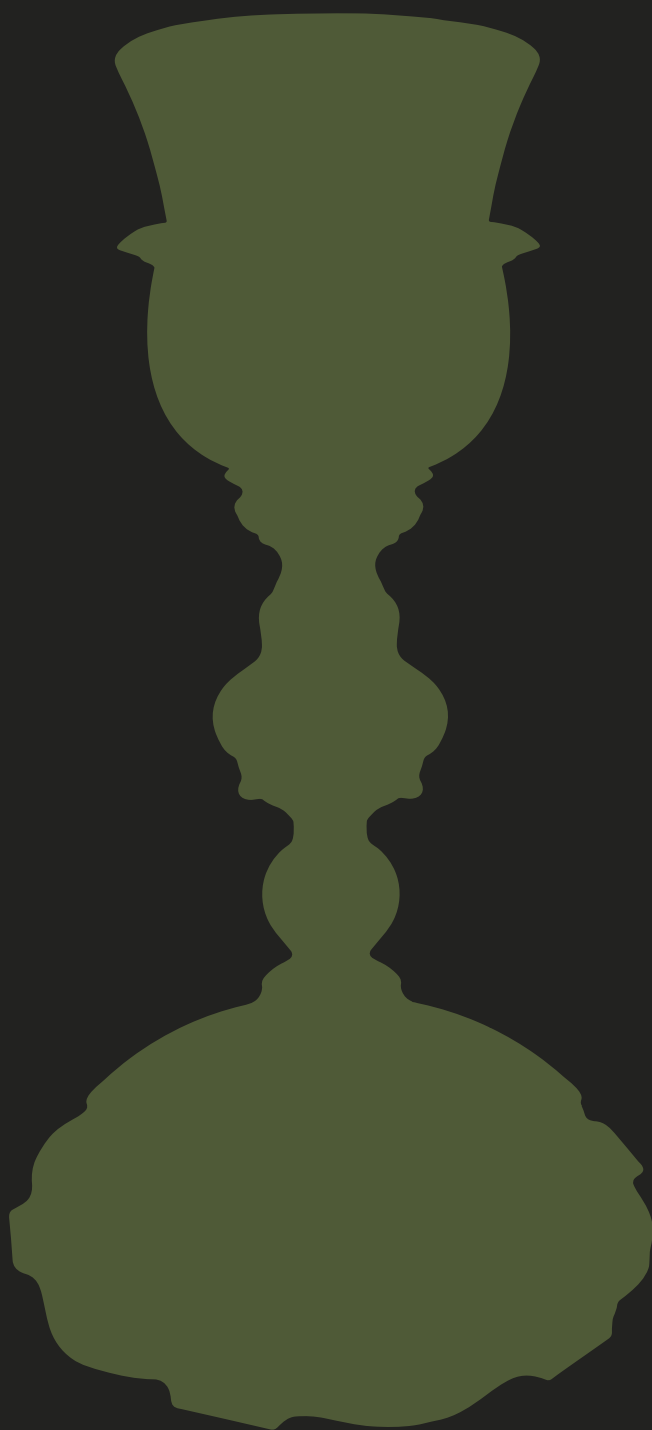

MOVIMENTO — *de*
— AQUISIÇÃO
de — OBRAS — *para*
MUSEUS —
— BRASILEIROS

MUSEU — — — *da*
INCONFIDÊNCIA

MOVIMENTO — *de*
—— AQUISIÇÃO
de — OBRAS — *para*
MUSEUS —
—— BRASILEIROS

MUSEU ——— *da*
INCONFIDÊNCIA

17/01 ——— 29/03/26



E

STE PROJETO EVIDENCIA A atuação conjunta entre a iniciativa privada, o poder público e a sociedade civil na destinação de bens culturais a museus públicos, reforçando o entendimento de que a preservação do patrimônio é uma responsabilidade compartilhada, orientada por critérios de interesse coletivo, transparência e responsabilidade pública.

A escolha dos museus públicos como destino dessas peças reafirma o papel estratégico dessas instituições na vida democrática. Mais do que espaços de guarda, os museus constituem ambientes de produção de conhecimento, pesquisa, educação e debate crítico, capazes de ampliar a compreensão histórica e de acolher múltiplas narrativas sobre o passado e o presente.

Objetos como o cálice litúrgico e o conjunto de lanternas processionais concentram camadas históricas, simbólicas e técnicas que atravessam o tempo. São testemunhos da história da ourivesaria, da circulação de saberes e das relações entre arte, religiosidade e organização social, bem como do trabalho de artesãos e oficinas cujas contribuições foram, muitas vezes, silenciadas pelas narrativas hegemônicas. Ao ingressarem em coleções públicas, esses bens passam a cumprir plenamente sua função social, tornando-se acessíveis à pesquisa, à educação museal e ao diálogo com diferentes públicos.

A incorporação dessas obras aos acervos públicos contribui para que as políticas de aquisição estejam alinhadas aos desafios contemporâneos da museologia brasileira, incluindo a ampliação do acesso, a valorização da diversidade cultural, a acessibilidade e o enfrentamento das desigualdades históricas que atravessam a constituição das coleções museológicas.

Fernanda Castro

Presidenta do Ibram

É

COM ENORME ALEGRIA E sentido de responsabilidade pública que recebemos, hoje, em parceria com o Instituto de Pesquisa e Promoção à Arte e Cultura — IPAC, a coleção doada ao Museu da Inconfidência pela Rede D'Or, Grupo São Joaquim e pela Petrobahia. Mais do que a incorporação de um novo conjunto de peças ao nosso acervo, esta doação representa um gesto de confiança, de parceria institucional e, sobretudo, de compromisso com a memória histórica e cultural do Brasil.

O Museu da Inconfidência nasceu como um lugar de evocação da liberdade, um museu-memorial dedicado à Inconfidência Mineira e às lutas pela emancipação política, mas que, ao longo de sua trajetória, consolidou-se também como espaço de reflexão crítica sobre a formação social, econômica e cultural de Minas Gerais e do país. Cada nova coleção que aqui chega é uma oportunidade de ampliar e complexificar essa narrativa, incorporando outras vozes, outros olhares, outras temporalidades.

A coleção que hoje se integra ao acervo do Museu traz consigo camadas de história. Ela nos fala da memória do trabalho, da vida urbana, das paisagens arquitetônicas, dos símbolos que ajudam a construir a imagem do Brasil e, em particular, de Minas Gerais. São obras e documentos que dialogam com o barroco, com o patrimônio moderno, com a experiência cotidiana de homens e mulheres que, muitas vezes, não aparecem na narrativa oficial, mas que são protagonistas silenciosos da nossa história.

Ao destinar esse conjunto a um museu público federal, localizado em Ouro Preto, afirmam o papel necessário das parcerias entre o poder público e o setor privado na preservação do patrimônio cultural. Esta doação é uma forma exemplar de responsabilidade social e cultural: bens que eram preservados por instituições privadas passam a ser partilhados com a sociedade em um espaço de acesso democrático, de pesquisa e de educação patrimonial.

Para o Museu da Inconfidência, a incorporação dessa coleção possui três dimensões fundamentais. No campo histórico e museológico, as novas peças ampliam a possibilidade de leitura do passado e presente brasileiro. Ao fortalecer essas interconexões, a coleção enriquece tanto as exposições quanto as pesquisas desenvolvidas

no Museu. Em sua dimensão educativa, a coleção abre novas oportunidades de diálogo com escolas, universidades, movimentos sociais e comunidades locais, transformando cada obra em ponto de partida para debates sobre inclusão, acessibilidade e estímulo à cultura. Por fim, no plano simbólico e institucional, a escolha do Museu da Inconfidência como destino reafirma o papel dos museus públicos e da política de acervos na vida democrática, fortalecendo redes de cooperação essenciais para a preservação do patrimônio cultural e para a consolidação de compromissos compartilhados em torno da memória e da cultura.

Destaco que essa doação se insere em um momento de reposicionamento, em que o Museu da Inconfidência vem se esforçando para rever e ampliar suas narrativas, incorporando sujeitos historicamente silenciados e enfrentando temas sensíveis, como a escravidão, o racismo estrutural, as desigualdades territoriais e as disputas pela memória. Nesse contexto, toda coleção que chega é convidada a participar dessa reescrita crítica da história, não como ilustração neutra, mas como material vivo, aberto a novos olhares e interpretações.

Em nome do Instituto Brasileiro de Museus — Ibram e do Museu da Inconfidência, agradeço ao IPAC, à Rede D'Or, ao Grupo São Joaquim e à Petrobahia pela generosidade e pela visão pública que esta doação expressa. Agradeço às equipes técnicas das instituições envolvidas — curadores, restauradores, arquivistas, museólogos, gestores, profissionais das áreas jurídica e administrativa — que trabalharam para que esta transferência se realizasse com segurança, cuidado e respeito às normas de preservação.

Que esta coleção, agora abrigada sob o teto do Museu da Inconfidência, não seja apenas um conjunto de obras guardadas, mas um acervo ativado pela pesquisa, pela educação, pela crítica e pelo olhar do público. Que ela ajude a contar, com mais nuances, a história de Minas e do Brasil, e que inspire novas gerações a refletirem sobre o passado para transformar o presente.

Alex Calheiros

Diretor do Museu da Inconfidência/Ouro Preto



CHEGADA DAS OBRAS DOADAS pela Rede D'Or, pela Petrobahia e pela artista Silvana Mendes ao Museu da Inconfidência, no âmbito do *Movimento de Aquisição de Obras para Museus Brasileiros*, marca um gesto significativo no fortalecimento das coleções públicas do país. Em um contexto no qual nossos museus ainda enfrentam lacunas históricas e estruturais, essa iniciativa reafirma a importância de políticas contínuas de aquisição, especialmente quando pensamos na arte produzida nos séculos XVII e XVIII, período crucial para compreender a formação do Brasil.

O barroco brasileiro — diverso, híbrido, mestiço — foi construído por mãos muitas vezes esquecidas pela narrativa oficial: artesãos anônimos, trabalhadores escravizados, comunidades que inscreveram na madeira, na cor e no ouro suas presenças e ausências. Ao trazer ao acervo do Museu da Inconfidência novas obras desse período, o *Movimento* reforça a necessidade de revisitar esse legado sob perspectivas mais amplas, incluindo vozes e histórias silenciadas.

Nesse sentido, a presença da artista contemporânea Silvana Mendes neste conjunto não apenas atualiza o gesto de doação, mas tensiona e amplia a leitura possível do acervo. Sua obra, que aborda questões raciais, identitárias e sociais, cria um diálogo produtivo com o passado colonial e com os modos como a história é construída e exibida nos museus. A inclusão da contemporaneidade, sobretudo de artistas negras e de produção crítica, evidencia que a memória não é estática — ela é feita de revisões, contrapontos e reposicionamentos constantes.

Para o Museu da Inconfidência, instituição historicamente vinculada às narrativas da liberdade, da formação mineira e de seus

imaginários políticos, a incorporação desse conjunto tem um papel central. Ao acolher obras que dialogam com o barroco, com o patrimônio e com a produção contemporânea, o Museu se abre a novas leituras, expande sua missão e permite que outros corpos e outras histórias ocupem seu espaço simbólico.

O papel do IPAC, nesse processo, é articular uma política de acervos que reconheça a complexidade da arte brasileira, suas contradições e suas camadas. O *Movimento de Aquisição de Obras para Museus Brasileiros* atua justamente no sentido de reparar ausências, fortalecer instituições públicas e garantir que obras relevantes permaneçam acessíveis à sociedade, em diálogo com pesquisadores, estudantes e públicos diversos.

A parceria com a Rede D'Or e a Petrobahia evidencia como a colaboração entre iniciativa privada e instituições culturais pode gerar impactos concretos para o patrimônio brasileiro. Trata-se de um modelo de atuação que compreende a importância do investimento contínuo na cultura e reconhece o museu como espaço fundamental de memória, reflexão e construção coletiva.

Esta aquisição, portanto, apresenta não apenas um conjunto de obras, mas um gesto institucional: o reconhecimento de que nossas coleções precisam ser ampliadas, revisitadas e reinterpretadas. Que estas peças contribuam para enriquecer as narrativas do Museu da Inconfidência e, sobretudo, para reposicionar a história da arte brasileira de forma mais plural, inclusiva e crítica.

Daiana Castilho Dias

Diretora do IPAC Brasília

Silvana Mendes

SEM TÍTULO

Série Afetocolagens:

Reconstruindo narrativas visuais de
negros na fotografia colonial, Série II

2022

Colagem sobre fotos antigas,
fotografada e impressa sobre papel

90 x 120 cm

Coleção da artista







Silvana Mendes

SEM TÍTULO

Série Afetocolagens:

Reconstruindo narrativas visuais de
negros na fotografia colonial, Série II

2022

Colagem sobre fotos antigas,
fotografada e impressa sobre papel

120 x 120 cm

Coleção da artista







——— LANTERNAS:
OBJETO ——— *de*
RITOS, — CULTOS
e ——— CRENÇAS

PAR ——— *de*
——— LANTERNAS
DÓRICAS ———



S LANTERNAS EM PROCISSÕES têm a finalidade de iluminar o caminho dos fiéis. É uma função prática e também simbólica. Elas representam a luz do Evangelho, a presença de Cristo e a fé. A procissão é uma liturgia conhecida como a "oração que caminha", ao atuar como guia e orientação; as lanternas simbolizam a orientação divina e a esperança, mostrando o caminho a ser seguido pelos fiéis, que representa a jornada da comunidade em direção a Deus.

Par de lanternas de 202 cm de altura compostas por caixa com cúpula de três faces conformadas em metal prateado decorada em relevos e fechamento de vidro, sendo que uma das faces é a portinhola; e haste de suporte também de metal decorado com motivos florais e dividida em cinco seções.

A configuração das lanternas é dividida em corpo e haste. O corpo, por sua vez, é dividido em cúpula e caixa principal que envolve a fonte de luz. A cúpula é construída em forma de abóbada decorada com nervuras côncavas, cordão com borlas em relevo e quatro elementos de respiro em forma de âmbula decorados com relevo de folhas ordenadas. O barrado da cúpula é decorado com relevo contínuo e frisado conformando uma sequência de folhas. A segunda parte do corpo é a caixa principal composta por três faces de vidro emolduradas com friso em relevo de folhas alinhadas. As três arestas da caixa são conformadas por colunas decoradas com relevos de quatro flores pendentes, encimadas por folhas de acanto que sobrepõem o barrado da cúpula. A base da caixa principal tem a configuração de capitel dórico com ábaco retangular com frisos côncavos e rosáceas centralizadas; equino composto por frisos côncavos e abaixo, folhas alinhadas; colarinho formado por frisos em formato meia cana. A haste é cilíndrica de metal fosco e decorada com padrão simétrico de flores. As seções da haste são intercaladas por frisos triplos meia cana.

A produção de uma obra complexa, refinada e com a exuberância de detalhes decorativos demanda a utilização de inúmeras técnicas da ourivesaria. A técnica combinada de repuxo e cinzel produz peças com riqueza de detalhes e baixo peso. Essa técnica foi utilizada para conformar e produzir os relevos decorativos da cúpula, do seu barrado e das arestas da caixa. As folhas de acanto e os quatro respiros

foram fundidos. As texturas nas arestas da cúpula e na concavidade do ábaco e do equino foram puncionadas e as nervuras das folhas maiores foram buriladas. A face da caixa que acessa o encaixe cilíndrico para a colocação da vela tem duas dobradiças contrapinadas em uma lateral e na lateral oposta um fecho tipo borboleta. A haste foi confeccionada com tubos ocos trefilados, a textura puncionada e o padrão floral burilado e puncionado no miolo das flores. Os encaixes das seções da haste foram feitos com anéis de fio trefilado meia cana, soldados na superfície externa da extremidade de cada seção.

A portinhola aberta revela um conjunto de marcas e inscrições. A marca de responsabilidade identifica a marca do ourives ou da oficina responsável pela produção da peça. O retângulo em relevo com as iniciais "AIM" indica a produção de ourives da cidade do Porto em Portugal, da primeira metade do século XIX. A marca do ensaia-dor, burilada em forma de zigue-zague, atesta a legalidade do metal precioso contido na liga. Apenas as peças que continham o toque, ou o teor do metal devido por lei, recebiam a marca de contraste que atestavam a sua legalidade. O contraste marcado tem forma de brasão com a letra "P" e uma coroa. Essa é a marca do contraste do Porto José de Almeida Brandão Aguiar Penetra, que foi registrada em 1861. Nesse período, a "prata de lei" deveria conter onze dinheiros ou 916,6% em peso de prata.

O estilo neoclássico foi uma corrente estética ocorrida entre os séculos XVIII e XIX, influenciada pela estética da Antiguidade Clássica, marcada pela simetria, equilíbrio e limpeza geométrica. A arquitetura, que sempre influenciou as artes decorativas, utilizou elementos ornamentais como colunas dóricas com frontões triangulares, colunas com sulcos verticais e elementos decorativos geométricos e paralelos.

Os objetos produzidos para os ritos e cultos transmitem mensagens não apenas ao serem utilizados pelos fiéis, mas também pela forma como são conservados ao longo do tempo. A conexão entre arte e religiosidade é uma poderosa herança dos símbolos que ainda nos sensibilizam.

PAR DE LANTERNAS

PROCESSIONAIS EM PRATA

Lanternas bipartidas,
ornamentação vegetal e arquitetônica,
estilo neoclássico tardio

Material: Prata fundida, moldada
e cinzelada; vidro

Partes: Hastes de 202 cm segmentadas;
caixas luminárias com cúpula tripartida

Período: Segunda metade do século XIX

Função: Iluminação processional e
reforço simbólico da presença de Cristo

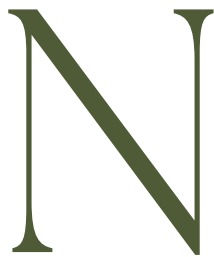






CÁLICE ———
——— LITÚRGICO:
OBJETO ——— *de*
RITOS, — CULTOS
e ——— CRENÇAS

CÁLICE ———
——— TULIPA
PRATEADA ———



A ARTE, O CÁLICE é apresentado como ícone de abundância e de alegria. Na refeição da Páscoa, maior festa judaica, cada convidado bebia em seu próprio cálice, mas, por quatro vezes circulava um cálice comum onde todos bebiam em sinal de amizade. Beber da mesma taça sempre foi sinal de afinidade, aliança e pertencimento

a uma comunidade.

O maior dos sacramentos litúrgicos foi instituído por Jesus durante uma refeição na véspera da sua morte. Ao compartilhar o cálice com o vinho na Última Ceia, dizendo “Bebei dele todos, pois isto é o meu sangue, o sangue da Aliança, que é derramado em favor de muitos para a remissão dos pecados” (Mt 26,27-28), o Senhor Jesus passou a permanecer no nosso meio pelo Sacramento Eucarístico.

O cálice sagrado é o local de conversão do vinho no sangue de cristo - símbolo maior de comunhão e de união dos cristãos católicos com Jesus, com a comunidade e também de renovação, a cada celebração, da aliança com Deus.

No decorrer dos séculos a forma e o material do cálice sagrado foram modificados. No século XIII, com o florescimento da ourivesaria religiosa na Europa, os cálices se tornaram obras de arte com a utilização de metais nobres e técnicas de execução refinadas. A ourivesaria nas chamadas artes decorativas ocupa um lugar de relevância uma vez que sempre foi atribuída ao ouro, à prata e às pedras preciosas o símbolo de prestígio e afirmação social.

Peça medindo 22,5 x 13 cm de metal predominantemente dourada e polida, com detalhes em relevo prateados, obedece à divisão estrutural padrão dos cálices que é dividida em quatro partes: copa, haste, nó e base. Na botânica, o nó é o local da haste onde nascem as folhas e o cálice é a parte que protege o botão floral – os padrões fitomorfos dominam a decoração da peça.

A parte superior, correspondente à copa, é composta por um copo em formato de tulipa com borda ligeiramente alargada e encaixada em um bojo arredondado, vazado, decorado com seis folhas de acanto em forma de “S” e arremate superior frisado e em movimento de ondas. A haste tem formato de bulbo e folhas em relevo, de onde saem frisos torcidos em espiral até o nó composto por seis flores encimadas por cachos de meias esferas. A base robusta e circular é dourada, polida, decorada com seis conjuntos de volutas e flores em relevo. A plataforma de seis bordas curvas tem acabamento lateral prateado feito com frisos chanfrados e meia cana.

O cálice foi produzido em quatro partes: copo repuxado em torno; bojo e haste fundidos; base repuxada em torno e relevos decorativos feitos por meio da técnica combinada de repuxo e cinzel e a plataforma foi recortada. A montagem utiliza duas técnicas: a base é unida

à plataforma e à haste por meio de solda de brasagem - esse conjunto é então unido às outras partes por meio de parafuso e porca. A peça é polida e recebeu douramento na parte interna do copo, na haste, na base e na plataforma. Os detalhes em relevo da base e dos frisos da plataforma foram polidos localmente com o objetivo de retirar a película dourada. Assim, ao revelar o metal prateado, o contraste entre o fundo dourado e os elementos decorativos prateados é evidenciado.

Os elementos utilizados nas artes decorativas carregam significados simbólicos que ultrapassam os aspectos ornamentais, eles indicam também uma evolução de estilos. O estilo Rococó, ocorrido no século XVIII, foi marcado pela decoração suave e requintada. A estrutura é simplificada onde os espaços vazios com contornos sinuosos têm importância equivalente aos preenchidos pelas composições ornamentais com uso de flores e folhagens.

A linguagem simbólica e estética é evidente e decifrável para o indivíduo que vive em uma determinada cultura. O poder dessa imagem, produzida pelos artífices e reverenciada nos rituais litúrgicos, ultrapassa o espaço, o tempo, a cultura, as crenças e passa a integrar o legado para a humanidade.

Maria Luiza Seixas

Referências

- ALVES, Fernanda; FERRÃO, Pedro Miguel; CARVALHO, Rui Galopim; MARANHAS, Tereza. **Normas de Inventário: Ourivesaria**. Instituto dos Museus e da Conservação, 2011.
- ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco Mineiro: Glossário de Arquitetura e Ornamentação**. Rio de Janeiro: Coedição. Fundação João Pinheiro e Fundação Roberto Marinho, 1979.
- FABRINO, Raphael João Hallack. **Guia de Identificação de Arte Sacra**. IPHAN, 2012. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/guia_arte_sacra.pdf>. Acesso em: 20/12/2021.
- FERRAZ, Helena Dodd. **Tesouro de Objetos do Patrimônio Cultural nos Museus Brasileiros**. Rio de Janeiro, 2016.
- LESAGE, Robert. Vestes e Objetos Litúrgicos. In: **Coleção Sei e Creio: Enciclopédia do católico no século XX**. Décima parte. São Paulo, 1960.
- VIDAL, Manuel Gonçalves, Almeida, Fernando Moitinho. **Marcas de Contrastes e Ourives Portugueses**. 4ª ed. Vol. 1 (Século X a 1887). Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1997.

CÁLICE LITÚRGICO

Cálice em prata com ornamentos vegetais em relevo e nó central bulboso, estilo rococó tardio

Material: Prata fundida, repuxada, cinzelada e dourada

Partes: Copo tulipiforme; bojo globular; base hexapartida

Período: Final século XVIII – início XIX

Função: Contenção e consagração da hóstia







MUSEALIZAÇÃO
de — CÁLICES — *e*
LANTERNAS —
PROCESSIONAIS:

MATERIALIDADE,
— DEVOÇÃO
e — TÉCNICA — *na*
OURIVESARIA —
SACRA — *dos*
— SÉCULOS
XVIII — XIX



PRESENTE MOSTRA REÚNE UM conjunto de artefatos de ourivesaria sacra cuja análise, sob a perspectiva da Museologia e dos estudos de cultura material, permite compreender a complexidade sistêmica das práticas devocionais e dos processos técnico-artesanais vigentes entre os séculos XVIII e XIX. A seleção de cálices litúrgicos e lanternas processionais foi estruturada a partir de critérios tipológicos, funcionais e documentais, priorizando exemplares cuja materialidade, cadeia operatória e trajetória institucional possibilitam leituras aprofundadas sobre produção, circulação, uso e ressignificação desses objetos no contexto contemporâneo.

Os cálices litúrgicos, majoritariamente confeccionados em prata por meio de técnicas de repuxo, fundição, cinzelamento e, em alguns casos, douração parcial, obedecem a modelos formais prescritos pela normativa eclesiástica, configurando-se como unidades funcionais destinadas à consagração e distribuição da hóstia eucarística. A morfologia padronizada — bojo, haste, nó e base — permite situá-los dentro de sistemas classificatórios consolidados, enquanto o repertório ornamental, que oscila entre o barroco tardio e o rococó, sinaliza a adaptação de oficinas locais a correntes estéticas trans-regionais. A presença de patenas associadas reforça a integridade tipológica das peças, permitindo análises interdependentes de uso e significado.

Elementos de identificação como punções, marcas de contraste, siglas de oficinas, inscrições devocionais e referências institucionais compõem um corpus documental essencial para estudos de proveniência e para a reconstituição de itinerários materiais. Tais marcas possibilitam delimitar jurisdições de fiscalização, identificar centros produtores, mapear circuitos de circulação e estabelecer vínculos com irmandades, confrarias e entidades religiosas específicas. Neste sentido, os cálices atuam simultaneamente como objetos litúrgicos e como evidências materiais de sistemas sociais, administrativos e artesanais que estruturaram o universo luso-ibérico.

As lanternas processionais — ou ciriais — integram um segundo eixo analítico, diretamente relacionado à performatividade ritual e à espacialidade das práticas religiosas. Enquanto dispositivos de ordenamento, iluminação e orientação cerimonial, esses artefatos integram o aparato processional e operam como mediadores entre o espaço urbano, a comunidade e o rito. Os exemplares expostos, datados da segunda metade do século XIX, apresentam estruturas bipartidas, com hastes metálicas alongadas e corpos lumináres compostos por prata trabalhada, vidro e elementos articulados. Suas cúpulas tripartidas, portinholas e sistemas de fixação interna da chama evidenciam soluções técnicas destinadas a garantir fun-

1 O Modelo de Referência Conceitual (CRM) CIDOC é uma ferramenta teórica e prática para integração da informação no campo do patrimônio cultural. Pode ajudar pesquisadores, administradores e o público a explorar questões complexas relacionadas ao nosso passado em conjuntos de dados diversos e dispersos.

cionalidade em contextos de deslocamento e exposição ambiental variável.

A ornamentação — predominantemente alinhada aos princípios neoclássicos de axialidade, simetria e repetição modular — demonstra a incorporação de linguagens estéticas oitocentistas à produção sacra, ao mesmo tempo em que sinaliza permanências decorativas herdadas de séculos anteriores. A análise detalhada das superfícies, dos chanfros, dos elementos arquitetônicos miniaturizados e dos frisos vegetalistas permite estabelecer relações entre processos de fabricação, influências estilísticas e padrões de consumo institucional.

No âmbito museológico, a incorporação, documentação e exposição desse conjunto demandam protocolos rigorosos de registro e conservação. A construção das fichas documentais segue diretrizes de descrição física, classificação tipológica, caracterização tecnológica, análise iconográfica, registro de intervenções e levantamento de proveniência, em consonância com padrões de documentação como o CIDOC-CRM¹. Avaliações de estado de conservação, identificação de patologias do metal, análise de estabilidade de elementos vítreos e verificação de intervenções pretéritas compõem etapas indispensáveis para a definição de parâmetros de preservação preventiva.

A concepção expográfica considerou a necessidade de restituir, ao observador, dimensões funcionais e simbólicas sem incorrer em reconstruções anacrônicas. A disposição espacial, os dispositivos de mediação, os níveis de iluminação controlada, as montagens de suporte e a organização dos núcleos temáticos foram definidos de modo a favorecer a leitura sequencial dos artefatos e a compreensão das relações entre técnica, função e iconografia. A narrativa proposta integra, de maneira crítica, as dimensões material, litúrgica e histórica, evitando dissociações que comprometam a inteligibilidade dos objetos enquanto documentos culturais.

Ao disponibilizar este conjunto ao público e à comunidade de pesquisa, a exposição reafirma o papel do museu como agente de preservação, produção de conhecimento e mediação de bens culturais complexos. Cada cálice e cada lanterna, aqui considerados em sua densidade material e documental, constituem testemunho de sistemas rituais, estruturas institucionais, redes artesanais e práticas comunitárias que conformaram a experiência religiosa de seu tempo e que, por meio das práticas museológicas contemporâneas, permanecem acessíveis para estudo, preservação e fruição qualificada.

Carlos Alexandre Madalena
Museólogo Documentalista

CÁLICE LITÚRGICO E PATENA

Cálice em prata com decoração vegetal contínua, acompanhado de patena, ourivesaria sacra ibérica tardo-barroca

Material: Prata fundida, moldada, repuxada, cinzelada e dourada

Partes: Base circular sinuosa; haste modular; copa globular polida

Período: Final século XVIII – início XIX

Função: Contenção e consagração da hóstia







This project highlights the joint action between the private sector, public authorities, and civil society in allocating cultural assets to public museums, reinforcing the understanding that heritage preservation is a shared responsibility, guided by criteria of collective interest, transparency, and public accountability.

The choice of public museums as the destination for these pieces reaffirms the strategic role of these institutions in democratic life. More than just storage spaces, museums are environments for the production of knowledge, research, education, and critical debate, capable of broadening historical understanding and welcoming multiple narratives about the past and present.

Objects such as the liturgical chalice and the set of processional lanterns concentrate historical, symbolic, and technical layers that transcend time. They bear witness to the history of goldsmithing, the circulation of knowledge, and the relationships between art, religiosity, and social organization, as well as the work of artisans and workshops whose contributions have often been silenced by hegemonic narratives. Upon entering public collections, these assets begin to fully fulfill their social function, becoming accessible to research, museum education, and dialogue with different audiences.

The incorporation of these works into public collections helps to ensure that acquisition policies are aligned with the contemporary challenges facing Brazilian museology, including expanding access, valuing cultural diversity, improving accessibility, and addressing the historical inequalities that permeate the constitution of museum collections.

Fernanda Castro
President of IBRAM

It is with great joy and a sense of public responsibility that we welcome today, in partnership with the Institute for Research and Promotion of Art and Culture (IPAC), the collection donated to the Museum

of Inconfidência by Rede D'Or, Grupo São Joaquim and Petro Bahia. More than just the addition of a new set of pieces to our collection, this donation represents a gesture of trust, institutional partnership and, above all, commitment to Brazil's historical and cultural memory.

The Museum of Inconfidência was created as a place to evoke freedom, a museum-memorial dedicated to the Inconfidência Mineira and the struggles for political emancipation, but which, throughout its history, has also established itself as a space for critical reflection on the social, economic and cultural formation of Minas Gerais and the country. Each new collection that arrives here is an opportunity to expand and complicate this narrative, incorporating other voices, other perspectives, other temporalities.

The collection that is now part of the Museum's holdings carries with it layers of history. It tells us about the memory of work, urban life, architectural landscapes, and symbols that help build the image of Brazil and, in particular, Minas Gerais. These are works and documents that dialogue with the Baroque, with modern heritage, with the daily experiences of men and women who often do not appear in the official narrative, but who are silent protagonists of our history.

By donating this collection to a federal public museum located in Ouro Preto, they affirm the necessary role of partnerships between the public and private sectors in the preservation of cultural heritage. This donation is an exemplary form of social and cultural responsibility: assets that were preserved by private institutions are now shared with society in a space of democratic access, research, and heritage education.

For the Museum of the Inconfidência, the incorporation of this collection has three fundamental dimensions. In the historical and museological field, the new pieces broaden the possibility of interpreting Brazil's past and present. By strengthening these interconnections, the collection enriches both the exhibitions and the research

carried out at the Museum. In its educational dimension, the collection opens up new opportunities for dialogue with schools, universities, social movements and local communities, transforming each work into a starting point for debates on inclusion, accessibility and the promotion of culture. Finally, on a symbolic and institutional level, the choice of the Museum of Inconfidência as the destination reaffirms the role of public museums and collection policy in democratic life, strengthening cooperation networks that are essential for the preservation of cultural heritage and the consolidation of shared commitments around memory and culture.

I would like to emphasise that this donation comes at a time of repositioning, in which the Museum of Inconfidência has been striving to review and expand its narratives, incorporating historically silenced subjects and addressing sensitive issues such as slavery, structural racism, territorial inequalities and disputes over memory. In this context, every collection that arrives is invited to participate in this critical rewriting of history, not as a neutral illustration, but as living material, open to new perspectives and interpretations.

On behalf of the Brazilian Institute of Museums (Ibram) and the Museum of Inconfidência, I would like to thank IPAC, Rede D'Or, Group São Joaquim and Petro Bahia for their generosity and the public vision that this donation expresses. I would like to thank the technical teams of the institutions involved – curators, restorers, archivists, museologists, managers, legal and administrative professionals – who worked to ensure that this transfer was carried out safely, carefully and in accordance with preservation standards.

May this collection, now housed under the roof of the Museum of Inconfidência, be not just a set of stored works, but a collection activated by research, education, criticism and the public's gaze. May it help to tell, with more nuance, the history of Minas Gerais and Brazil, and inspire new generations to reflect on the past in order to transform the present.

Alex Calheiros

Director of the Museum of the
Inconfidência in Ouro Preto

The arrival of works sponsored by Rede D'Or, Group São Joaquim, Petro Bahia and artist Silvana Mendes to the Museum of Inconfidência, as part of the Movement for the Acquisition of Works for Brazilian Museums, marks a significant gesture in strengthening the country's public collections. In a context in which our museums still face historical and structural gaps, this initiative reaffirms the importance of ongoing acquisition policies, especially when we consider art produced in the 17th and 18th centuries, a crucial period for understanding the formation of Brazil.

Brazilian Baroque — diverse, hybrid, mestizo — was built by hands often forgotten by the official narrative: anonymous artisans, enslaved workers, communities that inscribed their presence and absence in wood, colour and gold. By bringing new works from this period to the collection of the Museum of Inconfidência, the Movement reinforces the need to revisit this legacy from broader perspectives, including silenced voices and stories.

In this sense, the presence of contemporary artist Silvana Mendes in this collection not only updates the gesture of donation, but also tensions and broadens the possible reading of the collection. Her work, which addresses racial, identity and social issues, creates a productive dialogue with the colonial past and with the ways in which history is constructed and exhibited in museums. The inclusion of contemporary art, especially by black artists and critical production, shows that memory is not static — it is made up of constant revisions, counterpoints and repositioning.

For the Museum of Inconfidência, an institution historically linked to narratives of freedom, Minas Gerais' formation and its political imaginaries, the incorporation of this collection plays a central role. By welcoming works that dialogue with the Baroque, heritage and contemporary

production, the Museum opens itself up to new interpretations, expands its mission and allows other bodies and other histories to occupy its symbolic space.

The role of IPAC in this process is to articulate a collection policy that recognises the complexity of Brazilian art, its contradictions and its layers. The Movement for the Acquisition of Works for Brazilian Museums acts precisely to repair absences, strengthen public institutions and ensure that relevant works remain accessible to society, in dialogue with researchers, students and diverse audiences.

The partnership with Rede D'Or and PetroReconcavo highlights how collaboration between private initiative and cultural institutions can generate concrete impacts for Brazilian heritage. It is a model of action that understands the importance of continuous investment in culture and recognises the museum as a fundamental space for memory, reflection and collective construction.

This acquisition, therefore, presents not only a collection of works, but an institutional gesture: the recognition that our collections need to be expanded, revisited and reinterpreted. May these pieces contribute to enriching the narratives of the Museum of Inconfidência and, above all, to repositioning the history of Brazilian art in a more plural, inclusive and critical way.

Daiana Castilho Dias

Director of IPAC Brasília

LANTERNS — OBJECTS OF RITUALS, WORSHIP AND BELIEFS: PAIR OF DORIC LANTERNS

Lanterns in processions serve to light the way for the faithful. They have a practical as well as a symbolic function. They represent the light of the Gospel, the presence of Christ and faith. The procession is a liturgy known as the 'walking prayer,' acting as a guide and orientation; the lanterns symbolise divine guidance and hope, showing the way to be followed

by the faithful, which represents the community's journey towards God.

Pair of lanterns measuring 202 cm in height, consisting of a box with a three-sided dome made of silver-plated metal decorated with reliefs and a glass cover, one side of which is a door; and a metal support rod decorated with floral motifs and divided into five sections.

The lanterns are divided into a body and a stem. The body, in turn, is divided into a dome and a main box that surrounds the light source. The dome is constructed in the shape of a vault decorated with concave ribs, a cord with tassels in relief and four vent elements in the shape of an amulet decorated with relief of ordered leaves. The rim of the dome is decorated with continuous relief and moulding forming a sequence of leaves. The second part of the body is the main box composed of three glass faces framed with moulding in relief of aligned leaves. The three edges of the box are formed by columns decorated with reliefs of four hanging flowers, topped by acanthus leaves that overlap the dome's border. The base of the main box has a Doric capital configuration with a rectangular abacus with concave friezes and centralised rosettes; an equine composed of concave friezes and, below, aligned leaves; a collar formed by half-round friezes. The stem is cylindrical, made of matt metal and decorated with a symmetrical flower pattern. The sections of the shaft are interspersed with triple half-round friezes.

The production of complex, refined work with exuberant decorative details requires the use of numerous goldsmithing techniques. The combined technique of repoussé and chiselling produces pieces that are rich in detail and lightweight. This technique was used to shape and produce the decorative reliefs on the dome, its border and the edges of the case. The acanthus leaves and the four vents were cast. The textures on the edges of the dome and in the concavity of the abacus and equinox were punched, and the veins of the larger leaves were chiselled. The face of the box that accesses the cylindri-

cal socket for placing the candle has two counter-pinned hinges on one side and a butterfly-type clasp on the opposite side. The stem was made with hollow drawn tubes, the texture punched and the floral pattern chiselled and punched in the centre of the flowers. The fittings for the stem sections were made with half-round drawn wire rings, welded to the outer surface of the end of each section.

The open hatch reveals a set of marks and inscriptions. The hallmark identifies the mark of the goldsmith or workshop responsible for producing the piece. The embossed rectangle with the initials 'AIM' indicates that it was produced by goldsmiths in the city of Porto in Portugal in the first half of the 19th century. The assayer's mark, engraved in a zigzag pattern, certifies the legality of the precious metal contained in the alloy. Only pieces that contained the touch, or the metal content required by law, received the hallmark certifying their legality. The hallmark is in the shape of a coat of arms with the letter 'P' and a crown. This is the hallmark of Porto José de Almeida Brandão Aguiar Penetra, which was registered in 1861. During this period, sterling silver had to contain eleven coins or 916.6% by weight of silver.

The neoclassical style was an aesthetic movement that occurred between the 18th and 19th centuries, influenced by the aesthetics of Classical Antiquity, marked by symmetry, balance and geometric cleanliness. Architecture, which has always influenced the decorative arts, used ornamental elements such as Doric columns with triangular pediments, columns with vertical grooves and geometric and parallel decorative elements.

The objects produced for rituals and worship convey messages not only when used by the faithful, but also by the way they are preserved over time. The connection between art and religiosity is a powerful legacy of symbols that still move us today.

Maria Luiza Seixas

LITURGICAL CHALICE — OBJECT OF RITES, WORSHIP AND BELIEFS: SILVER TULIP CHALICE

In art, the chalice is presented as an icon of abundance and joy. At the Passover meal, the most important Jewish holiday, each guest drank from their own chalice, but four times a common chalice was passed around for everyone to drink from as a sign of friendship. Drinking from the same cup has always been a sign of affinity, alliance and belonging to a community.

The greatest of the liturgical sacraments was instituted by Jesus during a meal on the eve of his death. By sharing the cup of wine at the Last Supper, saying, 'Drink from it, all of you, for this is my blood, the blood of the covenant, which is poured out for many for the forgiveness of sins' (Mt 26:27-28), the Lord Jesus began to remain among us through the Sacrament of the Eucharist.

The sacred chalice is the place where wine is converted into the blood of Christ – the greatest symbol of communion and union between Catholic Christians and Jesus, with the community, and also of renewal, at each celebration, of the covenant with God.

Over the centuries, the shape and material of the sacred chalice have changed. In the 13th century, with the flourishing of religious goldsmithing in Europe, chalices became works of art with the use of precious metals and refined techniques. Goldsmithing in the so-called decorative arts occupies a place of relevance, since gold, silver and precious stones have always been attributed the symbol of prestige and social affirmation.

Measuring 22.5 x 13 cm, this piece is predominantly made of polished gold metal with silver relief details and follows the standard structural division of chalices, which is divided into four parts: cup, stem, node and base. In botany, the node is the place on the stem where the leaves grow, and the calyx is the part that protects the flower bud – phytomorphic patterns dominate the decoration of the piece.

The upper part, corresponding to

the crown, consists of a tulip-shaped cup with a slightly widened rim, fitted into a rounded, hollow bulb decorated with six S-shaped acanthus leaves and a fluted, wave-like upper edge. The stem is bulb-shaped with embossed leaves, from which spiral friezes emerge, twisting up to the knot composed of six flowers topped by clusters of half-spheres. The sturdy, circular base is gilded, polished, and decorated with six sets of volutes and flowers in relief. The six-sided curved platform has a silver-plated side finish made with bevelled friezes and half-round mouldings.

The chalice was produced in four parts: a spun cup; a cast bowl and stem; a spun base and decorative reliefs made using a combination of spinning and chiselling techniques; and a cut-out platform. The assembly uses two techniques: the base is joined to the platform and stem by brazing – this assembly is then joined to the other parts by screw and nut. The piece is polished and gilded on the inside of the cup, stem, base and platform. The relief details on the base and the friezes on the platform were polished locally in order to remove the gold film. Thus, by revealing the silver metal, the contrast between the gold background and the silver decorative elements is highlighted.

The elements used in the decorative arts carry symbolic meanings that go beyond ornamental aspects; they also indicate an evolution of styles. The Rococo style, which emerged in the 18th century, was marked by soft and refined decoration. The structure is simplified, where empty spaces with sinuous contours are as important as those filled with ornamental compositions using flowers and foliage.

The symbolic and aesthetic language is evident and decipherable to individuals who live in a given culture. The power of this image, produced by artisans and revered in liturgical rituals, transcends space, time, culture, and beliefs, becoming part of humanity's legacy.

Maria Luiza Seixas

MUSEALISATION OF CHALICES AND PROCESSIONAL LANTERNS: MATERIALITY, DEVOTION AND TECHNIQUE IN SACRED GOLDSMITHING OF THE 18TH–19TH CENTURIES

This exhibition brings together a collection of sacred goldsmithing artefacts whose analysis, from the perspective of museology and material culture studies, allows us to understand the systemic complexity of devotional practices and technical-craft processes in force between the 18th and 19th centuries. The selection of liturgical chalices and processional lanterns was structured based on typological, functional, and documentary criteria, prioritising examples whose materiality, operational chain, and institutional trajectory enable in-depth readings on the production, circulation, use, and reinterpretation of these objects in the contemporary context.

Liturgical chalices, mostly made of silver using techniques such as repoussé, casting, chiselling and, in some cases, partial gilding, comply with formal models prescribed by ecclesiastical regulations, constituting functional units intended for the consecration and distribution of the Eucharistic host. Their standardised morphology — bowl, stem, node and base — allows them to be placed within established classification systems, while their ornamental repertoire, which ranges from late Baroque to Rococo, signals the adaptation of local workshops to transregional aesthetic trends. The presence of associated patens reinforces the typological integrity of the pieces, allowing for interdependent analyses of use and meaning.

Identification elements such as hallmarks, contrast marks, workshop acronyms, devotional inscriptions, and institutional references comprise an essential documentary corpus for provenance studies and the reconstruction of material itineraries. Such marks make it possible to delimit jurisdictions of supervision, identify production centres, map circulation circuits and establish links

with specific brotherhoods, confraternities and religious entities. In this sense, chalices act simultaneously as liturgical objects and as material evidence of the social, administrative and artisanal systems that structured the Luso-Iberian universe.

Processional lanterns — or ciriaes — form part of a second analytical axis, directly related to ritual performativity and the spatiality of religious practices. As devices for ordering, illuminating and ceremonial guidance, these artefacts form part of the processional apparatus and operate as mediators between urban space, the community and ritual. The examples on display, dating from the second half of the 19th century, feature bipartite structures with elongated metal shafts and luminous bodies composed of wrought silver, glass, and articulated elements. Their tripartite domes, hatches, and internal flame fixation systems demonstrate technical solutions designed to ensure functionality in contexts of displacement and variable environmental exposure.

The ornamentation — predominantly aligned with the neoclassical principles of axuality, symmetry and modular repetition — demonstrates the incorporation of nineteenth-century aesthetic languages into sacred production, while also signalling decorative continuities inherited from previous centuries. A detailed analysis of the surfaces, chamfers, miniaturised architectural elements and vegetal friezes allows us to establish relationships between manufacturing processes, stylistic influences and institutional consumption patterns.

In the museum context, the incorporation, documentation and exhibition of this collection require rigorous recording and conservation protocols. The creation of documentation files follows guidelines for physical description, typological classification, technological characterisation, iconographic analysis, recording of interventions and provenance surveys, in line with documentation standards such as CIDOC-CRM¹. Assessments of conservation status, identification of metal pathologies, analysis of the

stability of glass elements, and verification of past interventions are essential steps in defining preventive preservation parameters.

The exhibition design took into account the need to restore functional and symbolic dimensions to the observer without resorting to anachronistic reconstructions. The spatial layout, mediation devices, controlled lighting levels, support assemblies, and organisation of thematic nuclei were defined in order to facilitate sequential viewing of the artefacts and understanding of the relationships between technique, function, and iconography. The proposed narrative critically integrates the material, liturgical, and historical dimensions, avoiding dissociations that compromise the intelligibility of the objects as cultural documents.

By making this collection available to the public and the research community, the exhibition reaffirms the museum's role as an agent of preservation, knowledge production, and mediation of complex cultural assets. Each chalice and each lantern, considered here in terms of their material and documentary density, bears witness to ritual systems, institutional structures, artisanal networks, and community practices that shaped the religious experience of their time and which, through contemporary museological practices, remain accessible for study, preservation, and qualified enjoyment.

Carlos Alexandre Madalena

Museologist and Documentalist

1. The CIDOC Conceptual Reference Model (CRM) is a theoretical and practical tool for integrating information in the field of cultural heritage. It can help researchers, administrators, and the public explore complex issues related to our past in diverse and dispersed data sets.

**MOVIMENTO DE AQUISIÇÃO DE OBRAS
PARA MUSEUS BRASILEIROS
MUSEU DA INCONFIDÊNCIA
17/01 A 29/03/2026**

**Presidente da República /
*President of the Republic***
Luiz Inácio Lula da Silva

Ministra da Cultura / *Minister of Culture*
Margareth Menezes

**Presidenta do Instituto Brasileiro
de Museus / *President of the
Brazilian Institute of Museums***
Fernanda Castro

MUSEU DA INCONFIDÊNCIA

Direção / *Direction*
Alex Sandro Calheiros de Moura

Setor de Assessoramento / *Advisory Sector*
Fabiana Teixeira de Moura
Carlos Gonçalves
Rodrigo Almeida Suñer
Pedro Henrique Moreira de Abreu
Sibele Passos

**Núcleo de Comunicação /
*Communication Centre***
Fabiana Teixeira de Moura
Carlos Gonçalves
Laura Lanza

**Divisão de Gestão de Acervos /
*Collection Management Division***
Mariana Santos Souza
Laura Eliza Valentim de Oliveira
Maraysa de Fátima Costa de Oliveira

Setor Técnico / *Technical Department*
Janine Menezes Y Ojeda

**Núcleo de Arquivo e Biblioteca
/ *Archive and Library Centre***
João Vicente Vidal
Talita de Mendonça Silva
Helena Vinchon Mattos Sandins
André Parreiras de Miranda Filho

**Divisão de Gestão Interna /
*Internal Management Division***
Talita de Mendonça Silva
Anna Flávia Russo Amorim Pires
Jose Celso Moreira
Agnes Samara Cipriano do Carmo
Bruna Rodrigues da Silva
Dieglinério Juliano Airtton
Giselle Aparecida Cota
Wagner Ferreira Alves

**Serviço de Ação Cultural /
*Cultural Action Service***
Marcela Mazzilli Fassy
Andrea Gonçalves Rodrigues das Dores

**Setor de Educação e Pesquisa/
*Education and Research Sector***

Andres Roberto Testagrossa
Maria de Queiroz e Melo
Victor Meireles Pinto

Núcleo de Curadoria / *Curatorial Centre*
Carla Farias Cruz

Exposições / *Exhibitions*
Alfredo da Costa Bastos
Gustavo Bastos Bonfim

MOVIMENTO DE AQUISIÇÃO DE OBRAS
PARA MUSEUS BRASILEIROS

Patrocínio / *Sponsorship*
Rede D'Or
Grupo São Joaquim
Petrobahia

Realização / *Achievement*
Ministério da Cultura
Ibram – Instituto Brasileiro de Museus
Museu da Inconfidência

Concepção e Projeto / *Concept and Project*
IPAC Brasília – Instituto de Pesquisa
e Promoção à Arte e Cultura

Acervo / *Collection*
Coleção Itamar Musse

Coordenação-Geral / *General Coordination*
Daiana Castilho Dias

Texto Crítico / *Critical Text*
Maria Luiza Seixas
Carlos Alexandre Madalena

Produção / *Production*
4 Art Produções Culturais
Lidiana Gomes

**Assistência de Produção /
*Production Assistance***
Julia Campos Dias
Isabela Vasconcelos

Projeto Expográfico / *Exhibition Design*
Studio Tavares
Gero Tavares
Luiz Fernando Tombini
Iolanda Carvalho

**Documentação fotográfica e edição
especial de 150 impressões digitais
/ *Photographic documentation and
special edition of 150 digital prints***
Vicente de Mello

**Conservação e Museologia /
*Conservation and Museology***
Carlos Alexandre Madalena

Programação Visual / *Designer*
Estúdio Rabanete
Clara do Prado
Estêvão Vieira

Marketing Digital / *Digital Marketing*
Cruzia Comunicação – Gestão
de Redes Sociais

Moara Ribeiro
Ana Luisa Aguiar
Maria Waleska

Revisão / *Revision*
Kuka Escosteguy

Tradução / *Translation*
João Henrique Faro Lopes

Agradecimentos especiais / *Special thanks*
Ângelo Oswaldo, Silvana Mendes, Itamar
Musse, Vanessa Musse, Itamar Musse
Neto, Jorge Moll, André Moll, Paulo Moll,
Rafael Werneck, Renato Srur, Mario
César Roque, Thiago Andrade, Luiz
Gonzaga Andrade, Fernanda Castro.

Este projeto se inscreve numa trama de reconhecimentos que ultrapassa a materialidade das obras e alcança o território simbólico onde elas ganham sentido. Agradecemos, em primeiro lugar, aos povos ancestrais que antecederam e fundaram, com seus saberes, gestos e cosmologias, o chão histórico sobre o qual se ergue Ouro Preto; à Prefeitura de Ouro Preto, pelo compromisso institucional com a preservação da memória e pela compreensão de que adquirir obras é também um gesto de futuro; e à comunidade da cidade, guardiã cotidiana de um patrimônio vivo, cuja inteligência sensível, resistência e hospitalidade sustentam a permanência e a reinvenção da cultura brasileira. Este Movimento só se realiza plenamente porque reconhece que os museus não existem sem território, sem história compartilhada e sem a escuta atenta daqueles que fazem da cidade um organismo vivo de memória e criação.

This project is part of a web of recognition that goes beyond the materiality of the works and reaches the symbolic territory where they gain meaning. We would like to thank, first of all, the ancestral peoples who preceded and founded, with their knowledge, gestures and cosmologies, the historical ground on which Ouro Preto stands; the Ouro Preto City Council, for its institutional commitment to the preservation of memory and for understanding that acquiring works is also a gesture towards the future; and to the city's community, the daily guardian of a living heritage, whose sensitive intelligence, resilience and hospitality sustain the permanence and reinvention of Brazilian culture. This Movement is only fully realised because it recognises that museums do not exist without territory, without shared history and without the attentive listening of those who make the city a living organism of memory and creation.

SOBRE OS AUTORES / ABOUT THE AUTHORS

Maria Luiza Seixas

Joalheira, graduada em Artes Plásticas; mestra em Engenharia de Materiais (REDEMAT - UFOP/UEMG); doutora em artes na área de Preservação do Patrimônio Cultural (UFMG); pesquisa sobre acervos metálicos com ênfase em ligas de prata.

Carlos Alexandre Madalena

É museólogo e administrador de empresas, atua no desenvolvimento de projetos e consultorias voltados a acervos públicos e privados, com foco na gestão documental aplicada à museologia, orientada à valorização, à organização e à administração qualificada de coleções de distintas tipologias. Integra o Centro de Estudos da Imaginária Brasileira - CEIB, onde desenvolve pesquisas sobre a imaginária devocional brasileira, e é associado ao Conselho Internacional de Museus (ICOM), com participação em atividades e programas institucionais no âmbito da museologia no Brasil. No campo acadêmico, possui trajetória interdisciplinar, com participação em congressos e publicações nas áreas da ciência da informação, do colecionismo e da documentação museal, atuando como palestrante, autor e coautor.

Vicente de Mello

É um dos nomes centrais da fotografia brasileira contemporânea, com reconhecimento internacional. Desde os anos 1990, desenvolve uma pesquisa visual experimental que reconfigura os códigos do meio, articulando imaginação, espaço e a meta-física da luz. Realizou exposições individuais em instituições como MAM/ Rio de Janeiro; Paço Imperial; Farol Santander; CCJF e Museu da República. Venceu o Prêmio Centro Cultural Banco do Brasil de Arte Contemporânea em 2015, com a instalação *Ultramarino*. Seu trabalho integra importantes coleções públicas e privadas no Brasil e no exterior, entre elas Fondation Cartier (Paris); Museu de Arte de São Paulo (MASP); Pinacoteca do Estado de São Paulo; Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília; Museu de Arte do Rio (MAR) e The Museum of Fine Arts, Houston.

MUSEU DA INCONFIDÊNCIA
PRAÇA TIRADENTES, Nº 139
OURO PRETO/MG



Realização

