadinho executou os profetas Daniel e Oséias, completando a parte central da escadaria. As esculturas do segundo adro, Jonas, Joel, Amós, Naum, Abdias e Habacuc, foram completadas em 1805, após dois anos de nova interrupção.

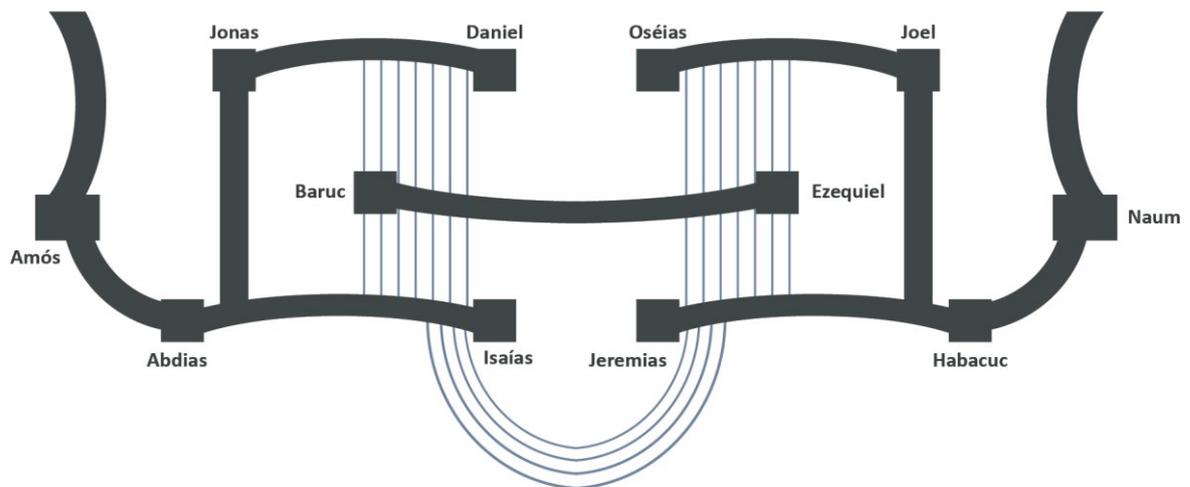


**Figura 11:** Os profetas Joel, Ezequiel e Daniel. Fotos do autor, 2018

Tais interrupções podem ter sido motivadas por outras intervenções na parte arquitetônica do conjunto, o que é sugerida por uma série de documentos relativos a pagamentos, além de pausas devido a outros trabalhos realizados pelo artista. Com isso, a obra dos 12 profetas

custou ao Aleijadinho e seus oficiais cerca de dois anos e meio de trabalho, realizado de forma descontínua.

Conforme Oliveira (2011), os profetas são classificados em maiores e menores de acordo com a extensão do texto de suas profecias, totalizando a quantidade de dezesseis profetas, segundo os textos bíblicos. A lógica seguida para instalação das esculturas no adro foi a mesma ordem de entrada na Vulgata<sup>9</sup> onde figuram Isaías e Jeremias, ocupando os primeiros lugares na entrada da escadaria; seguidos de Baruc (secretário de Jeremias) e Ezequiel, no patamar intermediário e Daniel e Oséias no nível superior. Após Oséias que abre a série de profetas menores, encontram-se Joel, Naum e Habacuc nos pedestais laterais da esquerda, e do outro lado, Jonas, Amós e Abdias em posições correspondentes. Em Congonhas, foram selecionados doze profetas, excluindo Sofonias, Ageu, Zacarias e Malaquias, para os quais não houvera previsão dos pedestais, já construídos anteriormente no adro.



**Figura 12:** Planta esquemática com representação da posição dos profetas no adro. Desenvolvida pelo autor.

Os profetas estão vestidos à moda turca, com turbante, casacos abotoados e mantos com faixas ricamente decoradas. É importante destacar que “os turcos, a partir da tomada de Constantinopla, no século XV, estavam estabelecidos na Europa, exercendo influência nas artes visuais, música e literatura” (SMITH, 1973, p. 16). Apenas Jonas e Daniel apresentam atributos específicos, a baleia e o leão. Todas as doze esculturas trazem, em sua lateral um

<sup>9</sup> Versão latina da Bíblia, “vulgarizada” por São Jerônimo no século IV e ainda em uso no século XVIII.

filactério com inscrições de textos de suas profecias incluindo citação ao texto bíblico específico. Em três profetas, Jeremias, Oseias e Joel, encontra-se a pena, atributo genérico, tendo em vista a significação da escrita para registro e perpetuação das profecias.

Um sopro mais profundo anima-os, porém, um instinto que dá ao estilo oratório do barroco uma força de convicção retirada da fé das velhas idades. [...] Quando desenha um monumento ou um cenário, quando exculpe um retábulo, a imaginação e a mão de Antônio Francisco Lisboa movem-se facilmente nas inflexões, nos retorcidos, nos turbilhonamentos das formas que exprimem a pluralidade do espaço barroco. (BAZIN, 1963, p. 324)

Aleijadinho presidiu pessoalmente a colocação dos profetas nos pedestais, uma vez que ainda se encontrava em Congonhas no momento, o que não ocorreu com as figuras dos Passos da Paixão de Cristo, instaladas tardiamente nas capelas.

A percepção a partir de um ponto fixo é típica da estética barroca da arte vista como espetáculo, com impacto global e imediato, favorecendo a apreensão do conjunto. Tornam-se, assim, imponderáveis as distorções anatômicas de algumas esculturas, como as proporções atarracadas de Isaías e Jeremias, que poderiam ser atribuídas à busca intencional de um maior efeito de expressão. (OLIVEIRA, 2011, p. 34).

Bazin (1963) explicita que, a partir do século XVII, passos do balé são o princípio da composição barroca. Tal ordenação é feita por compensações e oposições e não de modo simétrico. Sua percepção global exige afastamento do espectador e posicionamento em ponto fixo, em uma situação mais baixa e centralizada. Como impressionante resultado, as esculturas relacionam-se umas com as outras em extraordinária coreografia, na qual gestos e atitudes individuais de cada profeta foram ordenados em função do conjunto Estes gestos, cada vez mais desordenados, encantam o espectador e é encontrado em várias igrejas da arte barroca. Em Congonhas, os profetas de Aleijadinho são arrebatados por esta inspiração barroca, segundo o autor.

### **3.3 As primeiras impressões**

Com sua imponência e grandiosidade, as relações despertadas pelo Conjunto do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos em mais de 200 anos de história são diversas. Inúmeras gerações de estudiosos e fiéis vêm dando novos significados à obra de Aleijadinho em Congonhas como local expressivo de transcendência da fé e da arte. Planejadas inicialmente com o objetivo de

cumprirem o papel religioso como lugar de peregrinação católica, tais obras passaram, no decorrer dos séculos, por diversas intervenções, adquirindo novas significações, no âmbito religioso, artístico e cultural, ultrapassando as barreiras do seu significado. As práticas devocionais, seu reconhecimento e pesquisas em campos diversos garantem sua permanência e conservação, seja por entidades governamentais de proteção legal, como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), e suas intervenções, contribuindo na consagração da obra como um dos maiores ícones da arte e religiosidade brasileiras.

Segundo Cardoso (2012), os artefatos não possuem um significado fixo, podem sofrer mudanças na maneira em que são observados em cada época ou espaço. Com o decorrer do tempo, por mais que se pareça o mesmo, a experiência humana infere outros significados aos artefatos. O contexto histórico faz do olhar uma construção social e cultural, que pode ser transformado no tempo e depende, obrigatoriamente, do repertório de quem percebe, alterando, constantemente, o processo de significação.

O patrimônio é formado pelas significações e veicula diferentes valores da memória em diferentes contextos culturais. Jorge (2002) destaca a imaterialidade como parte do próprio conceito do patrimônio enquanto herança cultural. Como valor da memória, o patrimônio projeta na contemporaneidade a presença das nossas origens, sendo interpretado como representação de um tempo passado e dos acontecimentos ocorridos, existindo em um suporte físico, material e adquirindo sua dimensão imaterial, tornando-se a expressão de conteúdos não materializáveis, enquanto formas e enquanto herança. Falar de patrimônio é se referir à memória, que pode ser individual ou coletiva. O sentimento de identidade depende da aceitação do imaginário coletivo que se constrói a partir de um passado real ou imaginário que dá sentido às imagens pelas quais a sociedade se representa.

O patrimônio cultural - ou seja, o que um conjunto social considera como cultura própria, que sustenta sua identidade e o diferencia de outros grupos - não abarca apenas os monumentos históricos, o desenho urbanístico e outros bens físicos; a experiência vivida também se condensa em linguagens, conhecimentos, tradições imateriais, modos de usar os bens e os espaços físicos. (CANCLINI, 1994, p. 99)

Para Halbwachs (1990), existem muitas memórias coletivas, não havendo, portanto, uma história e sim, o entendimento de cada história. As memórias são construídas, individual ou

coletivamente por indivíduos, grupos e nações, abarcando passado, presente e futuro, tanto quanto lembrança e esquecimento. A história é um quadro de mudanças, sendo natural que as sociedades mudem incessantemente produzindo transformações que são registradas e percebidas em um período de tempo maior. As memórias coletivas acontecem em espaço e tempo determinados. Para grupos e histórias distintas, se faz necessária a diferenciação das partes do período e as similaridades guardadas na memória. Ela apresenta um retrato de si mesma e tem a duração média da vida humana, se reconhecendo nas imagens sucessivas no desenrolar do seu tempo.

Sobre as impressões causadas, principalmente, pelo trabalho de Aleijadinho, encontram-se os primeiros relatos, em sua maioria, de repúdio às obras, registrados por viajantes estrangeiros, já no início do século XIX. Smith (1973) narra que a primeira crítica foi escrita pelo Barão Wilhelm Ludwig von Eschwege que, ao visitar Congonhas, em 1811, classificou erroneamente os profetas como santos e definiu as imagens como “de mau gosto e desproporcionadas”, pensamento do neoclassicismo corrente, movimento cultural que se contrapunha ao barroco por valorizar a simplicidade e pureza estética. Em 1818, Congonhas foi visitada por um comerciante inglês, John Luccock, que achou as estátuas “bem realizadas, seus trajes apropriados, suas atitudes variadas...”. No mesmo ano, Auguste de Saint-Hilaire, botânico naturalista e viajante francês, declarou sobre as estátuas dos profetas: “não são certamente obras-primas, mas sente-se nelas uma liberdade de tratamento que demonstra ter o escultor uma boa dose de talento.” Em concordância, J. Friedrich von Weeck, bávaro que viajou pelo Brasil de 1823 a 1827, afirmou que os profetas apresentavam sinais “de um talento extraordinário”. (SMITH, 1973, p. 16)

Em 1868, Sir Richard Francis Burton, explorador e diplomata britânico, declarou, sobre as estátuas dos Passos, que “certamente, jamais houve romanos tão narigudos, a não ser que eles usassem suas probóscides como os elefantes usam trombas”, ainda, classificando os profetas como “grotescos” e “desvaliosos” como obra de arte: “bonecos sem entranhas nem espinha dorsal, vestidas como o tipo tradicional de turco para os cristãos mediterrâneos... com estranhas expressões de horror e surpresa”. (SMITH, 1973, p. 18)

Conforme Smith (1973), todos esses homens, críticos fiéis à estética do seu tempo, depreciaram a obra de Aleijadinho por sua tendência “primitiva” ou estilizante, razão principal pela qual o seu trabalho é apreciado atualmente.

Outra opinião negativa que se tem registro, emitida por um brasileiro no ano de 1872, é a do poeta mineiro Bernardo Guimarães: “não é preciso ser profissional para reconhecer nelas a incorreção do desenho, a pouca harmonia e falta de proporção de certas formas. Cabeças mal contornadas, proporções mal guardadas, corpos por demais espessos e curtos, e outros muitos defeitos capitais e de detalhes estão revelando que esses profetas são filhos de um cinzel tosco e ignorante.” Um fato curioso que também exprime a negatividade com que eram percebidas as obras de Aleijadinho, ocorrido no ano de 1903, citado por Oliveira (2011), é de um relatório registrado pelo Padre Júlio Engrácia, enviado a Congonhas pelo bispo de Mariana, incumbido de fazer uma sindicância sobre a situação financeira da Irmandade do Bom Jesus. Tal registro deu origem a uma descrição feita por dois “distintos romeiros” sobre as apreciações estéticas negativas com relação às esculturas dos Passos. “São considerados figuras medonhas, mais próprias para fazer rir às crianças do que para atrair a veneração ou simpatia dos corações.” Ainda, fizeram votos que o encarregado da diocese mandasse “substituir as horrendas figuras dos Passos e consumi-las para sempre, a modo que não fique das mesmas o menor sinal, para honra de Deus e da arte mineira”. Este relato, mais uma vez, demonstra que o gosto acadêmico do início do século repudiava completamente as esculturas barrocas por não estarem de acordo com o “verdadeiro sentimento do belo respeitável” exigido pela estética neoclássica adotada pela Igreja Católica. Outro relato negativo, apontado pela autora, é o de um pintor italiano, Ângelo Clerici, que teve suas atividades documentadas em Minas Gerais entre 1880 e 1890, tendo declarado que as figuras dos Passos “abundavam em imperfeições” e necessitavam de “abundantes retoques de goivas e formões” para chegar à altura que os conhecimentos modernos da época ensinavam.

De acordo com Oliveira (2011), a primeira iniciativa de reconhecimento histórico do valor dos Passos se deu em 1910. Um relatório, enviado ao Arcebispado de Mariana, descrevera o estado de abandono quase completo, necessitando de limpeza e medidas de proteção contra cabras e porcos que circulavam pelos Passos. A autorização e recursos foram concedidos no final do mesmo ano.

### 3.4 Uma identidade genuinamente nacional

Todo esse quadro de sentimentos, declarações e opiniões que criticavam negativamente as obras de Aleijadinho, incluindo os profetas e as figuras dos Passos, só começa a mudar no início do século XX, com a visita de Mário de Andrade<sup>10</sup> e, posteriormente, com a caravana modernista a Minas Gerais, em busca de uma identidade genuinamente nacional. As primeiras iniciativas de valorização foram radicadas na mentalidade modernista, que abriu caminhos, revelando a nova face do barroco revelando perspectivas para estudos posteriores, conforme Dias (1969).

A obra de Congonhas, frequentemente genial, várias vezes sublime ainda, turtuveia. É irregular, mais atormentada, mais mística, berra num sofrimento raivoso de quem sabemos que não tinha paciência muita, apesar das leituras bíblicas. (ANDRADE, 2014, p. 21)

Foi a partir dos anos 1920 que o Santuário do Bom Jesus de Matosinhos passou por um processo de valorização até sua consagração como patrimônio e monumento nacional e mundial. Na viagem de Mário de Andrade, em 1919, a Congonhas e a outras várias cidades históricas de Minas Gerais, foram flagrados os primeiros sinais de uma obra de arte genuinamente brasileira, com destaque para Ouro Preto e as obras de Aleijadinho, dentre outras da Bahia e Rio de Janeiro, como primeiras manifestações artísticas nacionais, conforme Natal (2007). Mário de Andrade classificou as obras com arte espontânea e inventiva, sendo insubmissa aos padrões portugueses, primando pela originalidade e inovação, considerando as obras de Aleijadinho como cânone e princípio da formação da identidade artística nacional.

[...] em Minas, vamos deparar a suprema glorificação da linha curva, o estilo mais característico, duma originalidade excelente. Três escultores dominam nesses três centros: Chagas, O Cabra, na Bahia; mestre Valentim, no Rio de Janeiro; Antônio Francisco Lisboa nas Minas Gerais. (ANDRADE, 1993, p. 50).

Ávila (1969) destacou a modernidade do barroco pelo seu rico significado histórico e sua contribuição para a criação estética, além da importância de o mesmo ser compreendido pela sua visão globalizadora, por estar vinculado à crise religiosa do Cristianismo e às grandes

---

<sup>10</sup> Mário de Andrade - Intelectual, escritor, crítico literário, musicólogo, ensaísta, folclorista e um dos principais nomes do movimento modernista no Brasil e um dos precursores da valorização e preservação do patrimônio cultural brasileiro.

navegações. Para uma melhor compreensão do barroco como fenômeno universal, deve-se considerar suas origens e outros desdobramentos.

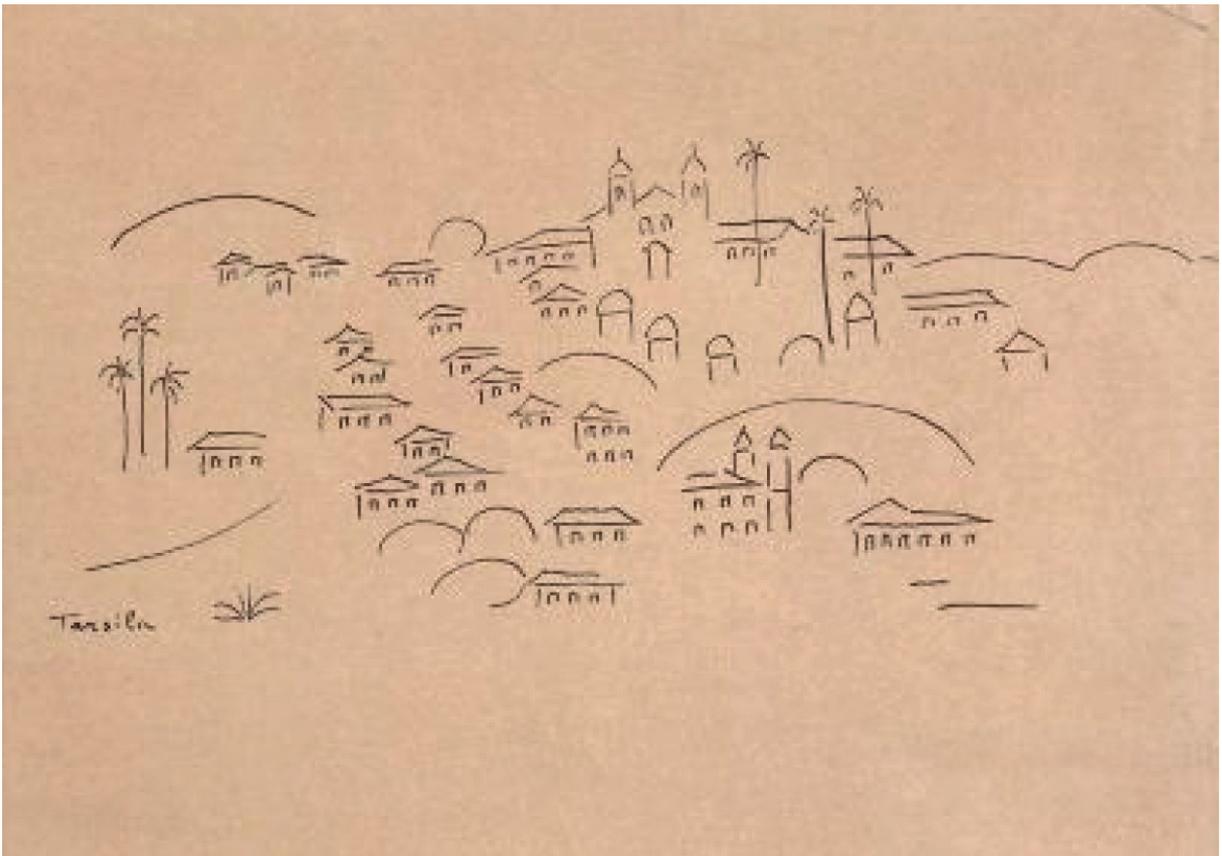
Devido à distância e isolamento dos centros litorâneos, desenvolveu-se uma arte genuína nas cidades de Minas Gerais. Tal afastamento geográfico e a crise da mineração contribuíram para a liberdade e espontaneidade dos artífices mineiros na criação de soluções mais simples e econômicas, sem, necessariamente, seguirem influências lusitanas. Mário de Andrade definiu o barroco mineiro como sendo único e original, caracterizado pelo traçado contido, harmônico e pela graciosidade da linha curva; se diferenciando do barroco português pela simplicidade e isenção de uma decoração exagerada e extravagante, considerada de mau gosto em sua visão.

É necessário atentar-se à conceituação do rococó como “barroco nacional”. De acordo com Oliveira (2014), essa categorização realizada pelos modernistas é inadequada porque rococó e barroco são estilos com características próprias, como já citado. Para a autora, alguns estudiosos persistem em situar o rococó como fase final do barroco, o que prejudica a compreensão e correta avaliação estética das obras da segunda metade do século XVIII, período em que o barroco deu lugar ao rococó na arquitetura religiosa em Minas Gerais.

A arte colonial mineira estaria situada na cultura formada nos setecentos, apesar de suas manifestações artísticas ultrapassarem esses limites. Para Dias (1969), houve uma contradição com relação aos modernistas que intencionaram em destruir o passado e, ao mesmo tempo, voltaram para uma realidade brasileira valorizando a arte barroca de Minas Gerais. Para o autor, o modernismo buscava raízes nacionais e sabia como identificar valores brasileiros autênticos do passado.

A caravana dos modernistas pelo interior de Minas Gerais, intitulada “A Viagem de descoberta do Brasil”, buscava os traços históricos e artísticos da civilização brasileira. Os modernistas que participaram da caravana foram Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Mário de Andrade, entre outros viajantes, como Nonê de Andrade, filho de Oswald, o jornalista René Thiollier, a fazendeira Olívia Guedes Penteado, conforme Natal (2007).

Era uma visita ao passado na intenção de descobrir as origens e resgatar o que o país tinha de mais genuíno para se constituir as bases de uma identidade moderna brasileira, estética, política ou histórica. Em 30 de abril de 1924, os modernistas chegaram a Congonhas. Na procura pelas riquezas do passado, interessava a eles a história de Minas, suas edificações, pintura, estatutária, tradições e objetos originados no século XVIII, o que estabeleceria as referências de uma arte própria, autêntica, desvinculada do padrão europeu.



**Figura 13:** Congonhas/Minas, 1924 - Nanquim sobre papel - 18,3 cm x 22,6 cm - Tarsila do Amaral. Acervo Museu de Arte Contemporânea de São Paulo.

[https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/18611/lang/en\\_US](https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/18611/lang/en_US). Acesso em: 3 nov.2020

### 3.5 Os órgãos oficiais e as ações de valorização do patrimônio

O Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), criado em 1937, atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), foi o primeiro órgão nacional regulamentador para legalização e conservação de bens culturais e contou com Mário de Andrade na redação do anteprojeto de criação.

Os objetivos da criação do SPHAN foram estipulados no artigo 46 da Lei 378, de 13 de janeiro de 1937<sup>11</sup>:

[...] fica criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com a finalidade de promover, em todo o País e de modo permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional (BRASIL, 1937, art. 46)

O artigo 4º do Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, normatizou o ato do tombamento na esfera federal e determinou a criação de quatro Livros do Tombo, onde são inscritos os bens sob a proteção da Lei, sendo: Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, Livro do Tombo Histórico, Livro do Tombo das Belas Artes e Livro do Tombo das Artes Aplicadas<sup>12</sup>. A primeira ação de valorização oficial do patrimônio de Congonhas se deu em 1939, com o tombamento federal e inscrição dos 12 profetas do Aleijadinho no Livro de Belas Artes, se destacando como os primeiros bens protegidos pelo SPHAN.

De acordo com o IPHAN, o tombamento é o instituto jurídico através do qual o Poder Público determina que certos bens culturais serão objetos de proteção especial. É o instrumento legal que coloca os bens culturais móveis e imóveis sob a proteção da guarda do Estado para sua conservação e proteção. Desta maneira, há um controle constante e, em caso de qualquer risco iminente e para que medidas de proteção sejam devidamente tomadas, denúncias são feitas aos órgãos responsáveis, religiosos ou governamentais, responsáveis pela administração e guarda do Santuário. A partir do tombamento, o SPHAN passa a cuidar regularmente da preservação e da conservação do conjunto arquitetônico, paisagístico e escultural do Santuário de Congonhas.

Em 1957, aconteceu a primeira grande restauração do Santuário. Realizada pelo SPHAN, teve foco no interior das Capelas do Passos e nas estátuas, de onde foram removidas camadas sobrepostas de tintas, realizadas em repinturas na segunda metade do século XIX e início do século XX, que descaracterizavam a originalidade das obras. Para Oliveira (2011), os resultados

---

<sup>11</sup> [http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Lei\\_n\\_378\\_de\\_13\\_de\\_janeiro\\_de\\_1937.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Lei_n_378_de_13_de_janeiro_de_1937.pdf). Acesso em: 21 nov. 2020.

<sup>12</sup> <http://portal.iphan.gov.br/ans/>. Acesso em: 21 nov.2020.

destas restaurações superaram todas as expectativas porque recuperaram o aspecto original das estátuas, devolvendo o lugar de destaque do conjunto da obra de Aleijadinho.

Tendo constituído objetivo fundamental dessa restauração a recuperação das imagens do Aleijadinho em seu primitivo “esplendor”, compreende-se que o critério básico que a norteou privilegiasse de forma quase exclusiva o aspecto estético das esculturas, tanto vistas individualmente quanto em grupo. (OLIVEIRA, 2011, p. 121)

Esta primeira grande restauração foi acompanhada pelo crítico de arte paulista, Lourival Gomes Machado, que publicou diversas reportagens no jornal *Estado de São Paulo* e teve como resultado a publicação de um livro intitulado *Reconquista de Congonhas*, o qual relata a importância da restauração e de novas pesquisas e interpretação do patrimônio e classifica o Santuário de Congonhas como a obra mais representativa de Aleijadinho, ocupante do posto máximo da arte brasileira.

A restauração dos Passos devolveu-nos uma das mais importantes parcelas do barroco mineiro, ao mesmo tempo contribuindo para atestar inofismavelmente a perícia invulgar e a segurança dos conceitos do artista colonial, o que é reafirmar a superioridade sem contraste da criação do Aleijadinho. Restabelecida a pintura original das estátuas, reorganizadas as peças em conjuntos compostos, tornou-se irrecusável a evidência de que só uma plêiade de artistas de primeira grandeza, altamente inspirados, altamente adestrados e, sobretudo, conscientes da função estética que desempenhavam, conseguiria realizar tal obra comum. (MACHADO, 1960, p. 10).

O ano de 1957 foi marcante, também, pela elevação do Santuário à condição de Basílica Menor, incentivando ainda mais a devoção ao Bom Jesus de Matosinhos. O *status* de obra-prima do conjunto arquitetônico de Congonhas foi conferido, em 1963, por Germain Bazin, crítico francês que foi responsável por incluir a obra de Aleijadinho na historiografia internacional das artes. Curador-chefe da Seção de Pinturas do Museu do Louvre (1950-1965), o historiador francês consolidou, mundialmente, a arte barroca como protagonista da produção artística colonial por meio de diversas ações, como redação de artigos para jornais e revistas, palestras, exposições e projetos bibliográficos (URIBARREN, 2018).

A segunda restauração, realizada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA, órgão estadual de preservação criado em 1971 para atuar nas políticas públicas na esfera do patrimônio cultural, ocorreu entre os anos de 1973 e 1974. Esta, que incluiu obras de conservação, restauração e proteção do conjunto paisagístico do

Santuário foi marcante pela construção do novo Jardim dos Passos, idealizado por Robert Burle Marx, artista brasileiro, precursor do paisagismo modernista no Brasil. Coordenada pelo arquiteto e diretor executivo do IEPHA, Luciano Amédée Péret, e com o aspecto preservado até os dias atuais, esta foi a última restauração que alterou, significativamente, o projeto visual do Santuário, destacando a imponência da arquitetura e beleza da obra de Aleijadinho, fazendo de todo o cenário, um museu a céu aberto.



**Figura 14:** Roberto Burle Marx e Luciano Amédée Péret. Foto: Assis Horta  
<http://pensaesai.blogspot.com/2013/09/peret-e-burle-marx-na-restauracao-do.html>. Acesso em: 17 jan. 2021.

A ação de valorização mais expressiva do patrimônio artístico e cultural de Congonhas foi a declaração do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos como Patrimônio Cultural Mundial, pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura, UNESCO, em dezembro de 1985. De acordo com o documento da Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, lançado na Conferência Geral da UNESCO, em 1972, alguns lugares na terra são de “valor universal excepcional” e devem fazer parte do patrimônio

comum da humanidade.<sup>13</sup> O documento declara o apoio da UNESCO à conservação, ao avanço e promoção do saber com foco na conservação e proteção do patrimônio universal, além de recomendar aos interessados as convenções internacionais e contar com colaboração de governos nos âmbitos federal, estadual e municipal e também com a sociedade civil.

A inclusão do Santuário de Congonhas na Lista do Patrimônio Mundial da Unesco foi justificada pela importância da arte universal de Aleijadinho e de todo o seu conjunto arquitetônico e escultural, de acordo com o Dossiê de Candidatura, documento da proposta de inscrição do Santuário, sob responsabilidade do Ministério da Educação e Cultura Secretaria de Cultura Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional Fundação Nacional Pró-Memória.<sup>14</sup>

Para a inclusão do Santuário na Lista da UNESCO, estudiosos como Robert C. Smith e Germain Bazin, especialistas da história da arte ocidental dos tempos modernos foram de extrema importância por avaliarem criticamente a relevância de toda a obra de Congonhas no cenário da história da arte no período dos anos setecentos. Para Smith, trata-se:

[...] de um dos maiores artistas do século XVIII, não apenas por ter sido superior a tantos outros na linguagem rococó, mas também, por não se ter deixado limitar por esse estilo, chegando a realizar o que foi dificilmente atingido em todos os tempos. De fato, ele soube criar [...] imagens poderosas independentemente do estilo de sua época. O Aleijadinho foi ao mesmo tempo um arquiteto audacioso, experimentando uma nova dimensão do espaço, um mestre eminente na decoração sofisticada do rococó, um renovador espiritual insuflando vida e força à nova estatuária em madeira policromada do século XVIII e um “primitivo” na escultura em pedra, onde atingiu uma grandeza de sentimento que pouco tinha a ver com a época na qual viveu. (SMITH, 1973, p. 8)

O Dossiê da Candidatura destaca, ainda, dois critérios fundamentais para a inclusão do patrimônio na lista da UNESCO, por (1) “representar uma realização artística única, verdadeira

---

13 Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura, reunida em Paris, de 17 de outubro a 21 de novembro de 1972. Disponível em: [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000133369\\_por](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000133369_por). Acesso em: 19 jan. 2021.

14 - Dossiê de candidatura - <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie%20CONGONHAS.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2021.

obra-prima do espírito criador do homem; e (2) por estar associado a crenças e eventos de considerável significado”.

O reconhecimento como Patrimônio Mundial gera inúmeros benefícios aos bens tombados, monumentos, conjuntos, sítios, paisagens e outros, que vão de avanços sociais, educacionais, culturais e políticos à valorização dos bens no entorno das áreas declaradas. Dentre estes benefícios, o IPHAN<sup>15</sup> destaca a atração de investimentos privados, aumento do turismo e geração de emprego e renda, além de maior projeção nacional e internacional, dentre outras vantagens.

Outro trabalho de preservação a ser destacado foi promovido pelo SPHAN em parceria com a Prefeitura de Congonhas e ocorreu na década de 1980. De acordo com matéria publicada no periódico de número 41 do SPHAN/pró Memória (1988), a preocupação com o acervo cultural de Congonhas se deu devido ao acelerado e desordenado desenvolvimento urbano da cidade, o que resultou em projetos de preservação mais amplos considerando a urbanização da cidade. Na oportunidade, foram definidas as áreas objeto de tombamento e seus entornos garantindo a incolumidade do patrimônio. Além disso, deu-se continuidade aos estudos mineralógicos, iniciados na década de 1940, sobre o comportamento da ação do tempo na pedra-sabão e a influência de outros agentes nocivos.

A partir da década de 1960, com a implantação do parque siderúrgico em Congonhas e seu entorno, a população teve um aumento expressivo, passando de 14 mil habitantes, na década de 1970, para 45 mil, em 1988. Esse crescimento desordenado levou o SPHAN a analisar as mudanças no município de forma integrada, visando a implementação de diretrizes que ajustassem o tombamento à situação da cidade como garantia de preservação do patrimônio histórico. Algumas propostas de intervenção abrangeram diversas edificações e espaços urbanos, tendo sido desenvolvidos projetos de restauração, paisagismo, recuperação, estudos ambientais, com o propósito de uma estruturação de acordo com uma urbanização desejável para Congonhas, visando a integração do patrimônio à vida contemporânea e às demandas do desenvolvimento.

---

15 - <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/351/iphan-e-unesco-promovem-sinalizacao-do-patrimonio-mundial-no-brasil>. Acesso em: 19 jan. 2021.

Devido à interferência da ação do tempo no aspecto estético e estrutural, os profetas passaram por um processo de restauração, realizado pelo SPHAN e pela Prefeitura de Congonhas, contando com o apoio de instituições culturais do Estado. Foram constatados problemas de degradação mineralógica, ou seja, dissolução dos componentes da pedra provocada pela ação de fungos e líquens. O processo contou com aplicação de produtos específicos para combater os microrganismos de deterioração e posterior impermeabilização dos locais tratados. Na ocasião, foi restaurada a portada da Basílica como toda a pedra-sabão utilizada no Conjunto.

A restauração posterior, finalizada em 2010, se concentrou apenas nas Capelas dos Passos e foi bastante significativa por devolver às esculturas e ao conjunto arquitetônico dos Passos o seu aspecto original, favorecendo a visão estética e compreensão iconográfica das sete cenas da Paixão de Cristo, de acordo com Oliveira (2011). A restauração, realizada pelo IPHAN, foi dividida em etapas. Na primeira delas, realizada entre 2003 e 2004, as esculturas dos passos foram restauradas, imunizadas contra fungos e tiveram fendas e rachaduras recompostas. A segunda fase de restaurações teve duração de cinco anos (2005-2010). Foram recuperadas as pinturas parietais originais das capelas dos Passos, o que revelou sua qualidade técnica e estética, além da significação para a história da arte em Minas Gerais. Além disso, sob coordenação de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, maior especialista da obra de Aleijadinho em Congonhas, foi realizada a reorganização dos grupos escultóricos como oportunidade de testar novas informações de acordo com pesquisas iconográficas e formais além de destacar a marcação dos atores na obra teatral dos Passos de Congonhas. Oliveira (2011) considera os Passos uma “obra aberta”, por estar sempre em diálogo inesgotável com os homens que os utilizam no percurso da história.

Por meio do IPHAN, com execução pela Prefeitura Municipal de Congonhas, findou-se, em 2018, a maior e mais importante restauração da Basílica do Senhor do Bom Jesus de Matosinhos. Em dois anos e meio de trabalho que seguiram criteriosos padrões internacionais de excelência, foram contemplados os elementos artísticos da igreja. Foram realizados serviços como pintura da Basílica, recuperação de relicários e imagens. Merece destaque o descobrimento de pinturas originais no forro da nave da Basílica, de um céu com nuvens e tonalidades de azul e rosa, cobertas sob camadas de tinta cinza.



**Figura 15.** Pintura original da parede dos passos, restaurada em 2010. Passo da Santa Ceia. Foto do autor. 2021

De acordo com a linha do tempo das restaurações dos monumentos de Congonhas, desde a primeira ação de valorização oficial do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, no Livro de Tombo de Belas Artes, em 1939, pelo SPHAN, como relatado, até os dias atuais, inúmeras medidas foram tomadas para a conservação do patrimônio de Congonhas. Em toda a sua história, iniciativas de proteção legal, seja em nível federal, estadual e municipal, foram fundamentais para a manutenção das edificações do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos.

O desenvolvimento de políticas públicas de preservação e ações de conservação dos monumentos garantiram formas de valorização e a continuidade da história do patrimônio, aumentando os laços com a comunidade e colaborando com a construção constante da identidade de Congonhas como um dos principais centros de peregrinação católica do Brasil e berço de umas das mais importantes obras-primas da arte mundial. Esta vocação cultural e religiosa revelou um grande potencial para a atividade turística em Congonhas, inserida na rota das cidades históricas setecentistas de Minas Gerais, se tornando fundamental para o seu desenvolvimento econômico e social.



**Figura 16:** Linha do tempo das principais ações de valorização do patrimônio de Congonhas. Elaborada pelo autor.

Além de toda a importância histórica, artística e cultural da cidade de Congonhas, sua obra representa um atrativo para turistas do mundo inteiro durante todo o ano e, em especial, nas datas de comemorações religiosas, como a Semana Santa e o Jubileu do Senhor Bom Jesus de Congonhas, comemorado no dia 14 de setembro. De acordo com o relatório “Museu em Números”<sup>16</sup> do Museu de Congonhas, a quantidade de visitantes do Museu foi de 255.903 visitantes, entre 2016 e 2021. Esta constante presença de visitantes contribui para a dinâmica funcional da cidade desencadeando os processos de preservação da memória, cultura e fortalecimento da imagem, fatores cruciais para o desenvolvimento social e econômico de Congonhas.

### 3.6 Importância do patrimônio para o turismo cultural

É característico do ser humano a busca por conhecimento de culturas, hábitos e modos de vida de outros grupos sociais, diferentes do seu, na intenção de compreender significados em diferentes espacializações históricas e culturais.

A compreensão de outras culturas envolve a apreensão e interpretação sobre o passado de determinados grupos ou comunidades. Na busca de um melhor entendimento, Meneses (2006) considera de extremo valor o que classifica como dignificação da existência cotidiana, ou seja, a incorporação da cultura como matéria-prima daquilo que se construiu e pretende se vender. Desta maneira, o atrativo se mostra de acordo com a realidade construída, incorporando significados mais amplos. As manifestações culturais só fazem sentido se

<sup>16</sup> Documento oficial do Museu de Congonhas recebido, via e-mail, pelo autor, em 12 de novembro de 21.

consideradas como um todo, não havendo separação na compreensão entre patrimônio material e imaterial. Com relação à distinção entre patrimônio material, que seriam as construções físicas para o atendimento às necessidades práticas; e patrimônio imaterial, que considera os valores culturais, signos e significados variados, o autor afirma que “as construções culturais são parte de um uníssono de experiências históricas, vivificadas de forma integradas, portanto, dinâmicas no tempo.” (MENESES, 2006, p. 24)

Ao considerar o patrimônio cultural como atrativo para o turismo, Mancini (2007) afirma que a revitalização de valores da comunidade desencadeia um processo de preservação da memória e cultura local. Krucken (2009) legitima afirmando que, para fortalecer a imagem do território, é fundamental valorizar e proteger o patrimônio material e imaterial.

Desde a criação das obras do Santuário de Congonhas, as impressões despertadas, mesmo que negativas, até os processos de oficialização e reconhecimento do trabalho de Aleijadinho como obra de arte e patrimônio mundial, começaram a formar um elo de sentimentos e pertencimento com a população e com aqueles que a visitam, estabelecendo uma relação com a história, com o passado, diretamente ligada à formação e identidade cultural. Krucken (2009) afirma que o sentido de pertença e o orgulho dos moradores de um território dependem muito da imagem associada à região, à sua herança cultural e história social e econômica.

Conforme Santos (2001), tudo aquilo que possui valor significativo, podendo ser adquirido e transmitido a cada geração, é o que forma o conjunto de bens culturais. Esses bens representam referenciais importantes para a coletividade e, portanto, devem ser preservados. Sob esse aspecto, destaca-se a importância da história de Congonhas e de suas obras artístico-religiosas. Como marcador da identidade local, o Santuário do Bom Jesus faz com que a cidade se aproprie da nomeação de “cidade dos profetas” e conserve, a partir daí, sua vocação cultural e religiosa, tendo o turismo como uma importante fonte de renda.

Em um passado recente, o patrimônio era visto pela população como um empecilho por limitar o crescimento e modernização dos municípios mineiros, que viam a atividade como sua principal fonte de renda. Atualmente, é clara a consciência desses moradores sobre a

finitude da mineração e um entendimento sobre a “excepcionalidade desse acervo como potencial de melhoria de qualidade de vida da comunidade” enquanto valor cultural permanente, gerador de uma economia limpa e empregos qualificados, de acordo com Machado (2015)<sup>17</sup>.

A atividade turística pode gerar o bem-estar para os habitantes locais e contribuir para a dinâmica funcional e econômica por intermédio da reutilização de bens culturais locais e promoção da cidadania com foco nos valores culturais. Para Brito (2019), é importante qualificar essa atividade turística e as estratégias que possam vir a ser adotadas na construção de um diálogo inteligente entre campos da política pública, patrimônio e turismo. Neste sentido, a maneira de desenvolver uma atividade turística, aproveitando os recursos sem causar destruição ou descaracterização dos bens existentes é um assunto explorado na gestão do patrimônio cultural.

A valorização de culturas locais, incentivadas pelo turismo, estimula a geração de rendimentos para as cidades, caso possuam projetos de valorização e exploração consciente de seu potencial. “O turismo cultural assenta-se justamente na busca do conhecimento de tudo aquilo que convencionamos chamar de patrimônio histórico, artístico e cultural.” (SANTOS, 2001, p. 112)

Para o adequado desenvolvimento do turismo cultural, considerando a presença do patrimônio cultural e a monumentalidade das construções, somada a outros elementos urbanísticos e paisagísticos ou reconhecidos pelo seu valor simbólico, como é o caso do Santuário de Congonhas, se faz necessário considerar os recursos existentes, a disposição no espaço e a relação construída entre eles. Para Brito (2019), o valor do patrimônio cultural é atribuído a uma coletividade e, como objeto de cultura, é testemunho da manifestação do conhecimento humano, em determinada sociedade e tempo específicos. Sendo assim, o patrimônio cultural só é consumido como atrativo turístico ao comunicar uma imagem pré-determinada fundamentada nos seus valores intrínsecos.

---

<sup>17</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=sHUMRYqHyxl&ab\\_channel=Iphangovbr](https://www.youtube.com/watch?v=sHUMRYqHyxl&ab_channel=Iphangovbr). Acesso em: 10 jul. 2021.

Para que haja maior difusão da ideia do valor do patrimônio histórico, são necessárias ações educativas para a população e para os visitantes, fomentando a valorização dos bens culturais herdados e das manifestações culturais da localidade, “ressignificando-os como elementos importantes para a identidade cultural e para a compreensão do processo civilizatório da sociedade” (BRITO, 2019, p. 41). A boa condução da atividade turística, quando bem estruturada e planejada, constitui importante ferramenta para o desenvolvimento de ações de sensibilização e de educação para a valorização do patrimônio cultural. Cidades referenciadas pelo patrimônio cultural têm, no turismo, uma importante ferramenta de fomento em ações de desenvolvimento como a promoção de iniciativas de recuperação, revitalização, restauração de monumentos, sinalização turística-cultural, iluminação de monumentos, entre outras, como é o caso das ações oficiais de preservação do patrimônio, destacadas no decorrer do capítulo.

A conscientização do turismo e do patrimônio histórico-cultural é considerada por Meneses (2006) como recurso primordial para o desenvolvimento social, tornando necessárias novas formas de gestão destes valores, o que exige uma atuação interdisciplinar entre os variados participantes dos processos, como o caso de Congonhas, onde academia, poderes públicos federais, estaduais e municipais atuam de forma conjunta para estudos e preservação do patrimônio. Para Albano e Murta (2002), a interpretação do patrimônio sinaliza o valor único de determinado local e busca estabelecer a comunicação com o visitante expandindo o seu conhecimento. Destacam a importância das informações que são passadas aos visitantes, sobre os lugares, costumes, cultura, hábitos e história, considerando que tudo é novidade aos olhos do turista.

A fim de otimizar a experiência da visita, deve-se provocar o olhar e ressaltar o encantamento pelo lugar, como formas de despertar a atenção do visitante. Uma boa interpretação traduz a imagem do lugar como sendo especial. Na nossa cultura hipermoderna, onde o entretenimento se faz presente, as autoras consideram fundamental tocar a emoção e despertar novas formas de olhar, apreciar e apreender novas formas de significados.

Ao associar o patrimônio ao seu passado histórico e arquitetônico, como meio de salvaguardar as particularidades étnicas e locais em meio à uniformização planetária, Lipovetsky e Serroy

(2015) citam a nova importância dada a museus como colaboradores do desenvolvimento turístico, além de declarar que as ações de preservação contêm princípios mercantilistas, estéticos e midiáticos.

Meios de interpretação como os museus são, cada vez mais, utilizados como forma de tradução do patrimônio para os visitantes e, mais do que informar e contar histórias, criam laços e colaboram com a preservação e manutenção da história dos lugares.

O próximo capítulo apresenta o Museu de Congonhas, sua história e contextualização, a relação com todo o patrimônio histórico da cidade e realiza uma análise minuciosa sobre a utilização das ferramentas de design em sua construção, tomando como referência os princípios do design emocional, desenvolvidos por Norman (2009). Consideramos a criação do Museu como um espaço inovador para comunicação do patrimônio e como ferramenta de transmissão de conhecimento. O capítulo traz, ainda, um breve descritivo sobre a Coleção Patrimônio em Cores, produtos desenvolvidos pelo autor, inspirado na obra de Congonhas.

## CAPÍTULO 4

### **DESIGN E O MUSEU DE CONGONHAS**

4.1 Museus – sistema de informação

4.2 O Museu de Congonhas

4.3 Os espaços no Museu de Congonhas

4.3.1 O Santuário como ex-voto

4.3.2 O Santuário como lugar sagrado

4.3.3 O Santuário como obra de arte

4.3.4 Olhares sobre o santuário

4.3.5 Coleção Márcia Moura de Castro

4.3.6 Galeria de cópias

4.3.7 Reconquista de Congonhas

4.4 Design e a experiência no Museu

4.5 O Museu pela ótica do design emocional

4.6 A Coleção Patrimônio em Cores

4.6.1 O desenvolvimento da coleção  
patrimônio em cores

## CAPÍTULO 4

### Design e o Museu de Congonhas

O Museu de Congonhas possui características que o diferenciam da maioria de outros museus. Uma delas é ser um museu de sítio histórico. Como já relatado, de acordo com a definição estabelecida pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), um museu de sítio tem a função de salvaguardar bens naturais ou culturais *in situ*, mantendo-os no local onde foram encontrados ou construídos (ICOM, 1982)<sup>18</sup>. Entende-se como bens naturais os parques, reservas arqueológicas, entre outros e são considerados bens culturais as construções e edificações, como o caso do patrimônio histórico de Congonhas.

Portanto, por se tratar de um museu de sítio, outro grande diferencial do Museu é possuir, como acervo, recursos de interpretação de todo o contexto do Santuário. Para isso, utilizam-se de soluções gráficas, visuais e sonoras que contextualizam e explicitam o sentido patrimonial, devocional e artístico do sítio histórico. Destacamos que a obra principal, o Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos e todos os seus elementos, encontra-se fora do prédio do Museu, idealizado com o objetivo de ser centro interpretativo de todo o Conjunto.

Nesta parte do trabalho, vamos explorar o Museu de Congonhas, propósitos de sua construção, características e associação com o lugar e sua história, dando ênfase à utilização do design em toda a sua concepção. Para um maior entendimento da relação entre o patrimônio e o Museu como centro interpretativo, fizemos o total de cinco visitas ao Santuário e ao Museu, entre os meses de novembro de 2020 a agosto de 2021, incluindo uma visita guiada pelo educador Mateus Alves, no dia 23 de maio de 2021. Entrevistamos, virtualmente, um dos curadores, René Lommez, historiador da arte e responsável pelo projeto museográfico e conceitual, além do designer, Luiz Sardá, que realizou os trabalhos de concepção e execução do projeto expográfico permanente do Museu de Congonhas. Essas entrevistas foram fundamentais para o entendimento dos processos de construção do Museu e desafios enfrentados pelos idealizadores com relação à transmissão das características históricas,

---

<sup>18</sup> <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000049189>. Acesso em 27 fev. 2021.

religiosas, artísticas e culturais do Santuário. Por meio delas, compreendemos como se deu o fluxo do trabalho e sua realização em conjunto por essas áreas interdisciplinares. Esta pesquisa não possui a intenção de analisar as ferramentas de design utilizadas na comunicação, divulgação e relacionamento permanente do Museu de Congonhas com o público. Busca verificar as ações do design executadas na concepção de sua expografia e espaço físico e a relação com a cidade, o patrimônio e a sua história.

Este capítulo se inicia destacando a importância do design como ferramenta de construção do conhecimento, ao considerar os museus como sistemas de comunicação e informação e espaços de inovação cultural. Descreve o Museu de Congonhas, os motivos de sua implantação e apresenta, detalhadamente, cada seção representada em sua exposição permanente. Em seguida, traz um descritivo dos processos de concepção e da utilização dos recursos de design explorados na construção do espaço pelo olhar dos criadores. Sob a ótica do design emocional, partindo da metodologia criada por Donald Norman (2008), realizamos uma breve análise desses recursos ao destacar os elementos da construção do Museu, como os mesmos atuam nos níveis de design visceral, comportamental e reflexivo e como a utilização desses recursos pode contribuir com maior assimilação e transmissão de conhecimento.

Ao final do capítulo, realizamos um descritivo sobre a Coleção Patrimônio em Cores, linha de produtos referenciada nos 12 profetas de Aleijadinho, criada a partir da observação e pesquisa informal sobre a produção de artefatos locais que representassem o patrimônio de Congonhas. Os objetos foram desenvolvidos por mim entre 2013 e 2014, com a utilização de ferramentas de design em sua concepção e produção.

A partir dos entendimentos teóricos considerados ao longo deste trabalho, sobre como o design pode contribuir com a valorização do patrimônio local sob a ótica da experiência e da interpretação, este capítulo propõe uma reflexão sobre o Museu de Congonhas e a os recursos de design que favorecem, positivamente, a apropriação do patrimônio de Congonhas.

#### 4.1 Museus – sistemas de informação

Contextualizamos as definições oficiais de museus, formuladas pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) e que reforçam a atuação do Museu de Congonhas como instrumento de comunicação e interpretação do patrimônio de toda a obra histórica. Criado em 1946, o ICOM, organização internacional comprometida com a pesquisa, conservação e comunicação do patrimônio natural e cultural em museus, utiliza a definição que vigora desde 2007:

O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite. (ICOM, 2021)

Em sua última conferência trienal, o ICOM designou um novo comitê para oferecer uma perspectiva crítica e aumentar a abrangência internacional de uma nova definição, a ser oficializada na Conferência Geral de 2022, em Praga:

Os museus são espaços democratizantes, inclusivos e polifônicos que atuam para o diálogo crítico sobre os passados e os futuros. Reconhecendo e abordando os conflitos e desafios do presente, mantêm artefatos e espécimes de forma confiável para a sociedade, salvaguardam memórias diversas para as gerações futuras e garantem a igualdade de direitos e a igualdade de acesso ao patrimônio para todos os povos. Os museus não têm fins lucrativos. São participativos e transparentes, e trabalham em parceria ativa com e para as diversas comunidades, a fim de coleccionar, preservar, investigar, interpretar, expor, e ampliar as compreensões do mundo, com o propósito de contribuir para a dignidade humana e a justiça social, a equidade mundial e o bem-estar planetário. (ICOM, 2021)

Consideramos essa perspectiva ampliada de museus como dispositivos da modernidade, atuantes em um contexto contemporâneo de identidades desvinculadas (Castells, 2014; Hall, 2015), para destacar a definição de museus como “sistemas de armazenamento, processamento e transmissão de mensagens culturais potencialmente interativas, dentro de um e para um determinado contexto social” (CASTELLS, 2014, p. 49).

Os museus devem articular a cultura viva e a prática do presente com o patrimônio cultural tanto na comunicação da arte, da ciência, quanto na experiência humana, tornando-se protocolos de comunicação entre diferentes identidades, realizando a ligação entre dimensões globais e locais. Os museus, capazes de sintetizar a arte, a experiência humana e a

tecnologia, desempenham o papel de instituição educacional e interativa ligados a uma identidade histórica específica, aberta a experimentações multiculturais. Devem atuar como espaços de inovação cultural e centros de experimentação e não apenas como "repositórios de patrimônio", de acordo com Castells (2015).

Carvalho (2012) traz a visão de museus como um sistema de comunicação e informação, ao passo que proporcionam uma experiência única ao visitante, sendo emissores de informações para o público (receptores) por meio da exposição (meio/processo de comunicação) que articula a mensagem de diferentes formas (acervo, utilização de cores, sons, textos e outros recursos). Nesses sistemas de comunicação, o papel do designer se torna imprescindível, por ser o profissional responsável por articular as informações e expressá-las, seja de forma visual, sonora ou interativa. Murta e Goodey (2002) refletem sobre as mudanças que contribuem para uma experiência mais significativa, destacando o design como recurso para a nova museografia e a utilização dos meios de interpretação, que variam entre si e são cada vez mais utilizados na apresentação do patrimônio natural ou cultural. Para a realização de uma comunicação eficaz por meio do design, os autores destacam a multiplicidade e a importância de profissionais competentes, responsáveis pela coordenação e harmonia das diversas áreas envolvidas, como engenheiros, programadores, luminotécnicos, entre muitos outros. Para Strong (1983), o designer é o responsável por expressar visualmente as intenções do curador e seu papel torna-se cada vez mais relevante na comunicação dos museus, exercendo influência decisiva na maneira em que o museu e seu acervo é comunicado.

Por meio da utilização de recursos que vão da concepção, implementação às estratégias de divulgação de ações do Museu de Congonhas, o design exerce papel primordial por auxiliar na transmissão e compreensão dos valores históricos, religiosos e artísticos do Conjunto, contribuindo com o conhecimento e a comunicação do patrimônio de Congonhas.

#### **4.2 O Museu de Congonhas**

O Museu de Congonhas foi inaugurado em dezembro de 2015, data em que se comemorou os 30 anos do reconhecimento, pela UNESCO, do Santuário como Patrimônio Histórico Mundial. Sua construção foi um iniciativa conjunta do Instituto do Patrimônio Histórico e

Artístico Nacional (IPHAN) e do Ministério da Cultura, e foi executado pela representação da UNESCO no Brasil e pela Prefeitura de Congonhas, por meio da Fundação Municipal de Cultura Lazer e Turismo (FUMCULT).<sup>19</sup>

Segundo Jurema Machado (2015)<sup>20</sup>, presidenta do IPHAN à época da inauguração, o Museu não nasceu com a perspectiva de ser o local repositório das esculturas dos profetas<sup>21</sup>, mas sim, tornar-se um centro de pesquisa sobre a conservação dos objetos em pedra-sabão, como os próprios profetas e portadas de outras igrejas de Minas Gerais. Seu principal motivador foi o favorecimento da preservação e a ampliação da apropriação social do acervo do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos. Diversos aspectos relacionados ao patrimônio de Congonhas não eram percebidos pelo público em razão de informações escassas ou até inexistentes:

Seus significados, sua inserção na história da arte e na arquitetura no âmbito mundial; seu enraizamento nas tradições populares, ao lado da sua erudição como obra de arte; os complexos desafios conceituais e tecnológicos que sua conservação encerra. (MACHADO, 2017, p. 43)

O Museu se apresentou para acentuar novas dinâmicas no favorecimento da diversificação da economia local na busca do desenvolvimento mais equilibrado entre a educação e os serviços prestados, como o turismo, além proporcionar melhorias na qualidade de vida da população. Machado (2017) destaca as diretrizes do Plano Museológico da instituição, enfatizando os esforços em aliar medidas de preservação à comunicação do patrimônio favorecendo a experiência da relação do sujeito com a herança cultural.

Sérgio Rodrigo Reis (2018), diretor do Museu entre 2015 e 2020, afirma que o mesmo nasceu como um catalisador para a recuperação, preservação e divulgação do Santuário, além de exercer o papel de transformador social a partir da valorização da memória e do patrimônio. Destaca, também, as perspectivas do local como agente transformador na valorização da preservação do patrimônio do município, auxiliando na qualificação de Congonhas como destino turístico e na busca de financiamentos para a recuperação de outros patrimônios históricos locais que foram restaurados aos poucos.

<sup>19</sup> <https://www.museudecongonhas.com.br/gestao>. Acesso em: 10 jul.2021.

<sup>20</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=sHUMRYqHyxl&ab\\_channel=Iphangovbr](https://www.youtube.com/watch?v=sHUMRYqHyxl&ab_channel=Iphangovbr). Acesso em: 10 jul. 2021.

<sup>21</sup> Em sua concepção original, o Museu abrigaria os 12 profetas de pedra-sabão, que seriam substituídos por réplicas, como garantia de preservação devido à degradação pela ação do tempo e das mineradoras locais.

De acordo com o documento “Projeto Museu de Congonhas: Centro de Referência do Barroco e Estudos da Pedra”, de autoria dos curadores, René Lommez e Leticia Julião (2011), o projeto foi resultado da necessidade da potencialização da relação do público com o sítio histórico ao fornecer recursos de informação e interpretação no percurso do visitante, além de um ambiente de estudo e pesquisa para especialistas e pesquisadores. Por se tratar de um museu de sítio, sua atuação se dá nos limites da mediação entre o cenário patrimonial e os visitantes e, justamente por manter o seu acervo *in loco*, tem, como princípio, a qualificação da experiência insubstituível de se estar no lugar, o que potencializa os sentidos e a percepção do sítio histórico, o que Benjamin (2003) classifica como o aqui e o agora da obra de arte, sua existência única no local onde se encontra.

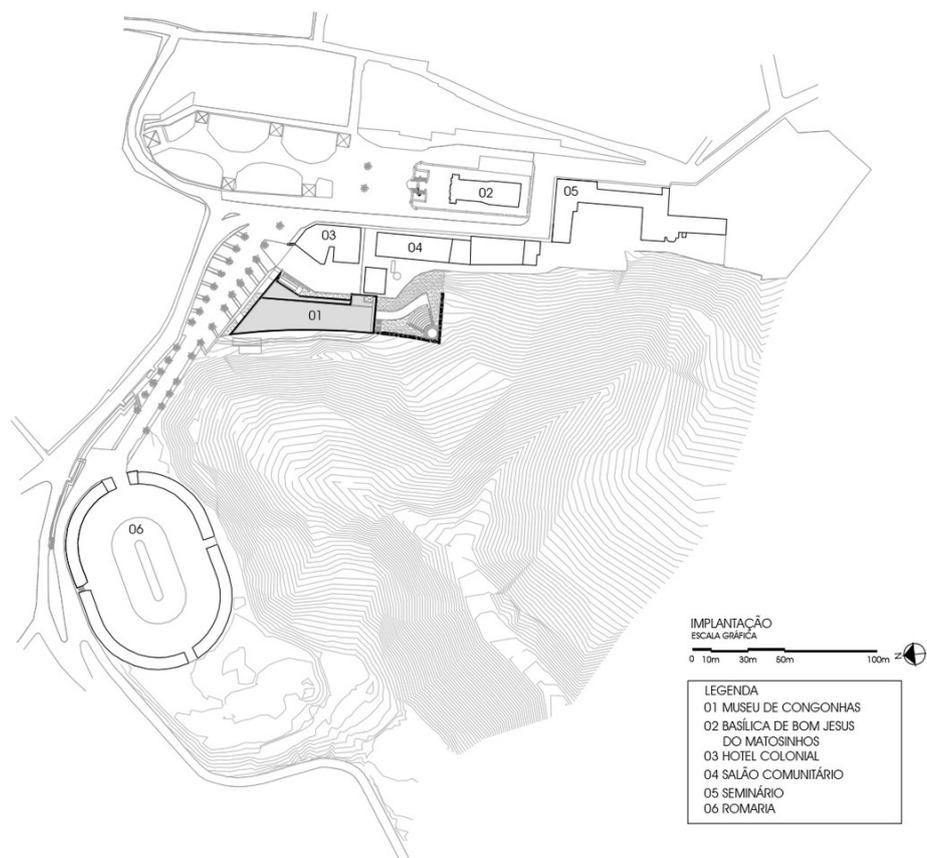
#### 4.3 Os espaços no Museu de Congonhas



**Figura 17:** Fachada do Museu de Congonhas, inserido no contexto do Santuário. Foto do autor. 2021.

Inserido no declive natural do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, o Museu, uma edificação de 3.500m<sup>2</sup>, possui linhas contemporâneas e foi concebido para se harmonizar ao patrimônio, mantendo o protagonismo da obra secular do Conjunto.

Gustavo Penna<sup>22</sup>, autor do projeto arquitetônico, destaca algumas características do projeto como a implantação neutra para não competir com o conjunto principal, o “ritmo” da construção com proporções, alinhamentos e altimetria em escala similar ao conjunto, base em pedra com utilização de matéria-prima da região, pinturas parietais com a mesma tinta mineral utilizada na restauração das Capelas dos Passos e da Basílica e curvatura do prédio, que se encaixa ao formato oval do local de romaria, situada na lateral do Museu.



**Figura 18:** Implantação do Museu no Santuário do Bom Jesus de Matosinhos.  
<https://www.gustavopenna.com.br/museudecongonghas> Acesso em: 13 jul. 2021

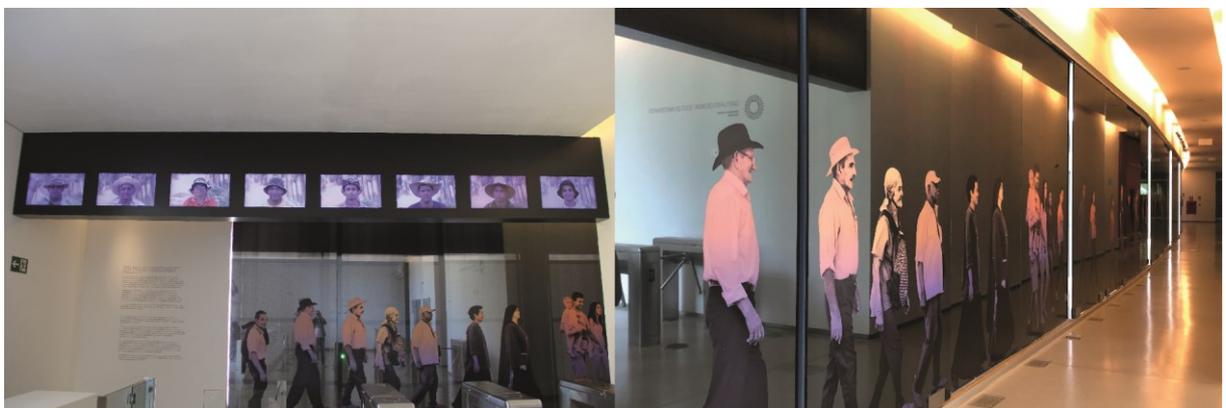
O edifício é dividido em três andares. No nível principal, encontram-se o restaurante, a recepção e a sala de exposição permanente, que é formada por quatro espaços divididos de acordo com a exposição: sala introdutória, corredor expositivo, salão de exposição. No nível abaixo do principal, localizam-se o hall que liga o andar ao piso superior, biblioteca, área administrativa, auditório, além de um anfiteatro na parte externa. No subsolo, encontram-se as reservas técnicas e cozinha. A entrada do Museu se dá por um longo corredor com amplas

<sup>22</sup> <https://www.gustavopenna.com.br/museudecongonghas> Acesso em: 13 jul. 2021

paredes brancas e jardim lateral, o que reforça a neutralidade da construção. Após a porta de entrada, localiza-se um hall com a bilheteria e uma pequena vitrine com livros para venda sobre temas específicos de Congonhas, Aleijadinho, barroco, entre outros. No hall da bilheteria se encontram oito monitores, posicionados lado a lado horizontalmente à altura do teto, onde são transmitidas imagens de romeiros. Em determinado momento, as telas trazem um fundo contínuo e as pessoas “caminham” em procissão de uma tela à outra. Abaixo dessas telas estão as catracas de entrada para a exposição permanente.

A exposição de longa duração é dividida em cinco eixos: “O Santuário como ex-voto”, “O Santuário como lugar do sagrado”, “O Santuário como obra de arte”, “Olhares sobre o Santuário” e “A Reconquista de Congonhas”. Cada um é dividido por temas e são diferenciados por cores. A curadoria da exposição permanente é de autoria de Letícia Julião e René Lommez e a expografia foi desenvolvida pelo designer espanhol Luiz Sardá. O trabalho foi realizado entre 2011 e 2014.

Na extensão de todo o salão, encontra-se uma parede de vidro espelhada, onde estão plotadas 67 imagens de fiéis enfileirados em procissão, fotografados no próprio Museu no Jubileu de Congonhas, em 2016. Todo o espaço da exposição é preenchido pela trilha sonora que remete à música sacra e à ambiência em dias de procissão, com sons de matracas, sinos, rezas e cantorias. Machado (2017) relata que a trilha foi baseada na tradição musical sacra da região, que possui na cidade de Mariana, sede da Arquidiocese, um dos mais ricos acervos de compositores sacros brasileiros.



**Figura 19:** Hall de entrada com destaque nos monitores e imagens de fiéis em procissão. Fotos do autor. 2021.

No corredor de entrada, o usuário é colocado de frente com a história de todo o Conjunto, por meio das informações sobre as tradições religiosas que motivaram a construção da obra de Congonhas. Ao final da primeira parte, que cumpre o papel de preparar o visitante para o restante da exposição, encontram-se as outras seções distribuídas em um espaço aberto, de onde se tem a visão de todas as áreas que são diferenciadas por cores. Pela sua amplitude e abertura, além do conforto gerado, o salão principal da exposição proporciona o entendimento dos temas ao facilitar a compreensão conjunta das mensagens transmitidas, englobando as esferas religiosa, artística e cultural de toda a obra barroca. Os ambientes revelam informações estruturadas e possibilitam ao visitante o controle do fluxo das informações. De acordo com Woodward (2009), uma hierarquia visual bem trabalhada direciona a experiência do público e permite mais acessibilidade às informações.

#### **4.3.1 O Santuário como ex-voto**

Espaço que esclarece o sentido religioso e devocional do Santuário. São trabalhados os temas "As origens do santuário", "Manifestações da fé", "Iconografia do Bom Jesus de Matosinhos" e "Peregrinações e sacromontes".

É formado por um corredor, em tons de ocre avermelhado, que dá acesso ao espaço central da exposição. Contextualiza a história da fé de Feliciano Mendes e a origem do Santuário, o próprio, como ex-voto, resultado da promessa realizada pelo minerador português. Apresenta a reprodução das petições para a construção do Santuário. Os originais se encontram na sede da Arquidiocese, em Mariana/MG. Em uma vitrine, estão alguns ex-votos, objetos para pagamentos de promessas ao Senhor Bom Jesus de Matosinhos, além de uma tabela relativa ao custo do pagamento de promessa para cada parte do corpo. Nessa seção, encontram-se, projetada em um monitor, imagens do oratório original carregado por Feliciano Mendes. Nele, eram depositadas as doações de esmolas realizadas para a construção da Basílica e trazia a escultura do Bom Jesus. O oratório original, com a imagem do Senhor do Bom Jesus, encontra-se na Basílica e foi substituído pela reprodução em vídeo devido ao seu sentido religioso e à reação devocional que despertava nos visitantes. Conforme Roque (2020), mesmo fora do cenário religioso, os objetos sacros conservam a esfera do sagrado para o qual foram produzidos e sua descontextualização não é tão intensa, o que possibilita a continuidade do

culto. Além disso, essas peças podem enfrentar a incompreensão por parte do público que desconhece as práticas rituais.



**Figura 20:** O Santuário como ex-voto. Foto do autor. 2021.

Nas paredes ao lado direito do corredor, estão disponibilizadas em textos e imagens, a análise iconográfica e as características que identificam o Bom Jesus de Matosinhos, além de ilustrações que mostram as semelhanças entre os santuários de Braga e Congonhas. Além disso, um mapa com destaque para os centros de peregrinação religiosa e sacromontes por todo o mundo.

#### **4.3.2 O Santuário como lugar sagrado**

Esse espaço, construído em fundo verde, traz os temas “A construção do Santuário”, “Os Passos da Paixão”, “O Santuário e a paisagem” e “Os Profetas”. O primeiro painel apresenta a linha do tempo da construção da Basílica, de 1757 a 1872.



**Figura 21:** O Santuário como lugar sagrado. Foto do autor. 2021.

Em um monitor, são reproduzidas imagens desenvolvidas em 3D que exibem a evolução da obra com destaque para os artistas e profissionais responsáveis pelas obras. O painel dos Passos da Paixão traz informações por meio de textos e imagens reproduzidas em seis monitores sobre o conteúdo de cada uma das capelas localizadas no jardim do Santuário. Todo o Conjunto, incluindo o entorno, está representado por uma maquete interativa, que faz a conexão entre o Santuário e a cidade. Por meio de tela *touch screen*, o visitante escolhe o local que tem a sua edificação iluminada na maquete as informações referente àqueles lugares são disponibilizados na tela que se localiza na parede acima das maquetes. Além disso, o piso traz o mapa da cidade no ano de 1940 e maquetes da Igreja de São José Operário e da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, o que demonstra a relação espacial do Santuário com a cidade. O painel sobre os profetas é formado por doze monitores disponibilizados na mesma posição dos profetas no adro da Basílica e traz informações sobre as características de cada profeta, incluindo a tradução e contextualização dos textos do filactério de cada um.

### 4.3.3 O Santuário como obra de arte



**Figura 22:** O Santuário como obra de arte. Foto do autor. 2021.

Eixo da exposição que aborda a produção artística do Santuário, destacando a arquitetura, a escultura e a pintura. Em tons de azul, é formada por reproduções das obras de arte das Basílica, do Passos da Paixão e dos profetas por meio de imagens recortadas, distribuídas em painéis tridimensionais, além de trazer outros elementos, como um dos bustos relicários, localizado no altar da Basílica. Esses painéis são acompanhados de textos informativos que destacam as características, materiais, técnicas utilizadas, autores e artistas que participaram da construção do Santuário.

Ao centro, se localiza uma instalação que faz referência às artes e ofícios. É formada por ferramentas utilizadas à época da construção das obras, suspensas e presas ao teto. Estão centralizadas sobre uma vitrine circular onde se encontram as matérias-primas utilizadas como pedra-sabão, material para produção de pigmentos, informações sobre os processos de talha, escultura, tratamento e pintura das imagens, entre outros. Um grande *videowall*, formado por 10 monitores, mostra imagens dos profetas com detalhes das obras e os

processos de digitalização 3D que foram realizados para estudos com fins de restauro e conservação das estátuas. A parede circular lateral traz a reprodução fotográfica das figuras dos Passos com informações sobre as características das mesmas.

#### **4.3.4 Olhares sobre o santuário**

Esse espaço fechado situa-se após o salão principal e é formado por cinco grandes telas que ocupam as paredes e reproduzem fotografias novas e antigas de vários autores, além de textos e vídeos sobre Congonhas e o Santuário.

#### **4.3.5 Coleção Márcia Moura de Castro**

Espaço independente de exposição onde se encontram 342 objetos sacros e imagens devocionais, incluindo ex-votos, da colecionadora Márcia Moura de Castro<sup>23</sup>. Essa coleção foi adquirida pelo IPHAN e é parte integrante da Sala dos Milagres, localizada ao lado da Basílica, onde se encontram diversas peças e objetos de ex-votos. A exposição é dividida por seções e traz “Casa da colecionadora”, “Ex-votos como documentos”, “Ciclo devocional”, “Tábuas votivas: imagem e escrita” e “Invocações”.

---

<sup>23</sup> Márcia Moura de Castro (1918-2012) - Colecionadora carioca, filha e neta de colecionadores que durante toda sua vida, juntou centenas de imagens que colaboram como base para o levantamento histórico da arte sacra mineira no ciclo do ouro. (PANISSET, 2011)



**Figura 23:** Espaço expositivo da Coleção Márcia Moura de Castro. Foto do autor. 2021.

#### 4.3.6 Galeria das cópias

Localizado em um nível abaixo da sala de exposição permanente, a galeria, em tons de vermelho vivo, ocupa um corredor e faz referência à substituição das estátuas originais dos profetas do adro da Basílica. Encontram-se finalizadas as réplicas dos profetas Daniel e Joel, modelados e digitalizados em processo 3D de alta resolução em ação. Na galeria, encontra-se o retrato de Aleijadinho, única reprodução da imagem do artista, em óleo sobre pergaminho, realizado por Euclásio Penna Ventura<sup>24</sup>, no século XIX, pertencente ao Arquivo Público Mineiro e cedido ao Museu. O quadro teve sua autenticidade declarada apenas em 10 de janeiro de 1972 pelo Conselho Estadual de Cultura da Câmara do Patrimônio Histórico e Artístico, de acordo com matéria de J. L. Flores de Carvalho, no jornal *Correio da Manhã*, de 13 de março de 1972.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Artista desconhecido sem registros em arquivos ou catálogos.

<sup>25</sup>

[http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842\\_08&pagfis=28870&url=http://memoria.bn.br/docreader#](http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_08&pagfis=28870&url=http://memoria.bn.br/docreader#) Acesso em 22 de set. 2021



**Figura 24:** Retrato de Aleijadinho - Óleo sobre pergaminho, de Euclásio Penna Ventura. Foto do autor. 2021.

#### 4.3.7 Reconquista de Congonhas

O espaço em tons de amarelo ouro, trata dos processos de valorização e ressignificação do Santuário. Um painel traz a linha do tempo, destacando todas as ações realizadas no decorrer dos anos. Nas imagens, fotografias de eventos, matérias jornalísticas, páginas de revistas, entre outros. Traz, ainda, depoimentos em vídeos do restaurador Antônio Fernando Santos<sup>26</sup> e da historiadora, especialista em barroco, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira<sup>27</sup>, que

<sup>26</sup> É Doutor em Artes Visuais com concentração em Conservação e Restauração do Patrimônio Histórico e Artístico e mestre em Artes Visuais com concentração em Conservação e Restauração. Conservador e Restaurador do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN de dezembro de 1983 a janeiro de 2013 (aposentado) e professor assistente IV da Fundação Mineira de Educação e Cultura - FEA/FUMEC, em Belo Horizonte desde 2003. Santos, A. Texto informado pelo Autor. **Plataforma Lattes**, 2019. Disponível: <http://lattes.cnpq.br/7098648195532353>. Acesso em 22 de set. 2021.

<sup>27</sup> “Possui Mestrado e Doutorado em Arqueologia e História da Arte - Université Catholique de Louvain (1969) Doutorado (1990). Professora Titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro, atuando principalmente nos seguintes temas: História da arte, Arte barroca e Rococó e Patrimônio e Conservação. Trabalhou 25 anos no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, sendo atualmente membro do seu Conselho Consultivo.” Oliveira, M. Texto informado pelo Autor. **Plataforma Lattes**, 2020. Disponível: <http://lattes.cnpq.br/9654678858468105>. Acesso em 22 de set. 2021.

discutem sobre os processos de preservação e substituição dos profetas. Em uma vitrine são exibidos diversos materiais produzidos utilizando o Santuário como referência, tais como selos, notas, objetos, revistas e livros publicados, entre outros.



**Figura 25:** Reconquista de Congonhas. Foto do autor. 2021.

#### **4.4 Design e a experiência no Museu de Congonhas**

Centros interpretativos como o Museu de Congonhas trazem a proposta de uma nova linguagem, apoiada nas memórias intelectuais e emocionais do visitante. Configuram-se como meios de interpretação, que se utilizam de recursos gráficos e textuais apresentando os aspectos conotativos dos objetos esclarecendo o sentido religioso e devocional, de acordo com Roque (2020). Diferentemente de museus que mantêm suas estratégias de mediação limitadas a soluções tradicionais, como exposição de objetos, legendas interpretativas e visitas guiadas, a tecnologia e o design permitem a criação de um ambiente interativo que aumenta a eficácia na transmissão do conhecimento e compreensão do objeto exposto. Para a autora, estratégias ligadas à digitalização do patrimônio asseguram uma função interpretativa dos

espaços e podem propor novos formatos de relações cognitivas e emocionais complementando a visita.

O design é reconhecido como um processo completo, englobando a identificação do problema e as estratégias de solução que envolvem projeto, gestão e produção. A sua atividade deixou de considerar apenas o produto e tem seu foco atual em pesquisa, estratégia e sistemas, de acordo com Woodward (2009). De acordo com Sardá (2021), o processo metodológico da concepção do design do projeto do Museu partiu da análise das necessidades do Santuário como Patrimônio Cultural da Humanidade, como local de peregrinação religiosa, atrativo turístico e incentivador da economia local. Esses fatores foram fundamentais para a definição dos objetos museológicos.

O desafio era apresentar um museu com um acervo que estava no exterior, ou seja, no próprio Santuário. Neste caso, a perspectiva era tornar o espaço em um centro de interpretação, mostrar todos os componentes do Santuário como conjunto religioso e também mostrar sua importância como obra de arte, assim como ícone do barroco mineiro. Outro aspecto fundamental era mostrar a importância do Santuário para cidade de Congonhas e para Minas Gerais, como um *landmark*. (SARDÁ, 2021, entrevista)

O trabalho do designer deve traduzir qualidades e valores específicos se mostrando convincente para os consumidores interessados, o que demanda "sensibilidade, técnica, empenho e habilidade". Para isto, cabe a este profissional uma reflexão crítica sobre o seu papel nessa dinâmica de elaboração de mensagens com elementos que transmitam valores, sendo reconhecidos por estes e pelos consumidores finais, conforme Luz (2008). Para a autora, se faz necessária a percepção do profissional sobre as qualidades do contexto local, usos e valores culturais, além das relações o serviço e o usuário. Como estrangeiro e ateu, Sardá (2021) destacou a sua grande dificuldade em compreender os aspectos culturais e religiosos do Santuário, sendo fundamental o trabalho realizado em conjunto com os curadores do Museu, que se estendeu por todo o período de execução do trabalho, de 2011 a 2014.

Com relação aos processos utilizados, os entrevistados destacaram a importância da atuação projetual conjunta da arquitetura, museologia e a expografia, áreas de maior relevância na construção do Museu. Conforme Sardá (2021), esse trabalho de "três pés" foi fundamental em todo o processo criativo. Para Lommez (2021), o trabalho expográfico nasceu da constante

interação com a pesquisa museológica. As pesquisas puderam ser discutidas com mais tempo e, entre idas e vindas, novas propostas eram trazidas e colocadas em prática. Esse diálogo entre as áreas foi fundamental para a resolução de todas as questões com relação a aspectos como o funcionamento do Museu, o plano museológico, a pesquisa histórica sobre o sítio e a materialização de todas essas questões por meio da intervenção do design. O entrevistado destacou a importância desse fluxo de trabalho na construção da exposição. Esse sistema se inicia com a geração de uma série de conceitos por meio da pesquisa básica. As ideias são discutidas com o designer, que apresenta uma primeira proposta de criação da identidade visual à organização do espaço físico. A partir das discussões, tomando como base o que foi proposto, uma outra fase da pesquisa sugere os objetos que preencherão os espaços e como será a interação com o visitante. A experiência imersiva, seguindo esse fluxo, além das constantes discussões entre as áreas, utilizado na construção do Museu de Congonhas, foi fundamental pois consolidou a ideia de que nesse formato, o trabalho se desenvolve de maneira mais fluida, o que evita diversos problemas como informações desconectadas e retrabalho. Este processo é bem diferente da prática usual do "design de escritório", no qual o profissional recebe informações pré-concebidas para o desenvolvimento do trabalho e não existe interação constante entre as áreas.

Para o curador, o design é o caminho mais importante para a materialização de ideias. O Museu de Congonhas como um todo é resultado da utilização do design.

"É possível transmitir ideias sem palavras, ideias sem imagens, em uma forma, criando um objeto, uma forma de condensar um sentimento ou um conteúdo, inclusive não verbal, espacial, no objeto tridimensional" (LOMMEZ, 2021, entrevista).

De acordo com sua experiência na implantação de outros projetos museológicos, ele destaca o design como o grande mediador de outras áreas de conhecimento envolvidas na construção de um museu. O design converte as ideias em forma, em cor e em espacialidade, atuando na tradução de conteúdos diversos sem a utilização de palavras. Sardá (2021) ressaltou a utilização de ferramentas do design gráfico, do audiovisual, maquetes, entre outras, justamente como forma de trabalhar as "poucas cartas" existentes, considerando o vasto conteúdo a ser trabalhado, principalmente por se tratar de um museu de interpretação, cuja obra se encontra fora do espaço.



**Figura 26:** Videowall que exhibe o processo de digitalização em 3D dos profetas. Foto do autor. 2021.

A prática do design gráfico é mais complexa e mais dependente do digital e do uso de novas tecnologias de comunicação do que há alguns anos, conforme Woodward (2009). A profissão evolui constantemente e a utilização de outros campos como cinema, multimídia, música e design digital exige um conhecimento detalhado de sistemas mais amplos para a comunicação das mensagens. A integração entre plataformas de mídias incentiva a transmissão de mensagens consistentes facilmente acessíveis e reconhecíveis dentro de uma rede de diferentes sistemas de mídia. Para Gruzinsky (2007), o design gráfico atua na conjunção dos signos gráficos e linguísticos, sendo uma atividade que envolve o social, a técnica e as significações, um processo de manipulação de signos visuais que tem o objetivo de produzir uma mensagem.

O design gráfico é o recurso mais utilizado em todo o espaço do Museu, que é formado por reproduções das imagens presentes no Santuário e legendas com textos em português e inglês, tudo impresso em diversos suportes, utilizando-se de materiais e processos de impressão e produção variados, corte a laser, plotter de recorte, entre outros. Todas essas reproduções estáticas são harmonicamente integradas a diversos monitores de tamanhos

diferentes que se destacam pela dinâmica dos movimentos de suas imagens. Sardá (2021) ressalta a espacialidade da exposição e a combinação de elementos tridimensionais, bidimensionais, recortes, além dos recursos audiovisuais e interativos que formam o todo o conjunto. Quanto à seleção dos materiais, o designer esclarece que utilizou aqueles que melhor atenderam ao projeto expográfico, com mais qualidade e durabilidade, por se tratar de uma exposições permanente, de longa duração. Essa escolha também seguiu o princípio da interferência mínima, de forma que o projeto arquitetônico se mantenha intacto no caso de substituição dessa exposição por outra. Isto foi pensado pelo designer na escolha das divisórias e suportes expográficos, como os painéis gráficos, produzidos em Alumínio Composto (ACM) para garantir a estabilidade da impressão. Todas as impressões foram realizadas em *fineart*<sup>28</sup> sobre papel *Canson* e utilização de tintas de longa duração, o que mantém a qualidade das cores no decorrer dos anos.

A paleta de cores utilizada para distinguir os espaços e temas são os tons marcantes de vermelho, verde, azul e amarelo. Conforme Sardá (2021), foi identificada a paleta de cores utilizada na policromia das talhas do Passos da Paixão de Cristo, produzidas a partir dos pigmentos minerais da região. A partir da paleta, foi definida uma cor específica para cada eixo temático e identificação dos ambientes. Estas cores foram selecionadas por meio de critérios estéticos e melhor adaptação a cada espaço, de acordo com o designer.

Como já relatado, todo o ambiente da exposição é preenchido por uma trilha sonora criada por Luiz Sardá especialmente para este fim. Essa trilha, dividida em quatro partes, se relaciona diretamente com cada um dos eixos temáticos. Os sons são distintos e sincronizados e, quando se sobrepõem aos ambientes, se complementam formando um trilha única, como a harmonia de diferentes instrumentos presentes em uma orquestra, ressalta Sardá (2021). No primeiro eixo temático, ligado ao aspecto religioso, destacam os sons de sinos, orações e cânticos. No ambiente relacionado à obra e aos artistas, sobressaem os sons de instrumentos e ferramentas utilizadas no processo de criação artística e, na sessão de ex-votos, a melodia, acompanha os visitantes do acervo ao se integrar com toda a criação sonora.

---

<sup>28</sup> Impressão de alto padrão profissional que utiliza pigmentos e suportes especiais, como papeis composto por fibras naturais como algodão e celulose.



**Figura 27:** Paleta de cores definida por Luis Sardá para o Museu de Congonhas.

[https://www.youtube.com/watch?v=snUGAidkFKo&ab\\_channel=LuisSard%C3%A1](https://www.youtube.com/watch?v=snUGAidkFKo&ab_channel=LuisSard%C3%A1) Acesso em 10 out. 2021.

A iluminação cênica está presente por todos os ambientes e colabora com a imersão do visitante, criando cenas que se contrastam entre o claro e escuro, por meio da utilização de spots de luz direcionados que destacam as informações os painéis e as peças mais relevantes, conduzindo a atenção do visitante para esses pontos em total harmonia com as imagens dos monitores presentes por todo o espaço. O led, utilizado nas vitrines e na parte traseira dos painéis, auxilia na visualidade do espaço e no destaque das cores. Monitores menores, como os da entrada que mostram a procissão dos peregrinos, ou as grandes telas que ocupam paredes inteiras, como o *videowall*, que mostra o processo de digitalização em 3D dos profetas, estão por todo o ambiente expositivo. Essas telas mostram imagens intermitentes de todo o Santuário, das estátuas, obras de artes da Basílica, utilizando-se do uso de tecnologias e softwares específicos, como a construção do templo em 3D, para sua produção.

São disponibilizadas algumas telas interativas que contam com a participação do visitante para que as mensagens sejam transmitidas por completo, como é o caso da reprodução virtual do livro caixa da construção da Basílica. O livro é reproduzido em formato digital e a exploração das páginas é feita através do toque na tela. Além do livro, uma maquete interativa traz todas

as edificações do Santuário e do entorno. Cada uma se ilumina de acordo com a escolha do visitante ao tocar na tela de um tablet. Ao mesmo tempo, informações relativas a esses locais são exibidas em telas situadas acima da maquete.

Com relação à utilização da tecnologia e interatividade, Lommez (2021) destaca o cuidado na escolha das soluções que foram utilizadas no Museu de Congonhas. O curador acredita que a interação pode acontecer de diversas maneiras que vão além do uso da tecnologia, além disso, o seu uso excessivo pode desviar a atenção para outras informações e não propriamente para o conteúdo.



**Figura 28:** Maquete interativa da Basílica e dos Passos da Paixão de Cristo. Foto do autor. 2014

Outras questões destacadas por ele possuem relação com a durabilidade dos aparelhos e obsolescência dos recursos. Em sua grande maioria, os artefatos são produzidos para uso doméstico, sendo passíveis de mau funcionamento devido à utilização em tempo integral. Pelo fato de a tecnologia estar em constante evolução, os recursos explorados podem ficar ultrapassados de forma muito rápida. Essa obsolescência acontece de acordo com a percepção do público, que pode perder o interesse na exposição porque o recurso utilizado se torna comum e não se trata mais de uma novidade; e pode acontecer, também, pela dificuldade de manutenção e troca de peças em caso mau funcionamento dos aparatos. Em um painel de dez monitores, se um estraga, é preciso trocar todos, conclui o curador.

No Museu de Congonhas, optou-se por utilizar uma dosagem menor de aparelhos e um volume maior de recursos expográficos como textos, imagens, e objetos para que houvesse uma interação real e maior conexão emocional, o que foi pensado de acordo com a variedade do público e com o sentido religioso do santuário. Sardá (2021) relata que a proposta foi a construção de um espaço mais didático e menos tecnológico, onde os peregrinos e o turista religioso tivessem um pouco de isolamento para interpretar e conhecer o significado do Santuário.

#### **4.5 O Museu de Congonhas pela ótica do design emocional**

Como relatado no primeiro capítulo desta dissertação, valores subjetivos, tais como as relações afetivas e emocionais devem ser projetáveis, cabendo ao design a materialização de significados para que a realização de experiências seja realmente marcante (Moraes, 2016; Niemeyer, 2016). Gobé (2010) reforça o poder do design relacionado às emoções, destacando-o como ferramenta que conecta entre todos os nossos sentidos. O design é o melhor modo de transmissão de uma mensagem quando se conecta emocionalmente com as pessoas de maneira imediata e provocadora.

Emoções mudam a maneira como a mente humana soluciona problemas - o sistema emocional muda a maneira como o sistema cognitivo opera. [...] as emoções positivas são básicas para o aprendizado, a curiosidade e o pensamento positivo. (NORMAN, 2008, p. 91)

Ao considerar as reações cognitivas, afetivas, psicológicas e comportamentais provocadas pelo mecanismo emocional, ressaltamos os processos de design que auxiliam na interpretação do patrimônio com relação à experiência dos visitantes, destacando alguns elementos que compõem o espaço do Museu de Congonhas. A compreensão do desenvolvimento do Museu sob o ponto de vista do design auxilia no aprimoramento da experiência do usuário. Partindo de análise metodológica dos três níveis de design, visceral, comportamental e reflexivo, criados por Donald Norman (2008), buscamos demonstrar como se dá a atuação desses níveis, considerando as estratégias de design utilizadas na construção do espaço físico do Museu.

A experiência emocional se dá de maneira inovadora pelo fato de o Museu, como ferramenta de interpretação do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, se relacionar às tradições, à

religiosidade e à arte ao se tratar de um espaço que complementa a visita ao Santuário. Para uma assimilação mais completa de todo o conteúdo, Sardá (2021) orienta a ida ao Museu antes de se conhecer as obras. Para o designer, a relação com a emoção foi o grande desafio do projeto expográfico porque o design deve promover empatia com o visitante que busca o local para cultivar a sua fé religiosa, católica ou não, ao mesmo tempo em que deve tocar na emoção do espectador que busca o Santuário como obra de arte. O espaço do Museu vai além da interpretação ao apresentar ambientes que levam o visitante a mergulhar no místico e no artístico ao vivenciar experiências intimistas que evocam a meditação. O visitante se reconhece no espaço e por isso ele é tocado emocionalmente, conclui Sardá (2021).

A abordagem do design no Museu se aproxima dos princípios do design emocional por utilizar diversas ferramentas e soluções projetadas com o foco na experiência e nas emoções do visitante, a começar pelo próprio espaço amplo e aberto que coloca o visitante como elemento central, com fácil acesso às mensagens causando conforto e assimilação das informações como um todo. Os aspectos visuais e sonoros do Museu de Congonhas exercem papel fundamental na percepção inicial do visitante, que está diretamente ligada ao design visceral, que possui relação com o impacto emocional imediato.

Um design visceral efetivo exige talento e habilidade do artista visual e gráfico e do engenheiro de produção. Modelar e dar forma à matéria. A sensação física e a textura dos materiais são importantes. O peso é importante. O design visceral é todo relacionado ao impacto emocional imediato. Precisa dar uma sensação boa e ter boa aparência. (NORMAN, 2008, p. 91)

As emoções são despertadas logo na entrada por meio dos sons do ambiente e das percepções sensoriais promovidas pelo contato agradável com o espaço. A temperatura, a combinação da paleta de cores atrativas e informações harmonicamente disponibilizadas, por meio dos aparatos digitais e analógicos, proporcionam a sensação de bem-estar e conforto físico e visual. A utilização do design gráfico e seus recursos como ferramenta principal utilizada na construção dos espaços torna o ambiente dinâmico o que estimula todo o sistema sensorial dos indivíduos.

O design comportamental é o nível de design que se relaciona com a usabilidade e com a função desempenhada por um produto e, segundo Norman (2008), se inicia com a descoberta da compreensão das necessidades do usuário. Diz respeito ao uso e interação com o usuário.

No caso do Museu, trata sobre como o visitante interage com as atrações e como o próprio espaço se comporta diante dele. Nesse sentido, proporciona uma interação com o visitante por suas características físicas, como o espaço amplo e aberto, o que facilita a locomoção e promove mais acessibilidade ao conjunto de informações. Outras formas se dão de maneira intuitiva por meio das telas interativas, que necessitam do toque do usuário para que as informações sejam transmitidas. Essas telas colocam o usuário em contato direto com a transmissão da mensagem, colocando-o no controle da ação ao vivenciar a experiência. A partir desses pontos, destacamos o bom uso do design comportamental no Museu. De forma bastante criativa, seus atrativos interativos promovem a compreensão e aprendizado em uma experiência rica em estados afetivos positivos como prazer e satisfação.

O design visceral funciona em perfeita sintonia em conjunto com o design comportamental, tornando a experiência fluida e intuitiva. A facilidade na interação auxilia na experiência emocional positiva, reforçando o vínculo afetivo que se relaciona diretamente com o design reflexivo. Esse nível do design atua no campo da cognição, na geração do conhecimento ao transmitir significados e despertar sentimentos como pertencimento, identidade, memórias e outras questões pessoais.

Podemos considerar que o design reflexivo é o que possui maior relevância pelo fato de o Museu estar inserido em um contexto religioso de grande importância no país predominantemente católico. Para Norman (2008), o nível reflexivo engloba questões ligadas à mensagem, cultura e ao significado. Importam, no nível reflexivo, os aspectos intangíveis que englobam particularidades culturais e individuais, além da memória afetiva e significados que são atribuídos aos produtos. O Museu considera diversos elementos de campos distintos, associados a questões subjetivas e simbólicas, que podem ser abordados pelo viés do design reflexivo e da experiência dos visitantes. Para Cardoso (2012), a experiência é um dos fatores mais determinantes do significado.

A maioria das experiências que temos ao nosso dispor não é acessada a qualquer momento pelos sentidos, mas por meio da *memória*. A capacidade de lembrar o que já se viveu ou aprendeu e relacionar isso com a situação presente é o mais importante mecanismo de constituição e preservação da *identidade* de cada um. (CARDOSO, 2012; p. 39)

A religiosidade e a identidade estão diretamente ligadas a questões do envolvimento emocional. Memórias afetivas podem ser despertadas quando os sentimentos religiosos e de pertencimento são estimulados. O design reflexivo contém atributos que ultrapassam o objetivo interpretativo ao destacar o sentido sagrado do patrimônio. Nesse sentido, todo o Museu ressalta os valores simbólicos e pessoais, o que faz com que sua narrativa extrapole os aspectos culturais, artísticos e religiosos. O Museu de Congonhas, portanto, se relaciona ao design reflexivo por elencar o seu conteúdo a diversos significados ligados a questões subjetivas e individuais dos visitantes, como memória afetiva, identidade, pertencimento, entre outros.

Essa abordagem dos três níveis de design no Museu de Congonhas buscou compreender o processo criativo explorado em sua concepção e trazer um pouco sobre como os criadores exploraram os recursos visuais, sonoros, tecnológicos e espaciais, a fim de proporcionar uma experiência emocional significativa aos visitantes. Para Norman (2008), o bom design é aquele que relaciona os três níveis para proporcionar a experiência emocional desejada. Portanto, ao se analisar a utilização do design sob o aspecto emocional, podemos afirmar que a interação entre os três níveis, visceral, comportamental e reflexivo acontece de maneira bastante efetiva no Museu de Congonhas.

#### **4.6 A Coleção Patrimônio em Cores**

Uma outra importante forma de valorização e divulgação do território se dá por meio de objetos que possuam características que traduzem seus aspectos, tradição e história. Ações de design, como a produção desses artefatos, podem auxiliar no destaque às representações do patrimônio cultural destacando atributos únicos de determinadas localidades, além dos vínculos emocionais ligados à sua história e seu passado. A criação da identidade, por meio do uso de técnicas de branding, exerce papel fundamental na geração de vantagens competitivas utilizando-se de particularidades locais, conforme Bonsiepe (2016).

“Os produtos locais são manifestações culturais fortemente relacionadas com o território e a comunidade que os gerou” (KRUCKEN, 2009, p. 17). O favorecimento de recursos e potencialidades locais promove a integração das comunidades e das diversidades,

incorporando os benefícios dos avanços tecnológicos ativando diálogos entre redes locais e globais. Segundo Krucken (2009), a comunicação de elementos culturais e sociais pode desenvolver a imagem positiva do território em que se originam o produto e os serviços, o que vai possibilitar melhor avaliação e apreciação pelos seus consumidores, que buscam cada vez mais por objetos autênticos e sustentáveis.

Elementos culturais refletidos na arquitetura, gastronomia, práticas e costumes semelhantes e reconhecíveis em um local, e que ainda fortalecem o sentimento de pertencimento daqueles que a usufruem. (REYES; BORBA, 2007, p. 8).

A concepção e o desenvolvimento da Coleção Patrimônio em Cores surgiram a partir da verificação da necessidade e carência de produtos, presentes e souvenirs, que transmitissem a identidade cultural de Congonhas, ao remeter à memória e valorizar o patrimônio da cidade. Essa constatação já era percebida há algum tempo, pelo crescente mercado de objetos característicos de alguns locais visitados pelo autor em viagens pelo Brasil e exterior. Como exemplo, incontáveis produtos encontrados pelos diversos estabelecimentos na cidade do Rio de Janeiro, mesmo em locais não destinados a turistas, que trazem a imagem do Cristo Redentor. E, fora do Brasil, a Estátua da Liberdade, presente na maioria dos souvenirs comercializados em Nova Iorque, nos Estados Unidos; a Torre Eiffel em Paris e o Coliseu em Roma, na França e Itália respectivamente. São alguns exemplos de locais e/ou monumentos de grande valoração cultural que agregam importante valor sentimental para os moradores e para os visitantes.

Nas cidades históricas mineiras, a valorização e a produção de artefatos com características semelhantes ainda são muito pouco exploradas, se comparados a outros lugares. São mercados com grande potencial, que podem expandir e desenvolver economicamente, além de divulgar seus monumentos e suas artes. A partir dessas percepções do autor, entre 2012 e 2013, foram levantados alguns dados por meio de viagens, observação de produtos, entrevistas a proprietários e funcionários de estabelecimentos específicos, lojas de presentes e souvenirs, em algumas das principais cidades históricas mineiras: Congonhas, Mariana, Ouro Preto, São João Del Rei e Tiradentes. Como resultado, constatou-se alguns pontos que levaram à criação da Coleção Patrimônio em Cores:

- **Carência de produtos que possuem características locais** - A maioria dos souvenirs não tem nenhuma relação com as cidades onde são comercializados. Uma das razões é a popularização de produtos industrializados provenientes da China. Há uma infinidade deles e, em muitos, os próprios lojistas são quem escrevem a frase “Lembrança de...”, para que haja alguma “referência” do lugar onde o material foi adquirido. Ainda é muito pouco explorada a produção de produtos industriais que possuem características locais. A grande maioria do artesanato é proveniente de outras cidades e estados e também não se relacionam com o local onde é comercializada. Como por exemplo, a porcelana tradicional da cidade de Monte Sião/MG e as rendas bordadas, originárias do Nordeste do país, amplamente comercializada nas cidades turísticas de Minas.

- **Peso e volume dos objetos comercializados** - Um problema declarado pelos lojistas são o peso e o volume do artesanato local, grande maioria produzida em pedra-sabão, matéria-prima característica das regiões pesquisadas. Turistas não adquirem pelo espaço que ocupam e, principalmente, pelo excesso de peso na bagagem, que acarreta mais um custo na viagem.

- **Má qualidade na produção e no acabamento** - O principal motivo relatado pelos entrevistados em 2014 foi a carência de artesãos, o que levava à má qualidade na produção das peças, principalmente das peças esculpidas em pedra-sabão. Essa carência foi gerada pela crescente oferta de empregos formais, devido à expansão de mineradoras, constatado principalmente na região de Ouro Preto, Mariana e Congonhas. A demanda de produtos era alta e os poucos artesãos chegavam a triplicar a produção, prejudicando a qualidade dos trabalhos.

- **Possibilidades de releitura das obras de arte e monumentos locais** - Minas Gerais é berço de grandes artistas e possui o conjunto das principais cidades barrocas do Brasil. Estas, repletas de obras de arte com estilos e características próprios, são fonte de inspiração para novas criações e releituras, com utilização de ferramentas contemporâneas do design, do uso de variados suportes e tecnologias modernas.

#### 4.6.1 O desenvolvimento da Coleção Patrimônio em Cores

Como referência para o desenvolvimento do trabalho, foi escolhida a cidade de Congonhas. Dentre os mercados pesquisados, era o mais carente de produtos que remetesse às obras e patrimônio local. As lojas no entorno do Santuário, principais pontos de comércio destinados a turistas, possuíam e ainda mantêm, há mais de trinta anos, características únicas. Comercializam uma infinidade de produtos, artesanais e industrializados, sem nenhuma identidade nem critério, que vão de artigos religiosos a decorativos, passando por peças de pedra-sabão até uma grande quantidade de produtos chineses.

Um dos principais objetivos da criação da Coleção Patrimônio em Cores foi suprir o mercado turístico com uma nova alternativa de produtos. A Coleção propôs produtos inovadores, porém possuidores de uma tradição ao representar o patrimônio. Com forte apelo comercial, essa linha de objetos poderia ser um atrativo para novos empreendimentos e oportunidades, reforçar, além da valorização e identidade cultural, o incentivo ao desenvolvimento de novos negócios, inicialmente em Congonhas e depois nas outras cidades mineiras em questão.

Para a criação da Coleção Patrimônio em Cores, foram explorados os doze profetas de Aleijadinho. Na composição visual da maioria das peças foi trabalhada a silhueta dos profetas, em cores vibrantes e variadas, se contrapondo ao estilo rebuscado do barroco e ao cinza natural da pedra-sabão.



**Figura 29:** Silhueta vetorizada dos doze profetas de Aleijadinho, trabalhada nos produtos da Coleção Patrimônio em Cores. Desenvolvido pelo autor. 2013

A Coleção, concebida em 2013, foi desdobrada em protótipos e apresentada aos lojistas. Devido ao alto custo de produção em grandes quantidades, exigida pelos processos industriais para a fabricação da maioria dos objetos propostos, a ideia inicial era que os produtos fossem

produzidos e o custo dividido entre cada comerciante de acordo com a quantidade solicitada. Com o auxílio da Agência para o Desenvolvimento de Congonhas – ADECON, realizamos, no dia 21/11/2013, um café para apresentação dos produtos. Dos nove lojistas, quatro aderiram à ideia, o que inviabilizaria a produção, considerando a pouca quantidade pretendida por cada um.

Como solução para as lojas interessadas, o autor propôs custear a produção das peças mais viáveis e realizar a venda em consignação nesses quatro locais. Foram produzidos, por meio de variados processos e utilização de diferentes materiais, peças como porta-chaves, portaguardanapos, caderno de anotações, lápis, xícaras, canecas, ímãs, marcador de página. Para alguns produtos, como os chaveiros e porta-chaves, foram criadas *tags* para embalagens plásticas, identificando cada profeta, além de um breve descritivo sobre eles.



**Figura 29:** Alguns produtos da Coleção Patrimônio em Cores. Porta-chaves, lápis, bloco de anotações e xícaras. Fotos do autor. 2015

Além das três lojas do entorno do Santuário, os produtos foram comercializados no Museu de Congonhas e em um ponto de venda no centro da cidade, além de feiras abertas e eventos em Congonhas e Belo Horizonte. Em geral, sempre tiveram uma boa aceitação do público consumidor, tanto turistas, quanto moradores locais, que os adquirem, principalmente, como opção para presente. Com relação à venda nas lojas do entorno da Basílica, foi constatado que eles não obtiveram um destaque frente à infinidade de objetos comercializados, em sua grande maioria, a preços bem baixos. Esse fator inviabilizou a produção de novas peças, como por exemplo camisetas de boa qualidade, por possuírem um alto valor de produção e venda. Durante o pouco tempo em que foram comercializados no Museu de Congonhas, a saída dos objetos foi bem satisfatória, mas não teve continuidade devido a processos burocráticos de compra e venda, por se tratar de uma entidade pública. Atualmente, a produção encontra-se parada devido à pandemia da Covid-19 e encerramento de atividade de duas lojas. O processo de retomada da produção está em andamento e as conversas com a nova administração do Museu de Congonhas já foram iniciadas na tentativa de novos processos de comercialização da Coleção Patrimônio em Cores no Museu.

Em 2014, a convite da Prefeitura de Congonhas, por meio da Fundação Municipal de Turismo, Cultura e Lazer – FUMCULT, o autor realizou uma exposição dos produtos durante as comemorações nacionais da Semana de Museus. Com duração de dois meses, a mostra Patrimônio em Cores exibiu o conceito da leitura contemporânea e diferenciada das obras do Santuário. Para a ocasião, além dos produtos existentes, foram criados camisas e quadros. A gestão da mostra foi realizada pela Prefeitura de Congonhas e não houve contagem de público.

CAPÍTULO 5  
**CONCLUSÃO**

## CAPÍTULO 5

### Conclusão

Por meio dos estudos realizados neste trabalho, compreendemos que o design é ferramenta fundamental para a comunicação e transmissão de valores do patrimônio cultural, colaborando para a sua apropriação e para o desenvolvimento de ações de valorização e preservação de toda a obra histórica de Congonhas. A interpretação do patrimônio cultural vai muito além de um fenômeno turístico. Pode ser considerada formadora de intelectualidade humana enquanto meio de educação e transmissão de conteúdos que auxilia no desenvolvimento cultural, social e político dos indivíduos. A apropriação e o conhecimento crítico despertam o sentimento de identidade cultural, de acordo com Cardoso e Melo (2009). Esta pesquisa teve como objetivo principal investigar e analisar a presença do design e sua interferência na percepção do patrimônio histórico de Congonhas, com relação à criação de novos sentidos e valores, de maneira provocativa, gerando afetos e novas experiências, incentivando o desenvolvimento local.

A abordagem teórica dessa dissertação considerou **o papel mediador do design** e a sua interdisciplinaridade, com destaque para a sua capacidade de promover soluções para questões de alta complexidade ao revelar características de produtos e serviços, com foco acentuado na resolução de problemas e geração de novas experiências. O design proporciona a interação entre partes de sistemas complexos, o que possibilita o diálogo entre vários campos de conhecimento. É ferramenta fundamental para o ajuste de conexões e organização das informações, como no caso do patrimônio histórico.

Com relação ao patrimônio, a utilização do **design para a interpretação** é um campo pouco explorado e pouco valorizado. A bibliografia que trata sobre interpretação e processos de valorização do patrimônio cultural é vasta, porém, ao associar o design como ferramenta para a criação de estratégias de comunicação objetivando a valorização do patrimônio, ainda é bastante escassa. Não existe uma consciência sobre papel mediador do design associado a um sistema que envolve questões tão complexas, como o patrimônio. A literatura especializada considera aspectos técnicos, como os que envolvem preservação, restauro, manutenção, deixando de lado o ponto de vista dos usuários e a utilização do design como forma de

proporcionar a experiência, aprendizagem e a transmissão de valores tangíveis e intangíveis do patrimônio.

Algumas reflexões sobre **valorização de territórios** trataram sobre a atuação do design voltado para o patrimônio enquanto marcador de identidade local. Essas considerações, aplicadas a localidades que oferecem serviços e produtos originais, reforçam a importância da utilização de ferramentas específicas de design que proporcionam o desenvolvimento sustentável a nível local. Seu uso fornece o auxílio necessário para a criação de soluções para o favorecimento de recursos ao articular a cadeia do setor produtivo por meio da compreensão e planejamento de ações, exercendo, também, a função de traduzir valores simbólicos e culturais, por mediar o apoio à comunicação dos serviços e produtos, como é o caso dos souvenirs representantes do patrimônio de Congonhas, apresentados neste trabalho.

O design conecta os sentidos ao suscitar as **emoções dos usuários** e proporcionar a materialização de novos significados por meio da criação de experiências. É capaz de provocar emoções e fazer com que a mensagem seja transmitida de modo mais eficiente. Atua como ferramenta fundamental de comunicação ao criar experiências significativas por projetar valores subjetivos a determinados produtos e serviços relacionados ao patrimônio. A abordagem sobre os estímulos cerebrais e os diferentes níveis de design, propostos por Norman (2008), demonstrou que a atuação em conjunto dos níveis visceral, comportamental e reflexivo estimula os sentidos e é responsável pelo enriquecimento da experiência e maior conexão com os usuários.

Sobre a aspectos de **significação e valorização do patrimônio de Congonhas**, observamos que os processos caminharam a passos lentos nos mais de 250 anos de sua existência. Estes, se deram, principalmente, em razão de incentivos oriundos de entidades públicas de modo mais acelerado no último século, a partir da visita do modernistas a Congonhas e da criação de órgãos de preservação e valorização do patrimônio. Destacamos que todas as ações realizadas colocavam o usuário do patrimônio como simples espectador.

Ao refletir sobre o principal objetivo deste trabalho, de investigação e análise do **design relacionado ao patrimônio histórico de Congonhas**, percebemos alguns resultados e destacamos alguns aspectos na utilização de suas ferramentas, principalmente com relação à construção do Museu de Congonhas, objeto de estudo da pesquisa.

O patrimônio de Congonhas representa uma forma de diferenciação do município em relação a outros lugares. A correta exploração dessa potencialidade é capaz de gerar capacitação e renda para os moradores e profissionais que lidam diretamente com o patrimônio e as oportunidades promovidas por ele. Com relação à valorização local, conforme observado durante o desenvolvimento da pesquisa que originou a linha de produtos “Patrimônio em Cores”, como citado, Congonhas é uma cidade extremamente carente de ações de design que transmitam a sua identidade e valorizem a riqueza única que é o seu patrimônio. Relatamos alguns motivos, como o excesso de produtos de outros locais e a falta de profissionais como os artesãos que exploram o patrimônio para a produção do seu trabalho, mas destacamos que as possibilidades de exploração do patrimônio como referência são diversas, tanto para a criação de peças, produtos, entre outros, como para projetos de branding e de ampliação e fortalecimento do mercado turístico da cidade.

Como relatado no início deste trabalho, as impressões e sensações despertadas ao se conhecer o Museu de Congonhas são bastante impactantes e atingem diretamente as emoções do visitante. O Museu favorece a potencialidade local ao considerar os vínculos emocionais que se relacionam com o passado e as tradições e todos os outros valores transmitidos pelo patrimônio. Os recursos de design se fazem presentes por todo o espaço e colaboram com a compreensão e apropriação dos sentidos do patrimônio histórico, sejam eles o artístico, o devocional, o histórico e antropológico e de todas as relações estabelecidas a partir deles. Por meio da análise sobre o design como instrumento de inovação e promoção da valorização e compreensão desses valores, entendemos que o emprego eficaz do design e de seus recursos exerce papel estratégico ao atingir a emoção dos usuários.

De acordo com a contextualização histórica de Congonhas e do patrimônio, os processos de valorização desenvolvidos, como manutenção e restauro das obras, declarações como a da UNESCO e outras ações de divulgação, destaca-se que a criação do Museu foi a primeira ação

de que considerou o ponto de vista dos usuários do patrimônio, ao levar em conta a projeção dos valores subjetivos, como os religiosos, culturais e artísticos, colocando o usuário como participante ao facilitar o entendimento dos sentidos da obra centenária. A materialização desses valores foi um grande desafio e um dos objetivos principais da implantação do Museu, o que pode ser considerado uma meta alcançada e extremamente bem explorada, conforme os recursos utilizados.

A atuação projetual do design em conjunto com outras áreas, como arquitetura e museologia, ocorreu em todas as fases de desenvolvimento e envolveu as frentes na busca de soluções e desenvolvimento de melhores estratégias para a resolução de problemas. A atuação do design é importante na inter-relação entre partes de sistemas complexos o que possibilita o diálogo entre os vários campos. Constatamos, desde a idealização do Museu de Congonhas, a utilização de um modelo metaprojetual de design, que decodificou com eficiência os campos sociais e culturais, como as tradições da fé, da arte, arquitetura, história, entre outros. O Museu comprova a interdisciplinaridade do design ao utilizar diversas ferramentas e metodologias em sua construção. Práticas e experiências de áreas distintas atuaram em colaboração. Essa integração entre as áreas foi responsável pela harmonia no espaço e utilização, em conjunto, de diversos recursos de design, visual e sonoro, por meio da exploração da tecnologia, além de diversos suportes e processos de produção, responsáveis pela ampliação e qualificação da experiência do visitante.

O Museu envolve os visitantes de forma intangível e individual explorando a emoção e cognição por meio da criação de experiências ao possibilitar a compreensão do patrimônio e suas complexidades. Por se aproximar dos princípios do design emocional, o Museu colabora com as emoções ao se relacionar com questões de cunho pessoal, sejam eles religiosos, artísticos ou culturais. A utilização de ferramentas e soluções projetadas com foco na experiência e sentimentos do visitante é responsável pela interação entre os três níveis do design emocional, que se dá de maneira extremamente efetiva porque são contemplados, em conjunto, os aspectos viscerais, comportamentais e reflexivos, como detalhado na pesquisa. O design no Museu de Congonhas direciona a experiência do visitante ao criar uma integração das diversas áreas e relacionar os significados do patrimônio exercendo papel unificador por meio da disposição das soluções no espaço. A sua atuação se move por todos os campos e os

seus recursos vão muito além dos tradicionais pela utilização de novas mídias interativas e tecnologias bem distribuídas e aplicadas em equilíbrio.

Por se tratar de um museu de sítio, no qual o acervo principal se encontrar do lado de fora do espaço, compreendeu-se que a utilização do design foi fundamental para a construção desse equipamento museológico. Um ponto extremamente positivo a se destacar nesta pesquisa foi a definição da participação de um profissional de design desde o planejamento inicial de construção do espaço. A sua atuação em todas as etapas de implantação e desenvolvimento do Museu possibilitou a interação com as outras áreas fundamentais em sua construção. A importância dessa definição foi destacada pelos entrevistados por possibilitar o desenvolvimento dos trabalhos de forma mais eficiente e assertiva.

Após as reflexões propostas nesta dissertação, acreditamos que a utilização do design e seus recursos foi primordial enquanto estratégia de valorização e divulgação do patrimônio de Congonhas. O design revela aspectos da história, da memória, da cultura e tradições seculares exaltando a modernidade e a imaterialidade do nosso patrimônio. É um forte aliado em projetos de valorização por facilitar processos de inovação e contribuir com o desenvolvimento econômico, social e cultural, auxiliando no reconhecimento de valores que representam a riqueza cultural do nosso país. A continuidade do planejamento e execução de ações relacionadas ao design pode valorizar as obras seculares a longo prazo e de maneira permanente, manter e divulgar as tradições e histórias representadas por pelo patrimônio de Congonhas.

## REFERÊNCIAS

- ALBANO, Celina; Murta, Stela Maris (org.). **Interpretar o patrimônio: um exercício do olhar**. Belo Horizonte: Ed UFMG, Território Brasilis, 2002.
- ANDRADE, Mário de. **A arte religiosa no Brasil**. São Paulo: Experimento/Giordano, 1993.
- \_\_\_\_\_. **A lição de Pedro Gomes Chaves e o individualismo de Aleijadinho**. In: Suplemento Literário de Minas Gerais. Imprensa Oficial: Belo Horizonte, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Aleijadinho: Função histórica**. In: ANDRADE, Carlo Drummond de. Brasil, Terra & Alma – Minas Gerais. Editora do autor: Rio de Janeiro, 1967.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **O colóquio das estátuas**. In: Suplemento Literário de Minas Gerais. Imprensa Oficial: Belo Horizonte, 2014.
- AVILA, Affonso. **Barroco 1 – Revista de ensaio e pesquisa**. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros - UFMG, 1969.
- BARROSO, Eduardo. **Os territórios do design e a produção artesanal: um relato de experiências no Brasil**. In: Territórios Criativos: design para a valorização da cultura gastronômica e artesanal/ Lia Krucken, André Mol E Daniela Luz (orgs). Belo Horizonte: Editoria Atáfona, 2017.
- BAZIN, Germain. **O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil**. 2ª edição. Editora Record: Rio de Janeiro, 1963.
- BENJAMIM, Walter. **La obra de arte em la época de su reproductibilidad técnica**. Colonia del Mar: Editorial Itaca, 2003.
- BONSIEPE, Gui. **Identidade e contra-identidade do design**. In: MORAES, D.; KRUCKEN, L; REYES, P. Identidade. Cadernos de estudos avançados em design. Belo Horizonte: EdUEMG, pp. 63-74, 2016.
- BRENNA Luigi, LUPO Eleonora, SEASSARO Alberto, TROCCHIANESI Raffaella. **The Italian Design Research and Practice in Cultural Heritage Exploitation**. Politecnico de Milano, 2009.
- BRETAS, Rodrigo José Ferreira. **Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa**. Publicado no Correio Oficial de Minas (ns. 169 e 170). In: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro; SANTOS, Olinto Rodrigues; SANTOS, Antonio Fernando Batista. O Aleijadinho e sua officia – Catálogo das Esculturas Devocionais. Capivara Editora: Rio de Janeiro, 2008.
- BRITO, Marcelo. **A certificação de destinos patrimoniais na qualificação do turismo cultural no Brasil**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN. Brasília, n.40, 2019. 95 -111 p. Disponível em:  
<<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revistadopatrimonio40web.pdf>> Acesso em 22 nov. 2020.

CANAAN, Raquel Pereira. **Design de Serviços Turísticos: Diretrizes para valorização do território a partir das competências locais**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2018.

CANCLINI, Néstor García. **O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional**. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Brasília, n.23, 1994. 95 -111 p. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat23\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat23_m.pdf)> Acesso em 5 set. 2020.

\_\_\_\_\_. **Diversidade e direitos na interculturalidade global**. In: Revista Observatório Itaú Cultural nº. 8 (abril/julho). São Paulo: Itaú Cultural. 2009.

CARA, Milene. **Do Desenho Industrial ao Design no Brasil Uma bibliográfica crítica para a disciplina**. São Paulo: Blucher, 2010.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Blucher, 2004.

\_\_\_\_\_. **O design brasileiro antes do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CARDOZO, P. F.; MELO, A de. **Patrimônio e Educação Patrimonial numa perspectiva humano-genérica**. Caderno Virtual de Turismo, Rio de Janeiro, v. 9, Núm. 3, p. 1-14, 2009.

CARVALHO, Rosane M. R. **Museu: novos aspectos informacionais, comunicacionais e gerenciais**. Revista Eletrônica do PPG-PMUS, Unirio, MAST, v. 5, n. 1, 2012.

CASTELLS, Manuel. **Os museus na era da informação: conectores culturais de tempo e espaço**. In: BARRANHA, Helena; MARTINS, Susana S.; RIBEIRO, P. (Org.) *Museus sem lugar: ensaios, manifestos e diálogos em rede*, Lisboa, 2015, pp. 47-63.

\_\_\_\_\_. **O poder da identidade**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2018.

COUTO, R. M. S.; OLIVEIRA, A. J. (org.) **Formas do design: por uma metodologia interdisciplinar**. Rio de Janeiro: 2AB, 1999.

DAMÁSIO, António R. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

DAMÁZIO, Vera, MONT'ALVÃO, Cláudia. In: NORMAN, Donald A. **Design Emocional – Por que adoramos (ou detestamos) os objetos do dia-a-dia**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

DEMIR, E.; DESMET, P.; HEKKERT, P. **Appraisal Patterns of Emotions in Human-Product Interaction**. International Journal of Design, 3(2):41-51. 2009 – Disponível em: > <http://www.ijdesign.org/index.php/IJDesign/article/view/587/259>> Acesso em 28 ago. 2020.

DIAS, Fernando Correia. **Para uma sociologia do barroco mineiro**. In: Barroco 1 – Revista de ensaio e pesquisa. Pág. 63 – 74. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros - UFMG, 1969.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.

FALCÃO, Eduardo de Cerqueira. **A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo – Vol. III**. São Paulo: Brasiliensia, 1962

FRANÇA, Fábio. **Arte e Paixão: Congonhas do Aleijadinho**. Belo Horizonte: C/Arte, 2015.

FREIRE, D.; PEREIRA, L.L. **História Oral, Memória e Turismo Cultural**. In: MURTA, S. M.; ALBANO, C. (orgs). Interpretar o Patrimônio: um exercício do olhar. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Território Brasilis, 2002. p 121 - 130.

FRIJDA, N.H. **The emotions**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6ª edição. São Paulo: Atlas, 2008

GOBÉ, Marc. **Brandjam: o design emocional na humanização das marcas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

GRUSZYNSKI, Ana Claudia. **Design gráfico, tecnologia e mediação**. 2007 Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/533>>. Acesso em: 14 ago. 2021.

GUIZAN, Luciana. SILVA, Sérgio Antônio. **Interpretação do Patrimônio no Brasil: entrevista com Celina Albano**. Rev. CPC, São Paulo, n.24, p.206-219, ago./dez. 2017. <<https://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v0i24p206-219>> Acesso em 7 de out. 2020.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Ed. Revistas dos Tribunais Ltda, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

JORGE, José Duarte Centeno. **A Matéria do Patrimônio**. In: RAMOS, Manuel João (coord.). A matéria do patrimônio: memórias e identidades. Lisboa: Edições Colibri, 2002

KRUCKEN, Lia. **Design e Território. Valorização de identidades e produtos locais**. São Paulo: Studio Nobel, 2009.

\_\_\_\_\_. **Competências para o design na sociedade contemporânea**. In: KRUCKEN, Lia; MORAES, Dijon de; (org). Coleção: Cadernos de estudos avançados em design - Transversalidade. Belo Horizonte: EdUEMG, 2016.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura – um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo. Viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LUZ, Daniela. **O DESIGNER como mediador: estratégias e desafios para COMUNICAR e VALORIZAR produtos regionais da AGRICULTURA FAMILIAR**. In: KRUCKEN, Lia; MOL, André; LUZ, Daniela. Territórios Criativos – Design para Valorização da Cultura Gastronômica e Artesanal. Belo Horizonte: Editoria Atáfona, 2017.

MACHADO, Jurema de Sousa. **Museu de Congonhas – Relato de uma experiência**. Brasília: UNESCO, 2017.

MACHADO, Lourival Gomes. **Reconquista de Congonhas**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1960.

MANCINI, Lorena Angélica. **Turismo Cultural: proposta de roteiro interpretativo para o município de São Francisco do Sul -SC**. Dissertação de Mestrado. Balneário Camboriú: Universidade do Vale do Itajaí, 2007

MANZINI, E.; MERONI, A. **Design em transformação**. In: L. KRUCKEN, Design e Território: Valorização de identidades e produtos locais. São Paulo: Studio Nobel, 2009.

MENESES, José Newton Coelho. **História e Turismo Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

MORAES, Dijon de. **Design e complexidade**. In: KRUCKEN, Lia; MORAES, Dijon de; (org). Coleção: Cadernos de estudos avançados em design - Transversalidade. Belo Horizonte: EdUEMG, 2016.

\_\_\_\_\_. DIAS, Regina Álvares (orgs). **Coleção: Cadernos de estudos avançados em design - Emoção**. Barbacena: EdUEMG, 2013.

MORIN, Edgard. **Cultura de massas no século XX: neurose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

MURTA, Stela Maris; GOODEY, Brian. **Interpretação do patrimônio para visitantes: um quadro conceitual**. In: MURTA, Stela Maris; ALBANO, Celina (org.). Interpretar o patrimônio: um exercício do olhar. Belo Horizonte: Ed UFMG, Território Brasília, 2002

NATAL, Caion Meneguello. **Mário de Andrade em Minas Gerais: em busca das origens históricas e artísticas da nação**. Revista História Social. Nº 13. P. 193-207. Campinas: Unicamp, 2007

NOJIMA, Vera Lúcia. **Design: comunicação e semiótica: estudo e pesquisa das relações transversais**. Rio de Janeiro: 2AB, 2010.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil – Origens e Instalação**. 2. ed., Rio de Janeiro: 2AB, 1998.

\_\_\_\_\_. **Elementos de semiótica aplicados ao design**. Teresópolis: 2AB, 2013.

\_\_\_\_\_. **Identidade e significações: design atitudinal.** In: KRUCKEN, Lia; MORAES, Dijon de; REYES, Paulo; (org). Coleção: Cadernos de Estudos Avançados em Design, Identidade. Belo Horizonte: EdUEMG, 2016.

NORMAN, Donald A. **Design Emocional – Por que adoramos (ou detestamos) os objetos do dia-a-dia.** Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Riberio de. **Os passos de Congonhas e suas restaurações.** Brasília: Iphan, 2011.

\_\_\_\_\_. **O Aleijadinho e o Santuário de Congonhas.** Brasília: Iphan/Monumenta, 2006.

\_\_\_\_\_. **Barroco e Rococó no Brasil.** Belo Horizonte: C/Arte. 2014.

PANISSET, Ana Martins. **O inventário como ferramenta de diagnóstico e conservação preventiva estudo de caso da coleção "Santos de Casa" de Marcia de Moura Castro.** Belo Horizonte: Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

LOMMEZ, René. **Entrevista.** Belo Horizonte: 2021. 1 arquivo de áudio (50:51). Entrevista virtual concedida a Denilson Gomes Cardoso.

\_\_\_\_\_; JULIÃO, Letícia. **Projeto Museu de Congonhas: Centro de Referência do Barroco e Estudos da Pedra.** Belo Horizonte: Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

REIS, José de Souza. **O adro do santuário de Congonhas.** Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. N. 3, p. 207-226. Rio de Janeiro, 1939. In: FALCÃO, Edgard de Cerqueira. A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo. Brasiliensia Documenta: São Paulo, 1962.

REIS, Sérgio Rodrigo. **Museu do seu tempo.** In: Anais – 200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas. LEMOS, Eneida Braga Rocha de; COSTA, Ana Lourdes de Aguiar. Brasília: Instituto Brasileiro de Musesu – IBRAM, 2018

REYES, Paulo. **Identidade x identidades: uma visão pelo design.** In: KRUCKEN, Lia; MORAES, Dijon de; REYES, Paulo; (org). Coleção: Cadernos de Estudos Avançados em Design, Identidade. Belo Horizonte: EdUEMG, 2016.

\_\_\_\_\_; BORBA, G. **Design estratégico aplicado ao território.** 4º Congresso Internacional de Pesquisa em Design, Rio de Janeiro, 2007.

ROBERTS, Toni. **Interpretation design: an integrative, interdisciplinary practice.** Museum & Society, v. 12, n.3. p. 191-209, November 2014.

ROBINS, Kevin. **Tradition and translation: national culture in its global context,** in: John Corner & Sylvia Harvey (organização), Enterprise and heritage: corsscurrents of national culture. Londres: Routledge, 1991.

SANTOS, Rosely Izabel Correa dos. **Conhecimento, Conscientização e Preservação de Patrimônio Cultural para a prática do Turismo**. In: Revista Turismo Visão e Ação. Ano 4. nº 8-abr-set, 2001

SARDÁ, Luiz. **Entrevista**. Belo Horizonte: 2021. 1 arquivo de áudio (52:15). Entrevista virtual concedida a Denilson Gomes Cardoso.

SMITH, Robert. **Congonhas do Campo**. Rio de Janeiro: Agir, 1973.

**SPHAN próMemória nº 41**. Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Ministério da Cultura. Rio de Janeiro: Fundação Nacional pró-memória, 1988.

STRONG, Sir Roy. **Le musée, agent de communication**. In : Museum. Réflexions et échanges. Nº 138 (Vol. 25, nº 2). UNESCO, 1983

TOMAZ, Carlos; GIUGLIANO, Lilian G. **A razão das emoções: um ensaio sobre “O erro de Descartes”**. Estudos de Psicologia. Universidade de Brasília. Brasília: 1997

TOLEDO, Benedito Lima de. **Esplendor do barroco luso-brasileiro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

TROCCHIANESI, Raffaella. **Estruturas narrativas orientadas para o design e metalinguagens para a fruição do patrimônio cultural**. Tafter Journal. Experiência e instrumento para a cultura e para o território. 2009. <<https://www.tafterjournal.it/2008/12/22/strutture-narrative-e-metalinguaggi-design-oriented-per-la-fruizione-del-patrimonio-culturale/>> Acesso em 12 set. 2020.

\_\_\_\_\_. **Da identidade de lugares à cenários para a valorização do território: Design como intérprete de novas vocações e linguagens para a fruição**. Strategic Design Research Journal, 5(3): 129-135 September-December. 2012.

URIBARREN, Maria Sabina. **Germain Bazin e o IPHAN: redes de relações e projetos editoriais sobre o barroco brasileiro**. Rev. CPC, v.13, n.25 especial, p.108–134. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

Yin, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. Bookman: Porto Alegre, 2001

WOODWARD, Margaret. **Overlapping dialogues: The role of interpretation design in communicating Australia’s natural and cultural heritage**. 2009. 258 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculty of Humanities, Curtin University of Tchnology. Bentley, 2009.