

## A FICÇÃO COMO MEIO: A COLEÇÃO DUDA MIRANDA

Clarissa de Castro\*  
Universidade de Brasília

### Resumo

A exposição *A de Arte – A Coleção Duda Miranda* de Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta foi realizada pelo Museu Mineiro em 2006. Este artigo discute a invenção da colecionadora fictícia Duda Miranda, assim como a criação da sua coleção. A pesquisa observa o processo criativo dos artistas, que usam a ficção como mecanismo poético e a exposição como único objeto de arte.

### Palavras-chave

Marilá Dardot; Matheus Rocha Pitta; Duda Miranda; ficção; exposição.

### Abstract

The exhibition *A de Arte – A Coleção Duda Miranda* by Marilá Dardot and Matheus Rocha Pitta was held at the Museu Mineiro in 2006. This article discusses the invention of the fictional collector Duda Miranda, as well as the creation of her collection. The research observes the artists' creative process which uses fiction as a poetic mechanism and uses the exhibition as a single object of the art.

### Keywords

Marilá Dardot; Matheus Rocha Pitta; Duda Miranda; fiction; exhibition.

A exposição *A de Arte – A Coleção Duda Miranda* (2006) proporciona uma discussão sobre o uso da ficção nas artes visuais. A obra possibilita a compreensão da ficção como meio de atuação e a exposição como um único objeto de arte. Para tanto, os artistas inventam a colecionadora Duda Miranda, criam sua coleção, montam a sua casa, e assim, concebem a obra-exposição.

Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta foram parceiros tanto na elaboração dos textos, como na concepção e feitura das obras. Sobre a criação de Duda Miranda, Dardot esclarece que

...é um heterônimo, uma gestalte e também um conhecido. É um heterônimo porque tem personalidade, história própria, independente de nós. Mas também gestalte, ou seja, só aparece quando eu e Matheus nos juntamos, mesmo que não fisicamente. Explicando melhor: o Duda pode aparecer para mim sozinha, mas sempre junto com ele o 'espírito' do Matheus. (MIRANDA, 2007, s/p).

Marilá Dardot desenvolveu no mestrado a pesquisa sobre a invenção da personagem fictícia e da sua coleção. Questões sobre a sua própria poética, relacionadas aos conceitos teóricos da crítica e da história da arte, foram abordados em sua dissertação de mestrado, defendida na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2003.

Na biografia e no currículo dos dois artistas, não há qualquer citação sobre a concepção da obra, qualquer menção à exposição. No catálogo da mostra publicado em 2007, de autoria da colecionadora fictícia, Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta são citados na seção destinada aos agradecimentos. Os artistas deixaram a Duda Miranda todos os créditos da exposição. Consentiram ao personagem o legado da sua ficção.

*A de Arte – A Coleção Duda Miranda* foi realizada de 14 de maio a 21 de agosto de 2006 no apartamento nº 11 do edifício Duval de Barros em Belo Horizonte. O catálogo acolhe o registro de cada uma das peças da coleção em seu lugar de origem, assim como textos e correspondências eletrônicas entre a colecionadora e personagens reais do circuito brasileiro de arte. O contato com estes personagens oferece corpo à colecionadora fictícia. A cada nova troca de informação, Duda Miranda cresce, entre perguntas e respostas, desenvolvendo-se e tornando-se tão atraente quanto suas ideias e tão real como a sua coleção. Interessante notar que todas estas relações vividas por Duda Miranda foram registradas por Dardot e Pitta. Portanto, a troca de correspondências entre Duda Miranda e seus destinatários é a ferramenta dos artistas. Eles modelam a crença do espectador na veracidade das palavras, tanto de Duda Miranda, quanto dos seus interlocutores durante a configuração da obra.

Não há determinação de gênero na personagem criada. Nos registros da sua existência, alternadamente, é tratada por pronomes masculinos e femininos pelos seus interlocutores, o que contribui para a sua ficcionalidade. Cada interlocutor faz referência à personagem fictícia de forma distinta. Percebe-se, inclusive, em alguns momentos, no mesmo texto e pelo mesmo interlocutor, o tratamento por ambos os gêneros. Sendo possível tal dualidade, esta pesquisa opta por tratar Duda Miranda pelo pronome feminino. Nota-se, porém, que as citações transcritas durante o desenvolvimento deste texto apresentam ambos os gêneros.

Assim como a indeterminação do gênero, não há qualquer outra informação sobre Duda Miranda, nenhuma referência, a não ser a sua própria coleção em exposição. “Sem uma biografia definida, sem mesmo uma identidade ou gênero definidos, Duda nunca é a priori – ele se torna; ele devém quando é entrevistado; ele é construído *na* e a *partir* da sua fala.” (CARNEIRO, 2003, p.5) A respeito da elaboração da personagem, há dois textos que discorrem sobre a poética da sua concepção. A dissertação de Marilá Dardot tem como objetivo a criação do próprio objeto de estudo: Duda Miranda e sua coleção. Há ainda, no catálogo da

mostra, o texto de Maria Angélica Melendi, pesquisadora da Universidade Federal de Minas Gerais, que entrega a ficção ao revelar que Duda Miranda é filho de Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta. A pesquisadora destaca a importância do argumento que é traçado pela complexa teia criada pelos artistas. A poética cria o universo ficcional, dá propósito aos objetos em exposição, dá função ao apartamento mobiliado e oferece ao observador mais do que obras contemporâneas reunidas. Oferece todos os elementos díspares que, em formato de exposição, compõe a obra de Dardot e Pitta.

No primeiro olhar lançado sobre a obra, percebemos uma exposição de 34 peças de renomados artistas da arte contemporânea internacional. A exposição foi montada no suposto apartamento da presumida Duda Miranda. Esta breve percepção é apenas a porta de entrada, o simulacro criado pelos artistas para questionar o estabelecido.

O apartamento apresentava todos os indícios de que era efetivamente habitado, havia móveis, eletrodomésticos, produtos e objetos de uso pessoal, todos os elementos que asseguram a presença de, ao menos, uma moradora. No entanto, as peças da coleção de arte da habitante absorveram toda a residência da colecionadora. Estavam distribuídas por todos os cômodos, uma a uma.

No desenvolvimento da coleção, objetos de fácil mobilidade foram refeitos e apresentados sobre móveis, no centro da sala ou no canto do quarto, por todos os lados, inclusive pendurados. O canto de uma sala foi preenchido pela réplica de *Carbono entre espelhos* (1982) de Waltercio Caldas por Duda Miranda (2003). Logo abaixo de uma janela, em cima de uma estante, era o lugar do *Apagador silencioso* (s/d) de Joseph Beuys por Duda Miranda (2005). Ao lado, na estante, mais uma pequena obra: *434-Como-é que eu – devo fazer um muro* de Arthur Bispo do Rosário (s/d) por Duda Miranda (2003).

As paredes do apartamento, além de acolherem pequenos objetos, como os dois relógios da obra *Sem Título (Amantes Perfeitos)* (1991) de Felix Gonzalez-Torres por Duda Miranda (2003), também abrigaram os registros de obras que foram realizadas fora do apartamento. Como as réplicas de Yves Klein e Robert Smithson. *Zona de sensibilidade pictórica imaterial* (1962) de Yves Klein por Duda Miranda (2005) estava na parede sobre a mesa do escritório. Já a parede da sala abrigava *Deslocamentos de espelhos em Paquetá* (1969) de Robert Smithson por Duda Miranda (2005).

Para que a exposição fosse viável, a proprietária fictícia esteve em viagem ao Rio de Janeiro durante o período da mostra. A viagem de três meses justifica sua ausência no período de visitação, além de fornecer dados sobre a colecionadora que encorajam a sua existência, protocolo ficcional que converte o apartamento em espaço expositivo.

A exposição foi realizada pelo Museu Mineiro<sup>1</sup>, estendendo o espaço legitimado da arte até a área residencial da capital mineira. Esta validação é reforçada por uma carta destinada a colecionadora, de origem institucional, mas ainda assim, bastante poética de Francisco Magalhães, artista visual e diretor do Museu Mineiro na ocasião.

A presença do museu no trabalho é crucial pois o aval do espaço institucional da arte baliza e tonifica a ficção desenvolvida pela obra. Um ambiente gerenciado pelo poder público é ainda mais persuasivo. A carta assinada pelo diretor do Museu é convincente uma vez que cada palavra escrita estreita os laços entre o museu e o processo criativo dos artistas. Ela compõe a obra. É mais um dos elementos articulados para que a personagem e todo o cenário ao redor ganhe movimento. A assinatura do diretor do museu, em correspondência com a figura fictícia, acolhe e integra a poética de Dardot e Pitta.

O texto escrito por Magalhães não entrega a ficção. Pelo contrário, oferece força a ela. “Considero a sua Coleção um exemplo notável do desejo na arte. Ao construir seus próprios objetos, o Sr., de alguma forma,

se esgueira de questões que estariam sob a égide da arte, mas que, de fato, se localizam fora dela e são valores dados por aqueles que a comercializam...”. (MIRANDA, 2007, s/p)

No desenvolvimento da carta para colecionadora, Fernando Magalhães corrobora as questões que motivam a criação da coleção por Duda Miranda. O museu e os artistas tomam o mesmo partido. O Museu Mineiro, na figura do seu diretor, agradece a atitude da colecionadora em abrir as portas da sua casa, e assim da sua coleção, à visitação pública. Trata-se de um registro formal do ingresso do museu na poética ficcional de Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta.

Outro ponto, uma situação peculiar, que reforça a validação da ficção, é a necessidade de ir até o museu solicitar a chave que abriria o apartamento no centro da cidade. Ao chegar ao espaço expositivo em expansão, a recepção era feita por um mediador. Assim, o museu, durante estes três meses, acolheu um anexo a sua estrutura.

O ambiente antes privado torna-se público durante o período de exposição, autorizado e validado pela instituição museal. O apartamento foi montado como se ali fosse a residência da colecionadora, como se as obras estivessem expostas para a ambientação da sua morada. As apropriações das obras de arte de importantes artistas contemporâneos e a disposição destas no apartamento justifica-se pelo prazer estético da colecionadora. Como na instalação *La Piscine* (1954) de Henri Matisse em seu apartamento em Nice, a obra-exposição foi montada para a imersão do morador, ou melhor, do observador. (POINSOT, 2012)

Os artistas distribuíram as obras da coleção por todos os cômodos do apartamento/museu. A exposição organiza-se de forma a tomar o observador e levá-lo aos caminhos traçados no desenvolvimento da coleção. O uso de cômodos e salas fechadas permite a aproximação efetiva e afetiva com as obras. Enquanto Duda Miranda viveu no apartamento nº11, de fato, os espectadores viveram a obra de Dardot e Pitta.

No catálogo da exposição, os argumentos dos artistas são desvendados através dos e-mails trocados entre Duda Miranda e Lisette Lagnado, Milton Machado, Rodrigo Moura, Clarisse Alvarenga e a própria Marilá Dardot. Todos os interlocutores estão inseridos no sistema. Tais relações moldam a personagem e, assim, a poética dos artistas. A estratégia fica clara nas palavras de Duda Miranda: “Por favor não se acanhe em me fazer perguntas, pois ao respondê-las também me constituo” (MIRANDA, 2007, s/p). Os e-mails estão em ordem cronológica de 2002 a 2007, não sendo possível perceber se são reais ou mais uma invenção de Dardot e Pitta. Há também, no registro destes e-mails, vários anexos que são citados no corpo do texto em momentos diferentes, mas nenhum deles pode ser visto. Sua presença é revelada, mas não o seu conteúdo. Episódios que provocam incerteza sobre o que é real fortificam, assim, a ficção.

Os interlocutores conhecem Duda Miranda através de Marilá Dardot, como uma amiga em comum, que insere a colecionadora no circuito de pesquisadores, artistas, curadores e críticos de arte. A partir destas relações, o simulacro começa a ser construído, sendo a exposição a estrutura concluída. É como se a relação de Duda Miranda, com pessoas reais, a tornasse real.

A ficcionalidade está no nascimento da colecionadora, e não na concepção das obras. A declaração de que todas as peças da coleção são réplicas é o mote do trabalho, assim como a apropriação da ideia, a aproximação ao objeto de arte e a desmercantilização do mesmo.

Explico-me: a coleção foi composta de obras de arte que um dia me afetaram, e, crendo eu que me era possível refazer-las –dado que adquiri-las estava fora de minhas reais perspectivas financeiras–, as fiz. E assim, desde 2003, fui

povoando minha casa com estas obras que para mim tinham um valor inestimável, apesar de seu nulo valor de troca. (MIRANDA, 2007, s/p)

Em conversa com Lisette Lagnado, curadora da 27ª Bienal de São Paulo, que ocorreu no mesmo ano da exposição no Museu Mineiro, a correspondência gira em torno do colecionismo e suas práticas, o que possibilita aos artistas discorrerem sobre a ideia de obra-prima, autoria, assinatura, autenticidade, propriedade e seleção de obras. É nesta relação que a intencionalidade dos artistas é revelada através da fala da colecionadora que afirma incluir na sua coleção apenas obras que não reclamam o seu original. (MIRANDA, 2007, s/p).

Duda Miranda não concorda com a distância física e econômica que os espaços institucionais infringem sobre a produção artística contemporânea. “Os museus nunca foram, e penso que jamais serão, o ambiente absolutamente justo para as obras de arte.” (POINSOT, 2012, p.141) As 34 obras ali expostas são réplicas dos originais, com valor monetário nulo. As obras replicadas por Duda Miranda trazem na sua essência a afirmação de o conceito ser mais forte que a matéria, como por exemplo *TV coberta por um lençol* (1960) de Artur Barrio por Duda Miranda (2003), *Um sanduíche muito branco* (1966) de Cildo Meireles por Duda Miranda (2003), *BB52 Bólide Saco 4 Teu amor eu guardo aqui* (1966-67) de Hélio Oiticica por Duda Miranda (2003).

Conforme Dardot, as obras refeitas não são falsificações justamente porque não podem ser confundidas com o original, pela falta de semelhança estrita com a peça que a origina. Isso é facilmente identificável pelos tipos de material utilizado e pela assinatura de Duda Miranda. Estes elementos elucidam ao observador que se trata de uma réplica realizada por uma intérprete. (CARNEIRO, 2003) Os artistas rompem com o conceito de aura da obra de arte, no entanto, é o momento único da presença do objeto que impulsiona a concepção da coleção.

Walter Benjamin afirma que a aura da obra de arte seria “...uma teia singular, composta de elementos especiais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.” (BENJAMIN, 2012, p.184) A unicidade da obra, e não sua reprodução realizada pelas novas técnicas da contemporaneidade, como a fotografia e a impressão, oferece à obra de arte a magia de sua aparição irreprodutível por meios mecânicos.

Segundo Benjamin, mesmo na reprodução mais real, a sua existência única está ausente pois somente a aparição da peça exclusiva oferece a autenticidade, sua tradição e a aura da obra. Esta mesma aura é perdida à medida que se multiplicam as cópias. No trabalho observado, apreende-se duas faces opostas deste mesmo conceito de aura. Se, por um lado, é exatamente esta aura que os artistas aniquilam para que todas as 34 obras existam na situação própria de réplica substituível, por outro, reside precisamente neste conceito de aura a motivação da criação da coleção.

Ao ser questionada a respeito da sua motivação, Duda Miranda afirma que o efeito da aura institui a vontade de ter o objeto, o prazer estético deriva do contato com a peça de arte. Ainda, enfatiza que o desejo de ter não advém do fetiche, do valor de troca de mercado, mas do afeto provocado pela obra no observador e a sua capacidade de ser refeita. “Por isso não tenho pinturas em minha coleção, por achar que elas não me autorizam a executá-las”. (MIRANDA, 2007, s/p). Nesta postura da colecionadora está a denúncia da artista quanto à mercantilização da arte.

Na Coleção Duda Miranda, o valor de uma obra de arte é a sua potência – não está na aura do objeto autêntico, nem na assinatura do artista, mas na sua capacidade de provocar afetos, de forçar o pensamento. O objeto, em si, pode

ser executado por qualquer um. Neste sentido, as obras da Coleção Duda Miranda seriam consideradas falsas. Mas não consideramos Duda Miranda como um falsário no sentido usual do termo, pois ele não pretende enganar ninguém; não pretende, com suas peças, obter nenhum lucro financeiro. O que ele pretende é, ao contrário, libertar a percepção da arte de suas garantias mercadológicas. Sua práxis é política. (CARNEIRO, 2003, p.9-10)

Dardot e Pitta removem o próprio artista criador. Inserem, em seu lugar, uma colecionadora, figura essencial deste mercado que denunciam. Na cena contemporânea, o colecionador tem grande influência sobre a consagração ou não de um artista. Os artistas transformam Duda Miranda, não em mais uma peça do mecanismo que denunciam, mas num novo corpo que se move com autonomia e produz o próprio objeto de arte. Segundo Dardot, "...as obras refeitas por Duda parecem zombar dessa hierarquia, pois tudo o que lhe resta é o valor de uso." (CARNEIRO, 2003, p.57) Neste novo circuito, o mercado da arte deixa de ser almejado.

É evidente na obra a discussão em torno de sua atuação. O conceito de colecionador, artista, falsário e intérprete é extensamente discutido nas correspondências. Francisco Magalhães destaca esta imprecisão ao tratá-la como colecionadora e em seguida inquiri-la a respeito: "Posso chamá-lo assim? Desculpe-me, ainda tenho dúvidas de como deveria tratá-lo." (MIRANDA, 2007, s/p) Apesar da discussão, para a colecionadora não há dúvidas sobre seu campo de atuação. Duda Miranda insiste que não é, nem pretende, ser artista pois o ato de replicar as obras de outros artistas não a transforma em uma.

Na troca de mensagens entre Miranda e Rodrigo Moura, à época curador de Inhotim Centro de Arte Contemporânea, Duda acredita que a exposição dá acesso à arte, manifestando-se, desta maneira, como ato político. Na exposição não esbarramos em questões práticas referentes a seguro, transporte, segurança e climatização das peças na galeria, para citar alguns empecilhos que são, na verdade, incentivadores para a coleção inventada. É justamente a vontade de ter as obras e a impossibilidade disso, devido ao alto valor de mercado, dentre outras situações presentes em uma exposição, como a guarda e a preservação, que impossibilitam a vivência da obra. Se tais empecilhos impossibilitam o acesso ao autêntico, impulsionam a ficção criada pelos artistas.

Ainda na conversa com Moura, a colecionadora observa a inevitável referência ao conto *Pierre Menard, autor de Quixote* (1939) de Jorge Luis Borges. A narrativa do autor argentino revela a ambição do personagem Pierre Menard de escrever *Dom Quixote* (1605) de Miguel Cervantes, contudo não um novo livro sobre Quixote, mas exatamente o mesmo, palavra por palavra, como foi escrito por Cervantes no século XVII.

Não queria compor outro Quixote – o que é fácil – mas o Quixote. Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes. (BORGES, 2007, p. 38)

Arthur Danto também faz referência ao conto de Borges ao discorrer a respeito do conteúdo e da casualidade das obras de arte. Cita a pretensão do personagem de criar um outro livro precisamente igual ao anterior, argumentando que "...apesar de suas congruências gráficas, essas obras são profundamente diferentes." (DANTO, 2010, p.77). Diferença também encontrada entre as peças autênticas e as réplicas de Duda Miranda.

Vi que eu mesma poderia, como Menard, refazer as obras que me tinham afetado. Aí neste fazer, percebi que eu ganhava mais, pois, além da coisa pronta que compram os colecionadores, eu experimentava também a delícia

do processo, de ver uma coisa banal, que eu podia comprar, se transformar naquela obra até então acessível para mim somente nos museus e nos livros. (MIRANDA, 2007, s/p)

Pode-se apreender que as referências políticas, sociais, culturais e até estilísticas que os dois autores utilizariam para escrever os dois textos são distintas. Ainda que os dois escritos sejam graficamente iguais, eles seriam completamente diferentes. Quando interrogada por Clarisse Alvarenga, pesquisadora e documentarista, se, no momento exato da feitura da réplica, algo da colecionadora não transpassaria para a nova peça, Duda Miranda responde: “Quando realizo os trabalhos, o que mais quero é vê-los iguais, indiscerníveis daqueles que vemos nos livros e exposições, esse é meu desejo”. (MIRANDA, 2007, s/p) Ainda que o desejo da colecionadora seja a verossimilhança, a réplica de Duda Miranda nasce com um discurso que seu original não possui, a sua simples existência já traz um emaranhado de novas significações. As obras de Miranda são réplicas iguais aos originais, mas não indiscerníveis a eles.

Os próprios artistas, Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta também se relacionam com a personagem fictícia. Eles estabelecem contato com Duda Miranda por dois meios: através de correspondência eletrônica, como os outros interlocutores da colecionadora, e por uma entrevista realizada exclusivamente com eles. Apesar de a transcrição desta entrevista exclusiva constar no catálogo da mostra, não há qualquer outro detalhe sobre tal entrevista. É importante notar que a troca de informações, entre os artistas e sua criatura, desenvolve-se para um foro mais íntimo da personagem, como se as conversas entre Magalhães, Moura, Lagnado e Alvarenga legitimassem Duda Miranda como uma colecionadora de arte, e a relação com Dardot e Pitta a tornassem, sobretudo, verdadeira.

Os artistas entendem o rígido espaço em que trabalham, e moldam-o para que ele se expanda. Contudo, e paradoxalmente, a permanência dentro do espaço institucional é essencial. A obra se aparelha e ao mesmo tempo carece do espaço delimitado para a percepção artística. Poinot afirma que “...as modalidades da exibição da obra e a sua delimitação precisam das unidades de discurso que constituem dados internos aos enunciados estéticos dos quais não se pode dispor separadamente sem desnaturar esses mesmos enunciados.” (POINSOT, 2012, p.184) De tal modo, o trabalho toma forma e se legitima quando é apresentado como uma exposição.

A obra, aqui inscrita, depende inteiramente do seu enunciado, da sua significação formal, simbólica e do argumento inaugural do artista para se constituir. Esta intenção inaugural é vital para a sobrevivência da obra. A exposição de Duda Miranda não pode ser apartada da obra de Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta, ela revela-se intrínseca à criação artística, absorve tanto o espaço da arte como a linguagem expositiva.

A obra subverte as convenções correntes, reutiliza-as e permite alcançar o que era outrora inacessível. A ficção é o meio através do qual o conjunto ganha significado e a interpretação se torna possível. Assim, os objetos criados e reunidos no corpo de uma exposição saem da esfera das meras coisas reais e, finalmente, a exposição, como um todo, se transmuta em uma única obra de arte.

### Referências

- BENJAMIN. Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* In Obras Escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARNEIRO, Marilá Dardot Magalhães. *A de Arte – A Coleção Duda Miranda*. Dissertação (Mestrado em Linguagens Visuais) – Escola de Belas Artes, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

POINSOT, Jean-Marc. *A arte exposta. O advento da obra*. In: HUCHET, Stéphane. *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: EdUSP, 2012.

MIRANDA, Duda. *A Coleção Duda Miranda*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2007.

---

\* Clarissa de Castro. Mestranda em Teoria e História da Arte na Universidade de Brasília. E-mail: [clarissacastro@gmail.com](mailto:clarissacastro@gmail.com).

<sup>1</sup> Teve o apoio da Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, da Superintendência de Museus do Estado de Minas Gerais, do Museu Mineiro e da Associação de Amigos do Museu Mineiro. O Museu Mineiro faz parte do Circuito Liberdade, complexo cultural estabelecido pelo Governo do Estado de Minas Gerais em 2010, na Praça da Liberdade, área central de Belo Horizonte, composto por outras 12 instituições e gerido pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico – IEPHA/MG.