

ANAIS
DA SEMANA DOS
MUSEUS
DA UFPEL



PR
Pró-Reitoria de
EC
Extensão e Cultura





ANAIIS
DA SEMANA DOS
MUSEUS
DA UFPEL



2023

VOLUME 7

E-ISSN – 2674-6298

Noris Mara Pacheco Martins Leal

Eleonora Campos da Motta Santos

Organizadoras

Edição: Noris Mara P. M. Leal e Marco Aurelio da Cruz Souza

Revisão: Ana Paula Rodrigues, Daniela da Silva Pieper, Luís Fernando Lacerda
Lence e Marco Aurelio da Cruz Souza

Diagramação e Capa: Luiza Rosselli Siqueira

Bolsistas: Gabriela Teixeira e Luiza Rosselli Siqueira

Foto de capa: Fotografia das costas da escultura em faiança existente no frontão da sede do Museu do Doce. De autoria de Heron Moreira. Representa o continente da Ásia, através da figura de uma mulher jovem, em pé, com um turbante na cabeça e um incensário na mão esquerda, o turbante, símbolo da dignidade e de poder o incensário, representando os suaves e aromáticos perfumes e os licores e especiarias existentes na Ásia, bem como o incensamento cujo valor simbólico associa o homem à divindade, o finito ao infinito, o mortal ao imortal. A cabeça e o olhar estão ligeiramente inclinados para o lado esquerdo e ela olha em direção a praça Coronel Pedro Osório, centro histórico, patrimônio Cultural Brasileiro. Fonte: Scolari, Keli Cristina – Cerâmicas em faiança existentes nos casarões do Centro Histórico de Pelotas, RS – dissertação PPGMP, UFPel, 2012.

Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional
Patrícia de Borba Pereira– CRB 10/1487

S471 Semana dos Museus da UFPel, 7 : 2024 : Pelotas

Semana dos Museus da UFPel. (Anais... 7) / Noris M. P.
Martins Leal; Eleonora C. Da M. Santos, organizadoras. – Pelotas :
Rede de Museus : UFPel, 2024.

302p. : il.

On-line

E-ISSN: 2674-6298

1.Museus I. Título II. Leal, Noris M.P. Leal III. Santos, Eleonora C. da M.

CDD: 060

EXPEDIENTE

Gestão 2021 - 2024

Reitora:

Isabela Fernandes Andrade

Vice-Reitora:

Ursula Rosa da Silva

Chefe de Gabinete:

Aline Ribeiro Paliga

Pró-Reitora de Ensino:

Maria de Fátima Cossio

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação:

Flávio Fernando Demarco

Pró-Reitor de Extensão e Cultura:

Eraldo dos Santos Pinheiro

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento:

Paulo Roberto Ferreira Júnior

Pró-Reitor Administrativo:

Ricardo Hartlebem Peter

Pró-Reitora de Assuntos Estudantis:

Rosane Maria dos Santos Brandão

Pró-Reitora de Gestão de Pessoas:

Taís Ullrich Fonseca

EXPEDIENTE PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO E CULTURA DA UFPEL

Pró-Reitor de Extensão e Cultura:

Eraldo dos Santos Pinheiro

Assessoria / Secretaria

Nádia Najara Kruger Alves - assessora

Coordenação de Arte, Cultura e Patrimônio

Eleonora Campos da Motta Santos - coordenadora

Coordenação de Extensão e Desenvolvimento Social

Ana Carolina Oliveira Nogueira - coordenadora

Coordenação de Saúde e Educação

Gustavo Dias Ferreira - coordenador

Núcleo de Apoio a Projetos de Extensão

Mateus Schmeckel Mota - chefe

Ana Paula Rodrigues

Erivelton de Lima da Cruz

Luís Fernando Lacerda Lence

Seção de Divulgação da Extensão

Marco Aurélio da Cruz Souza - chefe

Silvia Carla Bauer Barcellos

Seção de Mapeamento e Inventário

Cátia Fernandes de Carvalho - chefe

Daniela da Silva Pieper

Seção de Registro e Acompanhamento

Cátia Aparecida Leite da Silva – chefe

Leticia Silva Dutra Zimmermann

Raquel Silveira Rita Dias

Terena Souza da Silva

Colaboradores

Jerri Teixeira Zanusso

Leandro Ernesto Maia

EXPEDIENTE REDE DE MUSEUS

Coordenadora da Rede de Museus

Eleonora Campos da Motta Santos

Comissão Executiva

Annelise Costa Montone

Andréa Lacerda Bachetini

Noris Mara Pacheco Martins Leal

Seção de Mapeamento e Inventário em Extensão (PREC)

Cátia Fernandes Carvalho

Daniela da Silva Pieper

**Conselho Consultivo Rede de Museus (PORTARIA DE PESSOAL Nº
3275/UFPEL, DE 31 DE AGOSTO DE 2023)**

Coordenação de Arte, Cultura e Patrimônio (PREC)

Eleonora Campos da Motta Santos (presidente)

Curso de Bacharelado em Museologia (ICH)

Titular: Sarah Maggitti Silva

Suplente: Carla Rodrigues Gastaud

**Curso de Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais
Móveis (ICH)**

Titular: Andréa Lacerda Bachetini

Suplente: Roberto Heiden

Servidor técnico-administrativo – cargo: Museólogo

Titular: Lisiane Gastal Pereira

Servidor técnico-administrativo – cargo: Técnico em Restauração

Titular: Fabio Galli Alves

Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter (IB)

Titular: Cristiano Agra Iserhard

Suplente: Carolina Peraça Silveiras

Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo – MALG (CA)

Titular: Lauer Alves Nunes dos Santos

Suplente: Joana Soster Lizott

Museu do Doce da UFPel (ICH)

Titular: Noris Mara Pacheco Martins Leal

Suplente: Gilberto Luís da Silva Carvalho

Museu Arqueológico e Antropológico – MUARAN (ICH)

Titular: Pedro Luís Machado Sanches

Suplente: Mariana Brauner Lobato

Planetário da UFPel (IFM)

Titular: Virgínia Mello Alves

Suplente: Maurício Pinto da Silva

HERBÁRIO PEL (IB)

Titular: Caroline Scherer

Suplente: Raquel Lüdtke

Projeto de Extensão “Museu da Colônia Francesa” (ICH)

Titular: Eliana Menezes de Souza

Suplente: Fábio Vergara Cerqueira

Projeto de Extensão “Museu Etnográfico da Colônia Maciel” (ICH)

Titular: Marcelo Lopes Lima

Suplente: Igor Uriel de Carvalho Piñeiro

Projeto de Extensão “Museu Grupelli” (ICH)

Titular: Diego Lemos Ribeiro

Suplente: Chayane Lise Fernandes de Souza

Projeto de Extensão “Museu Histórico do Morro Redondo” (ICH)

Titular: Carlos Eduardo Ávila Bauer

Suplente: Andrea da Cunha Messias

**Centro de Memória e Pesquisa História da Alfabetização, Leitura, Escrita e dos
Livros Escolares – HISALES (FAE)**

Titular: Chris de Azevedo Ramil

Suplente: Vania Grim Thies

Discoteca L. C. Vinholes (CA)

Titular: Eduardo Montagna da Silveira

Suplente: Werner Ewald

Museu das Coisas Banais (ICH)

Titular: Juliane Conceição Primon Serres

Suplente: Rafael Teixeira Chaves

Museu Afro-Brasil-Sul – MABSul (CA)

Titular: Rosemar Gomes Lemos

Suplente: Joicelem Mariza Soares Fernandes

Museu Diários do Isolamento – MuDI (ICH)

Titular: Daniel Maurício Viana de Souza

Suplente: João Pedro Peccini Rodrigues

Fototeca Memória da UFPel (ICH)

Titular: Katia Helena Rodrigues Dias

Suplente: Mirella Moraes de Borba

Museu das Telecomunicações (ICH)

Titular: Annelise Costa Montone

Suplente: Karen Velleda Caldas

**Laboratório de Ensino e Pesquisa em Antropologia e Arqueologia – LEPAARQ
(ICH)**

Titular: Rafael Guedes Milheira

Suplente: Gustavo Peretti Wagner

Memorial do Anglo (PREC)

Titular: Eleonora Campos da Motta Santos

Suplente: Daniela da Silva Pieper

Núcleo de Documentação Histórica Professora Beatriz Loner (ICH)

Titular: Aristeu Elisandro Machado Lopes

Suplente: Lorena Almeida Gill

Acervo do Choro de Pelotas (CA)

Titular: Rafael Henrique Soares Velloso

Suplente: Raul Costa d'Avila

Museu Virtual do Judô (ESEF)

Titular: Eduardo Merino

Suplente: Michael Marroni Pires

EXPEDIENTE SEMANA DOS MUSEUS 2023

Comissão Organizadora

Andréa Lacerda Bachettini

Annelise Montone

Diego Lemos Ribeiro

Eleonora Santos

Jossana Peil de Souza

Noris Mara Pacheco Martins Leal

Comissão Científica

Andréa Lacerda Bachettini

Annelise Montone

Diego Lemos Ribeiro

Jossana Peil de Souza

Noris Mara Pacheco Martins Leal

Bolsistas

Roberta Locateli

Yago Mayer Forte

**PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO E CULTURA DA UFPel e
COORDENAÇÃO DE ARTE E CULTURA E PATRIMÔNIO**

Prof. Dr. Eraldo Pinheiro

Pró-Reitor de Extensão e Cultura

Pró-Reitoria de Extensão e Cultura - UFPel

eraldo.pinheiro@ufpel.edu.br

Profª Dr.ª Eleonora Campos da Motta Santos

Coordenadora de Arte, Cultura e Patrimônio

Pró-Reitoria de Extensão e Cultura - UFPel

eleonora.santos@ufpel.edu.br

No ano de 2023, mais uma vez, a Rede de Museus da UFPel desenvolveu programação intensa para associar-se à 21ª edição da Semana Nacional dos Museus, promovida pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Juntamente com as atividades promovidas pelos mais de 40 projetos que a compõem, a Rede organizou nova edição do tradicional Seminário da Semana dos Museus da UFPel, adotando o tema indicado pelo Conselho Internacional de Museus para o Dia Internacional dos Museus deste ano: 'Museus, Sustentabilidade e Bem-estar'.

Em consonância com os propósitos do referido Conselho, a UFPel tem atuado para avançar na Agenda de Desenvolvimento Sustentável. Discutir este tema atrelado ao campo do Patrimônio oportuniza a ampliação de reflexões no sentido de destacar a importância dos museus enquanto espaços promotores do bem-estar e da sustentabilidade e, por isso, de apoio a três dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) da Organização das Nações Unidas (ONU): saúde e bem-estar global, ação climática e vida no planeta Terra.

O evento, que aconteceu nos dias 03, 04 e 05 de maio, nos períodos da manhã, tarde e noite, contou com programação de sessões de comunicação (pelas manhãs), atividades dos projetos ligados à Rede de Museus da UFPel (pela tarde), e conferência e mesas de debates (pela noite), além do lançamento dos Anais do Seminário da Semana de Museus da UFPel de 2022.

Destacamos a potência de ter recebido, para a conferência de abertura, a Presidente do IBRAM/MINC, Profª Dr.ª Fernanda Santana Rabello de Castro, que,

além de discorrer de forma didática e consistente sobre a compreensão de museus dentro das noções de sustentabilidade e de bem-estar, compartilhou panorama sobre a retomada do Ministério da Cultura e de como o IBRAM, dentro deste Ministério recuperado, passava a planejar seu trabalho e sua reorganização. Ao mesmo tempo, acompanhamos os debates protagonizados pelo Pró-Reitor de Extensão e Cultura, Prof. Dr. Eraldo dos Santos Pinheiro, e pela integrante da Comissão Executiva da Rede de Museus da UFPel, Prof^a Dr.^a Nóris Leal, sobre as realizações, características e necessidades para a execução de políticas para museus na UFPel na relação com a extensão universitária, além das importantes falas da Prof^a Dr.^a Márcia Bertotto, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e do Coordenador do Sistema Integrado Municipal de Museus e Espaços de Memória, da cidade de São Leopoldo/RS, o museólogo Joel Santana, sobre experiências e possibilidades de fomentos para o campo do Patrimônio.

Estes Anais, portanto, registram os referidos debates e comunicações, relevantes como referência acadêmica e, também, para a continuidade da gestão em torno do patrimônio museológico da UFPel.

Que leituras e consultas desdobrem e concretizem a potência deste material!

APRESENTAÇÃO DOS ANAIS DO SEMINÁRIO DA SEMANA DOS MUSEUS DA UFPel

Em 2023, a Universidade Federal de Pelotas - UFPel, através de sua Rede de Museus, organizou mais uma edição do Seminário da Semana de Museus da UFPel, evento marcado pela esperança renovada. Desde 2019, esta foi a primeira totalmente presencial, em que as discussões e debates ocorreram olho no olho, os abraços foram amplos e afetuosos. O medo da doença que devastou o país se afastava rapidamente, o isolamento havia terminado, ficando no nosso íntimo uma triste memória que deve ser superada, mas nunca esquecida.

Ao mesmo tempo em que a vida retornava ao seu ritmo normal, os museus brasileiros voltavam a respirar com o ressurgimento do Ministério da Cultura e o fortalecimento do Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM, com toda a sua força para o renascimento das políticas públicas para o setor.

Com isso, a comissão organizadora do evento definiu como tema, para a discussão nas mesas redondas e conferência, as políticas públicas para o setor, como uma forma de apresentar o que estava sendo realizado pela Rede e, para conhecer iniciativas desenvolvidas do país. Com este panorama, foi realizado o convite para o IBRAM participar do evento, o que prontamente foi aceito. Pela primeira vez, o evento foi aberto por um presidente do IBRAM, no caso uma presidenta, Fernanda Castro, a primeira mulher a presidir o órgão. A conferência tratou da reorganização do Instituto, que foi desmontado nos quatro anos anteriores, e o futuro das políticas públicas para o setor.

As duas mesas redondas propostas, buscaram levar a público a discussão sobre a política da UFPel para os seus Museus, Processos e Acervos Museológicos. Na primeira, com a participação do Pró-Reitor de Extensão e Cultura e com um dos membros da rede, foram apresentadas as ações realizadas e as necessidades de crescimento discutidas pela Comissão, instituída por portaria, responsável pela proposta de uma política para o campo na universidade. Na segunda, a discussão foi sobre as políticas de fomento, com a Prof^a Dr.^a Márcia Bertotto, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, e o diretor de fomento do IBRAM, Joel Santana.

Neste volume dos Anais da Semana dos Museus da UFPel, apresentamos, além dos textos das mesas redondas, os textos das comunicações que ocorreram nas

três manhãs do evento, um mosaico de trabalhos que nos mostram a riqueza de projetos desenvolvidos com diferentes espaços, museus e acervos.

Profª Dr.ª Noris Mara Pacheco Martins Leal

SUMÁRIO

1 Mesas Redondas	20
1.1 Políticas para Museus: ações e proposições na UFPel.....	20
1.2 Políticas para museus na UFPel	22
2 Políticas de Fomento para Museus	28
2.1 Museus e Planejamento – Sustentabilidade e Bem-estar	28
2.2 Perspectivas do Departamento de Difusão, Fomento e Economia de Museus do Instituto Brasileiro de Museus	37
3 Comunicações	50
3.1 Restauro da pintura de cavalete: “Igreja de São Miguel” de Masanori Uragami.....	50
3.2 Objetos sagrados da religiosidade afro-brasileira: a coleção Pietzcker do Museu Etnológico de Berlim.	59
3.3 Mediação no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo no Dia do Patrimônio 2022	79
3.4 “História para ninar gente grande” e outras histórias.....	90
3.5 No Banco da Praça: um olhar sobre a interação com o monumento a João Simões Lopes Neto	101
3.6 Os mantos Tupinambá e uma outra história das artes Têxteis para questionar a colonialidade nos museus	112
3.7 Atividades exercidas no Projeto de Documentação Museológica do Museu do Doce após a pandemia de Covid - 19	122
3.8 Discursos em prol do desenvolvimento sustentável nas cartas patrimoniais relacionadas à conservação-restauração de 1931 a 1999.....	130
3.9 Projeto de requalificação do acervo entomológico do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter	141
3.10 Preservação da memória do mobiliário de museus-casa: estudo de caso do Museu da Baronesa em Pelotas/RS	151
3.11 Cartilha digital para professores “Vacinas Salvam Vidas”: Elaboração e desdobramentos.....	162
3.12 Levantamento das manifestações patológicas em diferentes métodos de pinturas em fachadas históricas pelotenses: estudo de caso Theatro Sete de Abril e Clube Caixeiral	171
3.13 A importância da pesquisa histórica sobre o pintor e a obra em um processo de restauração: Helios Seelinger na Pinacoteca do Palácio de Piratini	181
3.14 “Doces Memórias”: Relato sobre a construção da documentação museológica a partir de um livro de receitas	191
3.15 Exposição “Da Beira da Praia ao Fundo Mar: Conchas e Crustáceos da Coleção Maximiano Cirne”: do planejamento a montagem	203
3.16 Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter: gerenciamento de acervo como fundamento de desenvolvimento museológico	212
3.17 A representação de Maria nos afrescos e vitrais da Catedral São Francisco de Paula em Pelotas.....	221

3.18 Restauro de uma pintura de cavalete do Palácio Piratini: o caso da obra “ <i>Jangadas</i> ”, de Angelo Guido.....	233
3.19 Relato da experiência da mediação na exposição “História e memórias do Rio Grande do Sul a partir da restauração de uma obra de arte: projeto laboratório aberto de conservação e restauração de bens culturais”	243
3.20 Estudos preliminares à restauração de uma escultura sacra de Santo Antônio de Pádua de fatura popular	253
3.21 Restauração da pintura Casa Isolada: a paisagem do Rio Grande do Sul sob o olhar de Libindo Ferrás.....	263
3.22 A dimensão material do patrimônio imaterial: estudo sobre a conservação de um antigo moedor de nozes em metal do Museu do Doce (Pelotas-RS).....	273
3.23 AtuAlegoria: Representação interpretativa e lúdica de uma obra de Helios Seelinger como recursos assistivos para uma expografia.....	283
3.24 - A Educação Museal no contexto da cibermuseologia: as ações educativas do MuDI - Museu Diários do Isolamento.....	294
4 Programação do Seminário de Museus da UFPel - 2023.....	305
5 Fotografias.....	307307

1 Mesas Redondas

1.1 Políticas para Museus: ações e proposições na UFPel

Eraldo dos Santos Pinheiro

Pró-Reitor de Extensão e Cultura; Universidade Federal de Pelotas;
eraldo.pinheiro@ufpel.edu.br

Com o intuito de enriquecer as discussões travadas durante este evento, compartilho minha contribuição nesta mesa, focada no registro das políticas já implementadas e das futuras iniciativas no âmbito da gestão museal, da memória e do patrimônio cultural na Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Durante a Gestão 2017-2020, foi estabelecida a Rede de Museus da UFPel, um Órgão Suplementar da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura, cuja missão é unir os museus e processos museológicos para desenvolver e manter uma política na área.

Essa rede, composta por um conselho consultivo representativo dos museus e projetos museológicos e patrimoniais da UFPel, proporcionou um espaço de trabalho colaborativo, potencializando as políticas institucionais na área, inclusive com a conquista de recursos em editais concorrenciais.

A ação conjunta da Rede resultou na concentração dos três museus físicos da UFPel na área central da cidade, na Praça Coronel Pedro Osório. Essa iniciativa fortaleceu as instalações dos museus e deu origem a um circuito museológico reconhecível e já reconhecido pela instituição e pela comunidade. O Museu do Doce nasceu na Praça, intensificando suas atividades a partir de 2017, com impacto imediato no número de visitantes. O Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG) foi transferido para o prédio do Liceu em julho de 2018, ampliando espaço e estrutura, também registrando aumento significativo nas visitas. Em maio de 2019, o Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter mudou-se para o prédio próximo à Praça, experimentando o mesmo impacto positivo nas visitas. Dessa forma, consolidou-se o círculo de espaços museológicos no centro da cidade. Durante esse período, até 2020, foram realizados investimentos na identificação desses museus, visando fortalecer ainda mais o reconhecimento pela comunidade.

Na atual Gestão 2021-2024, mesmo em um contexto pandêmico e de restrição de recursos para as universidades públicas, a Coordenação de Arte, Cultura e Patrimônio tem cumprido o compromisso de manter as estruturas conquistadas, dentro das condições institucionais. Exemplificando, estabeleceram-se acordos com as direções dos museus e das Unidades Acadêmicas vinculadas aos museus para garantir a abertura ao público, considerando os cortes orçamentários. Um feito relevante foi consolidar o foco na aproximação da comunidade aos espaços museais e em aumentar o reconhecimento desses locais como parte integrante da vida da população. Dentro da Rede de Museus da UFPel, foi criada a Comissão de Políticas, responsável pela elaboração de documentos e implementação de políticas institucionais para o campo, estabelecendo protocolos de registro e criação de museus na UFPel. Além disso, em antecipação às boas perspectivas indicadas pela nova gestão do governo federal, temos trabalhado na elaboração coletiva de projetos que possam beneficiar questões comuns aos museus e aos projetos que compõem a Rede. Nesse sentido, a sugestão do conselho consultivo da Rede de criar uma comissão para estudar e elaborar editais e projetos para acessar futuras chamadas e preparar projetos para submissão e aprovação nas Leis de Incentivo é bastante promissora.

Todas essas ações estão alinhadas com os pilares de gestão estabelecidos para a Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFPel no período 2020-2024: 1) Formação dos estudantes; 2) Aproximação da comunidade; 3) Divulgação das ações para as comunidades interna e externa; 4) Otimização das relações interinstitucionais. Desse modo, por meio da sustentabilidade e bem-estar, estamos formando, aproximando, divulgando e destacando a importância dos museus em nossa comunidade.

1.2 Políticas para museus na UFPel

Noris Mara Pacheco Martins Leal

Diretora do Museu do Doce; Universidade Federal de Pelotas;
norismara@gmail.com

Resumo: Neste artigo traça-se um histórico das ações da Universidade Federal de Pelotas no campo dos museus, buscando mostrar, com isso, a resposta positiva às solicitações da comunidade principalmente no âmbito da formação na área de preservação do patrimônio móvel. Discute-se sobre a preocupação com a preservação do acervo universitário e da comunidade em que está inserida, o que a levou a criar a terceira Rede de Museus das universidades federais do Brasil e encaminhar uma série de ações para a implementação de uma política para os seus museus, acervos e processos museológicos.

Palavras-chave: Rede de Museus; Políticas; Museus; UFPel.

Neste artigo, baseado no que foi apresentado na mesa Políticas da UFPel para museus, busco traçar um histórico sobre as ações da Universidade Federal de Pelotas – UFPel, no campo dos museus, e a construção de uma política para museus e acervos na instituição.

Entendendo que política cultural é um conjunto de intervenções realizadas pelo estado, e por instituições e organizações da sociedade civil com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da comunidade e promover o desenvolvimento de sua identidade, portanto, precisamos ter clareza de que as políticas culturais não são uma ação apenas dos governos, todos temos papel decisivo na sua construção (Rodrigues, 2013).

Podemos afirmar que, no campo dos museus, no Brasil, o ano de 2003 marca o início de uma nova caminhada e o desenvolvimento de uma política pública para a área, com a posse do presidente Luiz Inácio Lula da Silva e com a indicação de Gilberto Gil para ministro da Cultura. Foi o momento em que a cultura atingiu um novo patamar e foi criada a Coordenação de Museus e Artes Plásticas, responsável por chamar a comunidade museológica para a discussão e construção de uma política para os museus no país, e de forma presencial ou virtual as pessoas interessadas puderam dar a sua contribuição ao debate.

Em maio do referido ano, foi lançado, no Museu Histórico Nacional, o documento denominado Bases para a Política Nacional de Museus que colocava como objetivo desta política:

Promover a Valorização, a preservação e a fruição do patrimônio cultural brasileiro, considerado como um dos dispositivos de inclusão social e cidadania, por meio do desenvolvimento e da revitalização das instituições museológicas existentes e pelo fomento à criação de novos processos de produção e institucionalização de memórias constitutivas da diversidade social, étnica e cultural do país (MinC, 2003, p. 8).

O documento apresenta sete eixos programáticos: 1) Gestão e configuração do campo museológico; 2) Democratização e acesso aos bens culturais; 3) Formação e capacitação de recursos humanos; 4) Informatização de museus; 5) Modernização de infraestruturas museológicas; 6) Financiamento e fomento para museus; e 7) Aquisição e gerenciamento de acervos museais. Estes eixos basicamente repetem os que estavam colocados na Carta de Rio Grande, documento resultante do 8º Fórum Estadual de Museus do RS, realizado em 2002, pelo Sistema Estadual de Museus do RS, que propunha pontos para a construção de uma política para o setor museológico, direcionado aos candidatos a governador e a presidente na eleição daquele ano.

Para o âmbito deste artigo, interessa-nos o eixo 3, no qual está a formação e capacitação de recursos humanos, demanda muito antiga do campo, que se repetia em todos os encontros dos trabalhadores em museus do RS. Até 2003, existiam dois cursos de graduação no Brasil em Museologia: um na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), iniciado na década de 1930; e outro na Universidade Federal da Bahia (UFBA), de 1970.

Em Pelotas, a partir da década de 70 do século XX, a discussão sobre patrimônio cresceu liderada, principalmente, pela Faculdade de Arquitetura da UFPel; no entanto, somente na entrada do século XXI a área de patrimônio móvel se ampliou na universidade reverberando o que acontecia no país e no RS.

Dentro deste cenário, a área de patrimônio móvel da UFPel se desenvolveu consideravelmente, primeiro com cursos de especialização e, em seguida, com a criação do Bacharelado em Museologia, do Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, que, juntos, formam um departamento e fortalecem o ensino na área. Dessa forma, a UFPel tornou-se a única universidade do

país com estes cursos em um único departamento. Essa organização foi uma resposta à política nacional de museus, além de uma demanda da comunidade gaúcha por formação para os profissionais que atuavam nas instituições museológicas.

A criação dos novos cursos ampliou, em muito, a atuação da universidade, que passou, por meio da indissociabilidade do ensino, da extensão e da pesquisa, a atuar fortemente nos acervos da região e nas coleções universitárias, não só nos museus pré-existentes, mas também na organização de novos espaços e processos museológicos. Além de laboratório para as atividades dos cursos, o trabalho foi adquirindo qualidade técnica, formando novos profissionais e apoiando os responsáveis pelos diferentes espaços e acervos.

O alinhamento da universidade à política nacional de museus abriu espaço para que se criasse uma política institucionalizada para a área de patrimônio. Os professores do Departamento de Museologia e Conservação e Restauro se uniram com outros responsáveis por espaços museológicos, em um esforço conjunto, para reivindicar um setor na estrutura da universidade que se dedicasse à área. Em 2013, na gestão do Professor Mauro Del Pino, houve a intenção de organizar um Núcleo de Museus, ligado à PREC, que acabou não sendo formalizado pelo Pró-reitor do momento.

Com a troca do pró-reitor, foi criada, em 2014, oficialmente, a primeira estrutura institucional para cuidar dos museus e acervos, denominada Seção de Museus, Acervos e Patrimônio Imaterial (SIMAPI). Essa seção, que estava ligada à Coordenação do Núcleo de Patrimônio Cultural, tinha por objetivos propor e desenvolver as políticas de gestão dos museus, dos acervos e do patrimônio imaterial da UFPel, em concordância com as normas vigentes na universidade e com a legislação federal.

Também competia a essa Seção inventariar e manter atualizado o inventário e as informações sobre o Patrimônio Técnico-Científico-Cultural da UFPel, além de emitir laudos e pareceres sobre ações de conservação desse patrimônio, sempre que solicitado. Essa Seção ainda poderia encaminhar pedido de tombamento do acervo do Patrimônio Técnico-Científico-Cultural da UFPel e desenvolver, coordenar e supervisionar as atividades sócio-educativo-culturais relativas aos acervos da UFPel.

Naquele momento, já se constituíam as bases para a criação de uma Rede de Museus. Em prol deste objetivo, foi criado o primeiro catálogo de museus da UFPel, em que foram apresentados treze museus, processos e projetos museológicos, assim

como a promoção de um seminário com representantes de outras redes de museus universitários, do Brasil e da Colômbia, para debater a formação da rede de museus. Esse intento só se efetivou na gestão do reitor Prof. Dr. Pedro Hallal, iniciada em 2017, com o trabalho colaborativo de professores e discentes (Figura 1), junto aos acervos e museus existentes na UFPel. Nesse período, foi construído o regimento da Rede de Museus da UFPel, destinado a ser aprovado e reconhecido pelo Conselho Universitário - CONSUN.

Figura 1 – Reunião de discussão do Regimento da Rede de Museus



Fonte: acervo da Rede de Museus UFPel

A Rede de Museus foi criada como um órgão suplementar da PREC e tem por missão unir instituições, projetos museológicos, acervos e coleções existentes na Universidade, visando à implantação e manutenção de uma política para a área, de forma a desenvolver ações de gestão, valorização do patrimônio museológico e de aproximação com a comunidade.

Se em 2013 foram levantados treze museus, processos e projetos museológicos, em 2023 a universidade conta com 23 museus, acervos, coleções e projetos de extensão relacionados às atividades museológicas no seu Conselho Consultivo. Os membros do Conselho junto com a Coordenação da Rede vêm, desde 2017, organizando eventos, como o Seminário da Semana de Museus, programações conjuntas, como exposições e formações, assessoria para organizações de acervos (Figura 2), divulgação das atividades dos participantes para a comunidade em geral e

instituições congêneres, desenvolvimento de publicações de interesse para o setor museológico, entre outras atividades.

Figura 2 – Organização do acervo da Faculdade de Agronomia



Fonte: Acervo da Rede de Museu

Em agosto de 2021, finalmente, através da portaria 1356 do Gabinete da Reitoria, foi criada a comissão para discutir uma política de museus e acervos para a universidade, composta por docentes e técnicos.

Em dezembro do mesmo, foi lançada a portaria 2070, primeiro resultado do trabalho da Comissão das Políticas de Museus da UFPel, em que ficaram normatizados os procedimentos para criação e regularização dos Museus, Processos Museológicos e Acervos no âmbito da Rede de Museus UFPel, de forma que todos os acervos tivessem os mesmos procedimentos para a sua criação e institucionalização, passando a sua aprovação nos setores competentes para análise e aprovação.

O grupo deve encaminhar ao Conselho Consultivo para apreciação um documento que estabelecerá as bases para Política dos Museus, Processos e Acervos Museológicos da UFPel, em que se prevê uma normatização em relação a gestão, formação de profissionais, financiamento, salvaguarda de acervos, entre outros itens, em consonância com a Lei 11.904 de 14 de janeiro de 2009, o regimento da UFPel, e o Acórdão do Tribunal de Contas da União – TCU – 1243/2019, que define procedimentos a serem tomadas pelas universidades federais para proteção dos prédios e acervos dos museus sobre a sua guarda.

A UFPel tem sido referência pela construção de sua Rede de Museus de forma institucional. E, com a aprovação dessa política, pode ser a primeira universidade a ter um documento discutido em todas as suas instâncias de gestão e que tem a intenção de preservar o patrimônio cultural e científico universitário.

Referências

MICHELON, Francisca Ferreira; LEAL Noris Mara P. M. (orgs.). **Os Museus do Conhecimento**: catálogo dos museus da UFPel. Bagé: Buhring, 2016. 175 p.

RODRIGUES, Luiz Augusto. **Cultura e Cidadania**. In: Curso de Extensão e Aperfeiçoamento em Gestão Cultural: Políticas Públicas de Cultura: Eixo 1 – Caderno 1. Belém, Editora EditAedi, 2013.

UFPEL. **Resolução do CONSUN n. 15 de 28 de setembro de 2017** - Aprova o Regimento Interno da Rede de Museus da UFPEL. Pelotas, 2017. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/scs/files/2010/08/Resolu%C3%A7%C3%A3o-15-2017-CONSUN.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2024.

UFPel. **Portaria nº 1356, de 18 de agosto de 2021** – Constitui a Comissão para tratar das Políticas de Museus da UFPel. Pelotas, 2021 – Disponível em: file:SEI_UFPel%20-%201401386%20-%20Portaria%20Comissa%CC%83o%20Políticas%20de%20Museus.pdf. Acesso em 10 fev 2024

UFPel. **Portaria nº 2070, de 15 de dezembro de 2021** – Aprova normas para formalizar os trâmites para a criação e regularização dos Museus, Processos e Acervos Museológicos no âmbito da Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2021 – Disponível em: SEI_UFPel%20-%201539802%20-%20Portaria%20Implementac%CC%A7a%CC%83o%20de%20museus%20na%20UFPel.pdf . Acesso em 10 fev 2024

2 Políticas de Fomento para Museus

2.1 Museus e Planejamento – Sustentabilidade e Bem-estar

Márcia Regina Bertotto

Coordenadora do Curso de Museologia - UFRGS; Universidade Federal do Rio Grande Do Sul.
bertotto@terra.com.br

Resumo: A abordagem considera a temática da 21ª Semana Nacional de Museus da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), relacionando sustentabilidade e bem-estar nos museus com planejamento, avaliação e políticas públicas de cultura. Descreve a conformação da sistematização de museus no Rio Grande do Sul e o que está previsto no Estatuto de Museus, objetivando abordar recursos financeiros a partir do Plano Museológico especialmente no programa de Financiamento e Fomento. Apresenta conceitos e noções de autores do campo da Museologia, sobre museus, economia de museus, fomento, financiamento, políticas museais e planejamento. A metodologia está composta pelos dados de pesquisas anteriormente realizadas e de relatos como agente ativa na participação de ações no campo museal, além de revisão bibliográfica e documental. Indica a importância do planejamento e avaliação para a gestão e manutenção dos museus e a atuação do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), nos dias de hoje, como fomentador de políticas públicas inclusivas e sustentáveis.

Palavras-chave: Museu; Políticas Públicas; Plano museológico; Sustentabilidade Avaliação.

Introdução

A realização da 21ª Semana Nacional de Museus da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) é um fato a comemorar. Atividade longa e contínua, respeitável e de importância para a pesquisa e discussões do campo da Museologia do Rio Grande do Sul. Muito me honra estar dentre os palestrantes convidados para falar sobre Museus: sustentabilidade e bem-estar, momento em que participei de mesa conjunta com Joel Santana da Gama.

A programação abrangente reforça nosso papel pioneiro, a partir do Rio Grande do Sul, na consolidação de políticas públicas de cultura específicas para os museus. Desde a criação do Sistema Estadual de Museus, em 1991 até a realização do 8º Fórum Estadual de Museus, em 2002, os agentes geograficamente atuantes no estado do RS exerceram papel fundamental que trouxe reforço e foi mola propulsora para a criação da Política Nacional de Museus, em 2003.

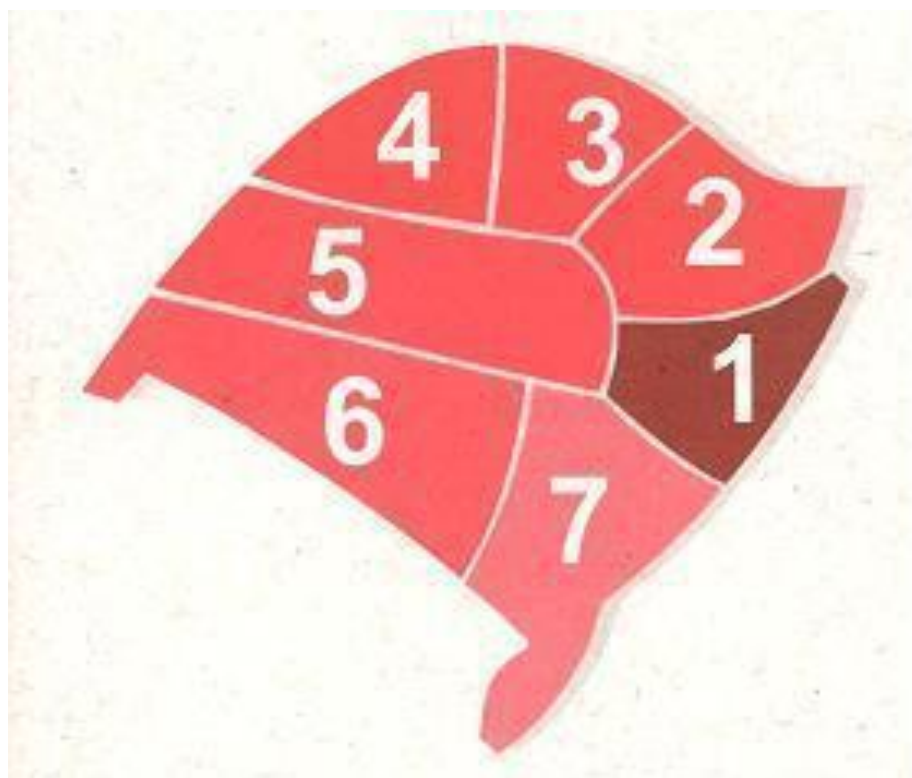
Minha fala aborda as relações entre a sustentabilidade e o bem-estar nos museus, a partir do Plano museológico (e sua determinação pelo Estatuto de Museus), das políticas públicas e da definição de museus do Conselho Internacional de Museus (ICOM).

Históricos e Conceitos

O ano de 2022 foi de muitas comemorações para o campo da Museologia, apesar de estarmos ainda, sob os impactos da pandemia de Covid-19. Em âmbito internacional aludimos aos cinquenta anos da mesa Redonda de Santiago do Chile (1972), marco de fundamental importância por demarcar o conceito de museu integral, dentre outros aspectos relativos ao patrimônio cultural e à educação. No âmbito regional foi realizado, na cidade de Pelotas, o 14º Fórum Estadual de Museus sob a temática “Políticas Públicas: 20 anos da Carta de Rio Grande”. Os debates promovidos permitiram reflexões significativas. Destaque ainda mais profícuo foi a consolidação do conceito de museus pelo ICOM, ocorrida em Praga, em 2022.

O Rio Grande do Sul teve seu Sistema Estadual de Museus (SEM/RS) criado por Decreto nº 33.791, de 21 de janeiro de 1991. Nosso estado foi pioneiro na sistematização e nas articulações para colocar em prática as ações de uma política específica para museus. Seguindo com atuação ininterrupta tem, dentre outras atribuições, o estabelecimento de diretrizes de orientação museológica e a articulação entre museus existentes no Rio Grande do Sul. Dividido em sete regiões museológicas, conforme demonstra a figura 1, engloba as instituições conforme sua localização geográfica e permite a atuação perante reuniões, realização de atividades, integração e trocas entre os membros e a coordenação, permitindo uma atuação orgânica para a efetivação de atividades.

Figura 1 – Divisão regional do Rio Grande do Sul em regiões museológicas do SEM/RS



Fonte: Rio Grande do Sul (2006, p. 5).

O município de Pelotas, além do protagonismo regional junto ao SEM/RS, possui o Curso de Museologia da UFPEL, criado em 2006. Evidencia-se a Rede de Museus, existente desde 2017 proficiente no desenvolvimento de ações de valorização e preservação do patrimônio cultural da cidade.

Em relação ao conceito de museu, a nova definição foi forjada em 24/08/2022, durante a Conferência Geral do ICOM em Praga. Esta nova definição traz termos que são caros às atuais discussões nos museus, mais especialmente, sustentabilidade, diversidade, ética e partilha de conhecimentos.

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos (ICOM, 2022).

Encontro neste conceito pontos de convergência com minha fala referente à sustentabilidade e bem-estar. Os museus são instituições permanentes, são criados para ter continuidade. Como ensina Manuelina Duarte:

[...] não se cria um museu planejamento seu fechamento, mas pensando em sua permanência. O futuro dirá se este patrimônio assim constituído continuará sendo necessário e fazendo sentido, mesmo que o sentido possa ser outro. O museu pode permanecer, mas ser ressignificado (Duarte, 2014, p. 17).

Identificamos que esta permanência tem relação direta com a sustentabilidade, pois manter um museu envolve questões desde sua criação, tendo-se o cuidado de concebê-lo com estratégias para sua manutenção e continuidade.

Os museus são um serviço à sociedade e, por este motivo, devem estar acessíveis e atentos à inclusão e à diversidade, observando que todos os públicos têm direito de usufruir do museu seja para visita, pesquisa, conhecimento, lazer e diálogo.

Os museus precisam estar abertos aos diversos públicos e devem incluir estes públicos com suas diferenças respectivas, sejam elas relacionadas ao idioma, deficiências e necessidades para o bem-estar dos frequentadores que chegam ao museu para dele participar.

Podemos aqui compreender a sustentabilidade em seus mais diversos aspectos, sendo desde a manutenção dos espaços (físico e virtual), à programação de qualidade, bem como na manutenção que não agrida, a partir de suas atividades, ao meio-ambiente.

Há duas noções importantes para a sustentabilidade financeira dos museus: o Fomento, ação que visa facilitar o desenvolvimento de uma região ou setor, e o Financiamento, que se refere ao recurso captado, adquirido a partir de ações de fomento.

Então, em continuidade ao que preconiza o atual conceito de museu é mister pensar na manutenção do serviço oferecido e na sustentação financeira do espaço museal aberto, inclusivo e diverso.

Muitos autores reforçam a questão do financiamento à cultura com um elo quase indestrutível com as leis de incentivo.

Apesar das consistentes críticas endereçadas ao predomínio das leis de incentivo como modo principal de financiamento da cultura, elas tiveram o mérito de começar um processo de institucionalização do fomento à cultura, antes restrito a algumas situações específicas, a exemplo de determinadas fases da Funarte. A limitação dos procedimentos institucionais das leis de incentivo, entretanto, fica evidente, pois o processo de decisão acerca dos projetos a serem apoiados depende unilateralmente das empresas, com base em critérios mercadológicos ou em relacionamentos pessoais, ainda que os recursos mobilizados sejam cada vez mais públicos (Rubim, 2019, p.9).

Há que se pensar que a sustentabilidade financeira dos museus perpassa por esta política, uma vez que muitos museus dependem destes recursos para sua sobrevivência. No entanto, é mais do que chegada a hora de os museus fazerem seus planejamentos com maior rigor, para que não fiquem numa dependência constante de um recurso que poderá ser insuficiente.

Planejar encerra o conceito de pensar a longo prazo, observar estratégias de direção a ser seguida. Timothy Mason referência que: “O planejamento é crucial para o bom gerenciamento e a segurança do futuro dos museus. Trata-se de um processo que pode guiá-los durante tempos difíceis e que tem como resultados melhores serviços e maior eficiência, [...]” (Mason, 2004, p. 46).

Para o planejamento dos museus com eficácia, temos, a partir da criação da Política Nacional de Museus (PNM), em 2003, e do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), em 2009, a promulgação da Lei 11.904/2009, que institui o Estatuto de Museus. Em sua Seção III – Do Plano Museológico indica, dentre vários aspectos, o dever de cada museu na elaboração e implementação de seu plano museológico. Ao IBRAM, dentro da estrutura do governo federal, cabe promover a valorização dos museus e do campo museal a fim de garantir o direito às memórias, o respeito à diversidade e a universalidade de acesso aos bens musealizados. Tendo como visão ser referência na gestão de políticas públicas para o campo museal.

Destaco não somente a atribuição de cada museu para elaborar seu plano, mas que se tenha o entendimento do mesmo como uma ferramenta de planejamento para auxiliar os museus em sua organização a curto e médio prazos, uma vez que prevê a sua manutenção.

No detalhamento dos programas do plano museológico encontra-se o de Financiamento e Fomento, importante nesta discussão, pois auxilia na previsão e provisão de recursos, nas estratégias de captação e no gerenciamento dos mesmos.

As conceituações apresentadas estão postas no sentido de indicar que o fazer museal considera muitas e importantes ações para a sustentabilidade dos museus cujo planejamento, manutenção e avaliação tornam-se fundamentais para a existência dos mesmos e do bem-estar de seus públicos.

O que vem sendo feito

O planejamento a partir de estatuído o Plano Museológico tem que fazer relações com todos os 12 programas do plano. São eles: Institucional, Gestão de Pessoas, Acervos, Exposições, Educativo e Cultural, Pesquisa, Arquitetônico-Urbanístico, Segurança, Financiamento e Fomento, Comunicação, Socioambiental e Acessibilidade Universal.

Destacando que os museus públicos têm o encargo de produzirem um plano anual, a fim de cumprirem suas finalidades.

A sustentabilidade financeira dos museus, é prevista e deve ser atribuição constante dos gestores de museus, não sendo saudável utilizar-se exclusivamente de fomento para sua manutenção. Mas, para manter um museu sustentavelmente, o que é necessário? Acervos, equipe, programação, segurança, enfim... Sem esquecer que ao criar um museu temos que mantê-lo em funcionamento e, abordamos anteriormente, que não há fins lucrativos em sua atuação. Assim, é necessário ao museu fomentar ações para sua sustentação de forma a atender os pressupostos das funções principais: conservação, pesquisa e comunicação.

Em relação aos gastos que o museu tem, ou seja, onde existe a necessidade de investimentos, identificamos: a qualificação e treinamento das equipes, a conservação do acervo, os pagamentos de tarifas básicas (água, energia, internet), programações, novas exposições e tudo o mais que for necessário para o atendimento e bom serviço aos diversos públicos. Estas atividades geram indicadores que atualmente envolvem o conceito de economia da cultura e de economia de museus.

A economia de museus, cujos estudos e pesquisas vêm se ampliando no sentido de um bom investimento de tempo para comprovação de que os museus, se bem geridos, geram recursos para sua sustentabilidade. Pesquisa realizada entre 2018 e 2021 resultou na publicação do Manual para avaliação de impactos socioeconômicos dos museus brasileiros (2022):

[...] a participação dos museus em nível local não se restringe às suas funções precípuas: são locais de memória, de construção de identidade, de trocas, espaço de educação, de turismo e de lazer. Além disso, são espaços de trabalho, de geração de emprego e renda, de incentivos culturais, lócus de processos que movimentam a dinâmica local por meio de sua cadeia produtiva (IBRAM, 2022, p.6).

Constata-se que as pesquisas apontam para uma economia de museus, ou seja, para a geração de indicadores destacados para o conhecimento das instituições

museológicas. Desta forma, conhecer os públicos que recebemos nos museus é fundamental para a geração destes indicadores. A coleta eficiente de dados possibilitará a geração de informações que serão utilizadas para várias ações que poderão desenvolver-se nos museus.

Saber de onde o público é proveniente, qual a sua faixa etária, por qual motivo visita o museu, bem como os interesses a partir de programas educativos ou de atividades que são consumidas pode gerar mais satisfação a visitantes, na medida em que as equipes possam gerar conhecimento por meio de pesquisas. São exemplos de indicadores: quantidade de público recebido (por dia, semana, mês, ano), quantidade de pesquisadores e assuntos das pesquisas, volume de venda de ingressos, controle de ingressantes (faixa horária, dias da semana), dados de patrocinadores ou apoiadores, quantidade de acervo existente (registrado, catalogado, pesquisado), número de instituições atendidas, dentre outros. Quer dizer, há dados que podem – se coletados de forma inteligente e bem utilizados – auxiliar na conquista de investimentos por parte de projetos, editais de fomento ou patrocínio de instituições.

De outra parte as fontes de recursos que os museus podem utilizar se apresentam como: orçamento anual (instituições públicas ou privadas), receitas próprias (locações de espaços para eventos, ingressos, café, loja), convênios e parcerias, patrocínios, recursos de editais e recursos de leis de incentivo.

Os museus consomem recursos, mas geram recursos, se pensarmos que todos estes dados são de fundamental importância para a gestão e sustentabilidade dos espaços. Sendo o museu público ou privado em sua forma de gestão, é importante a quem concede o recurso, compreender: O QUE se pede, COMO o recurso será usado, QUAL o impacto que o projeto trará para o investidor e o público. Para todas estas etapas, que envolvem nada mais do que o planejamento de que estamos falando, precisamos avaliar. Avaliar sempre. Marília Xavier Cury detalha que a avaliação museológica é essencial e aponta:

A avaliação, então, engloba toda a instituição, serviços e atividades, mesmo que estes não sejam utilizados pelo público diretamente. Avaliação, antes de tudo, é uma postura profissional que busca o aperfeiçoamento e o domínio do nosso ofício. A avaliação é uma ferramenta para aprofundar a nossa compreensão do trabalho que desenvolvemos. É um meio para o refinamento profissional – e consequentemente institucional – seja dos processos de trabalho, seja dos produtos que idealizamos e concretizamos (Cury, 2005, p. 124).

Assim sendo, sem planejamento e consequente avaliação, não há como desenvolver ações de qualidade para a inclusão de diversos públicos nos museus. Portanto, as fontes de recursos e a geração de recursos são uma obrigação do trabalho dos profissionais de museus.

Lucimara Letelier (2018) indica que os museus podem ser agentes de mudanças sociais ao se integrarem a problemáticas relevantes de bem-estar, saúde, igualdade e equidade social, o que aponta, também para futuras atuações dos museus na sociedade contemporânea.

Considerações

Sustentabilidade e o bem-estar é o que os museus precisam no seu presente, mas com vetor e visão apontados para o futuro. Um futuro que, ao avaliar as ações, possa compreender que o fomento e o planejamento andam juntos e são consequência do trabalho qualitativo.

A presidência do IBRAM em sua atual gestão está trazendo um novo olhar para as políticas públicas específicas para museus. A retomada de editais de apoio financeiro a projetos, que há muito tempo estavam descontinuados, está sendo revista, a seu tempo, e está à disposição dos museus. No final de 2023, por exemplo, foi divulgado e implementado o Edital de Chamamento Público para Modernização de Museus que prevê verba para apoio a projetos e ações em unidades museológicas incluindo a elaboração de planos museológicos, a conservação e aquisição de acervos, a instalação de softwares para documentação museológica, dentre outros.

Diálogos, pesquisas e reflexões auxiliam a trazer inovações aos museus e colocá-los em contato com o que a sociedade da contemporaneidade necessita. Que possamos ter mais fóruns de discussões, como a Semana de Museus para discutir e dialogar sobre grandes e pequenos museus e sobre grandes e pequenos problemas que nos ensinam a caminhar de forma transparente e inclusiva.

Vida longa a Semana de Museus da Universidade Federal de Pelotas.

Referências

BRASIL. **Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009.** Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm. Data do acesso: 15 mar. 2024.

CANDIDO, Manuelina Maria Duarte. **Orientações para gestão e planejamento de museus**. Florianópolis: FCC, 2014.

CRUZ, Carla Janne Farias et al (Coord.). **Manual para avaliação de impactos socioeconômicos dos museus brasileiros**. Brasília, DF: IBRAM, 2022. (Coleção Museu, Economia e Sustentabilidade, 3)

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

ICOM. **Nova definição de museu**. 2022. Disponível em: https://www.icom.org.br/?page_id=2776 Acesso em: 13 mar. 2024

LETELIER, Lucimara. A sustentabilidade econômica viva dos museus contemporâneos. In: **Anais 200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas**. COSTA, Ana Lourdes de Aguiar; LEMOS, Eneida Braga Rocha de (orgs.). Brasília, DF: IBRAM, 2018. p. 361-367.

MASON, Timothy. **Gestão museológica: desafios e práticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo e British Council: Fundação Vitae, 2004.

RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). **Gestão cultural**. Salvador: EDUFBA, 2019.

RIO GRANDE DO SUL. Secretaria Estadual da Cultura. Sistema Estadual de Museus. **Guia de museus do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: SEM/RS, 2006.

RIO GRANDE DO SUL. **Densidade Museológica do RS**. Porto Alegre: Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul, 2023. Disponível em: <https://cultura.rs.gov.br/densidade-museologica-dos-municipios-gaucha5dcc1030f161e> Acesso em: 15 mar. 2024

2.2 Perspectivas do Departamento de Difusão, Fomento e Economia de Museus do Instituto Brasileiro de Museus

Joel Santana da Gama

Diretor de Difusão, Fomento e Economia de Museus
Instituto Brasileiro de Museus

O campo museal mudou significativamente nas últimas décadas, seja pelo advento da tecnologia, das novas formas de se comunicar, da inclusão e acesso de grupos socialmente excluídos, da efetivação de direitos e do descortinar da inovação traduzem perspectivas que nos levam a questionar como vamos trabalhar esses temas e estas novas formas de interação, seja ela no ambiente presencial (museus, entornos, territórios, cidades e outros), quanto no ambiente virtual (site, redes sociais, instrumento de difusão, dentre outros).

Premissas importantes traduzidas na própria alteração do conceito de museu pelo ICOM – Conselho Internacional de Museus, apropriando essa atualização que o tempo presente nos impõe, carregados desta influência que traz os conceitos de educação, sustentabilidade, acessibilidade e ética profissional. Assim, neste esforço de articular toda a complexidade que setor abarca na sua tarefa de estabelecer o direito a memória como fundamental a existência humana.

Destarte destas novas configurações, o IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus, vem pensando novos processos de atuação e de participação, atualizando a sua estrutura, reconectando o campo museal e reconstruindo as políticas públicas do setor. Da mesma maneira no DDFEM – Departamento de Difusão, Fomento e Economia dos Museus, segue a busca de processos de estruturação nesta mesma linha, ampliando a capacidade operacional aliado a um planejamento.

A dimensão econômica nas atividades do Ibram foi pensada sob esse princípio, que, em síntese, pretende garantir não somente a efetividade do processo decisório e da implementação de ações e programas planejados, mas também assegurar as estratégias e rumos possíveis que os estudos, análises, dados e projeções socioeconômicas considerarem sustentáveis para a concretização da Política Nacional de Museus (Nascimento, 2010. p.18).

Nesta perspectiva, o DDFEM compreendeu seu perfil mais ligado a economia e dois grandes eixos são pensados como diretrizes no departamento, a fim de correlacionar uma qualificação maior da gestão e seus processos, bem como de criar uma instância de participação social que garanta mais diálogo entre o Ibram e a sociedade civil organizada, ao mesmo tempo que este contato irá também permitir um olhar mais externo da institucionalidade, estando mais próximo das realidades que circundam o museu.

Por este caminho, entendemos que no departamento era preciso avançar em outros programas, para além do de fomento e financiamento, já institucionalizado na lei 11.906/09 que cria o Ibram, ou seja, para qualificar a gestão era necessário pensar uma política para este lugar de atuação, algo que aponte um caminho e um desenvolvimento ao setor nas áreas de difusão e promoção, na diversificação de receitas e parcerias, na economia e sustentabilidade e no fomento e financiamento, para que com diretrizes mais elaboradas e um planejamento mais estratégico, possamos pensar melhores caminhos possíveis.

Diante deste diagnóstico, o DDFEM iniciou um processo de construção de uma política específica das suas áreas ao exemplo de outras iniciativas já existentes na casa como a PNM – Política Nacional de Museus, a PNEM – Política Nacional de Educação Museal, dentre outras, a fim de configurar uma estratégia para formalizar novos programas e fortalecer um planejamento a longo prazo.

Assim, ensejou-se por um período a ideia de uma política de fomento, entendendo aqui o fomento para além de uma mera distribuição de recursos ou um financiamento, mas fomentar mesmo, de fazer crescer, de gerar oportunidades para o setor, e ajudá-lo a se desenvolver. Mas diante do debate da reestruturação de todo o instituto, as discussões apontaram para a produção de uma política de economia de museus¹.

Uma outra diretriz apontada está vinculada a pauta da participação social, sendo ela a constituição de uma instância, espaço de representação, bem como no referenciamento de processos de diálogo e escuta com o setor que precisam e devem

¹ o escopo de estudo da economia de museus é amplo, aborda diferentes áreas de análises, cujo denominador comum é entender o funcionamento do museu como uma empresa que utiliza inputs (entrada de recursos financeiros, tecnológicos e humanos) para produzir outputs (produtos/serviços) para um mercado constituído por indivíduos que cada vez mais buscam aproveitar seu tempo livre com o consumo de bens culturais. E os museus se apresentam como uma alternativa na ordem de preferência desses indivíduos (Nascimento Junior e Colnago, 2010. p.205).

ser implementados. Sendo assim, o DDFEM preparou-se para o ano de 2023 empregando tais desafios que passam a ser melhor compartilhado a partir das suas coordenações de trabalho.

Ações da Coordenação de Fomento e Financiamento (CFF)

A Coordenação de Fomento e Financiamento tem por missão implementar o Programa de Fomento e Financiamento do Instituto, atuando na organização e gerenciamento de processos de diferentes instrumentos de financiamento. Sua organização está constituída de três divisões na prática, a divisão de fomento, a divisão de incentivos fiscais e o setor de transferências voluntárias.

Nesta coordenação perpassam todos os instrumentos de fomento e financiamento ligado ao setor museal, aqui estão a gestão e operação dos editais Ibram, dos projetos cadastrados via Lei Rouanet, das emendas parlamentares, da elaboração de Termos de Execução Descentralizada, convênios, termos de fomento, dentre outros.

Em 2023, iniciamos a retomada dos editais Ibram, a partir do investimento de recursos públicos junto às instituições museológicas, pontos de memória, grupos e/ou coletivos, preenchendo um hiato de anos sem investimento no setor. Para isso, o Ibram determinou de aproximadamente 12 milhões de reais em investimentos, o segundo maior em sua história, aplicados em 5 editais com uma estratégia ampla para tentar abarcar um expressivo contingente do campo museal. Conforme tabela abaixo:

Tabela de Fomento do DDFEM

Editais	Modalidade	Seleção	Valor Final
Pontos de Memória	Prêmio	100 contemplados entre pontos e coletivos culturais	4 milhões
Darcy Ribeiro (Educação Museal)	Prêmio	60 contemplados	800 mil

Sistemas de Museus	Proposta Transferegov	13 contemplados, sendo 8 para fortalecimento de sistemas existentes e 5 para implementação de novos sistemas.	1.200 Milhões
Inventários Participativos	Prêmio	10 contemplados entre entidades e coletivos culturais	400 mil
Modernização de Museus	Editais/Proposta transferegov	14 contemplados, sendo 2 projetos de 500 mil e 12 projetos de 250 mil	4 milhões

Fonte: Elaborada pelo autor

Um fato importante a se destacar, são as alterações em diversas legislações de fomento no âmbito do governo federal, o que altera singularmente a estratégia de financiamento a partir dos editais Ibram. Nestes novos aportes de regulamentação, podemos citar a nova lei de licitação 14133/21 implementada somente em 2023, o novo decreto de fomento do Ministério da Cultura nº 11.453/23, o marco regulatório das organizações da sociedade civil nº 13.019/14 com alterações nos anos de 2015 e 2022, dentre outras legislações.

Sobre esta configuração, os editais Ibram tiveram que se adequar as novas prerrogativas destas legislações e assim direcionar os certames de seleção para públicos específicos, alterando algumas modalidades de disputas, mas ao mesmo tempo buscando contemplar e permitir a participação do maior número de representantes do setor museal.

Assim, os editais virão a contemplar quase 200 propostas entre prêmios, convênios e termos de fomento de todos os estados brasileiros, buscando ampliar e fortalecer o campo museal na efetivação cada vez mais concreta da salvaguarda e promoção do direito à memória.

Não obstante, a CFF atua também na formalização dos instrumentos de repasse e na fiscalização dos mesmos, seja editais, chamadas públicas e/ou emendas parlamentares, assim há um trabalho de orientação junto às plataformas para

cadastramento de propostas, e também quanto para monitoramento e prestação de contas dos mesmos.

Outro papel importante é a participação dentro do sistema MinC, a partir do sistema Salic Web, que organiza o fluxo, a tramitação e os trabalhos da Lei Rouanet. Neste operativo, o DDFEM atua analisando das instruções normativas relativas ao setor e distribuindo propostas, orientando pareceristas, debatendo com os comissários e levando a CNIC – Comissão Nacional de Incentivo à Cultura, pareceres e posições que fortaleçam os museus e a memória brasileira para recebimento do benefício fiscal.

A coordenação, ainda, atua na coordenação e fiscalização do Termo de Execução Descentralizada junto à Universidade Federal do Ceará para a realização do 8º Fórum Nacional de Museus, a ser realizado na cidade de Fortaleza em agosto de 2024. Monitora projetos junto ao Fundo de Direitos Difusos do Ministério da Justiça e busca orientar os museus Ibram na elaboração de editais de suas instituições museológicas.

Por tudo isso, a CFF tem um fluxo de trabalho e uma rotina administrativa bastante intensa e a partir desta configuração está desenvolvendo o estudo de uma plataforma própria para o financiamento dos museus, a fim de qualificar as propostas vinda dos editais, diminuir o tempo de habilitação e seleção, e garantir ainda mais a transparência e o monitoramento dessas ações.

Ações da Coordenação de Difusão e Promoção do Setor Museal (CDP)

A Coordenação de Difusão e Promoção do Setor Museal tem por objetivo criar estratégias de divulgação e consolidação da presença dos museus na sociedade brasileira, para isto implementa ações de promoção junto ao desenvolvimento de marcas, canais de comunicação, plataformas e redes. Sua constituição é formada por uma divisão chamada promus – promoção de museus e um setor de divulgação e artes gráficas.

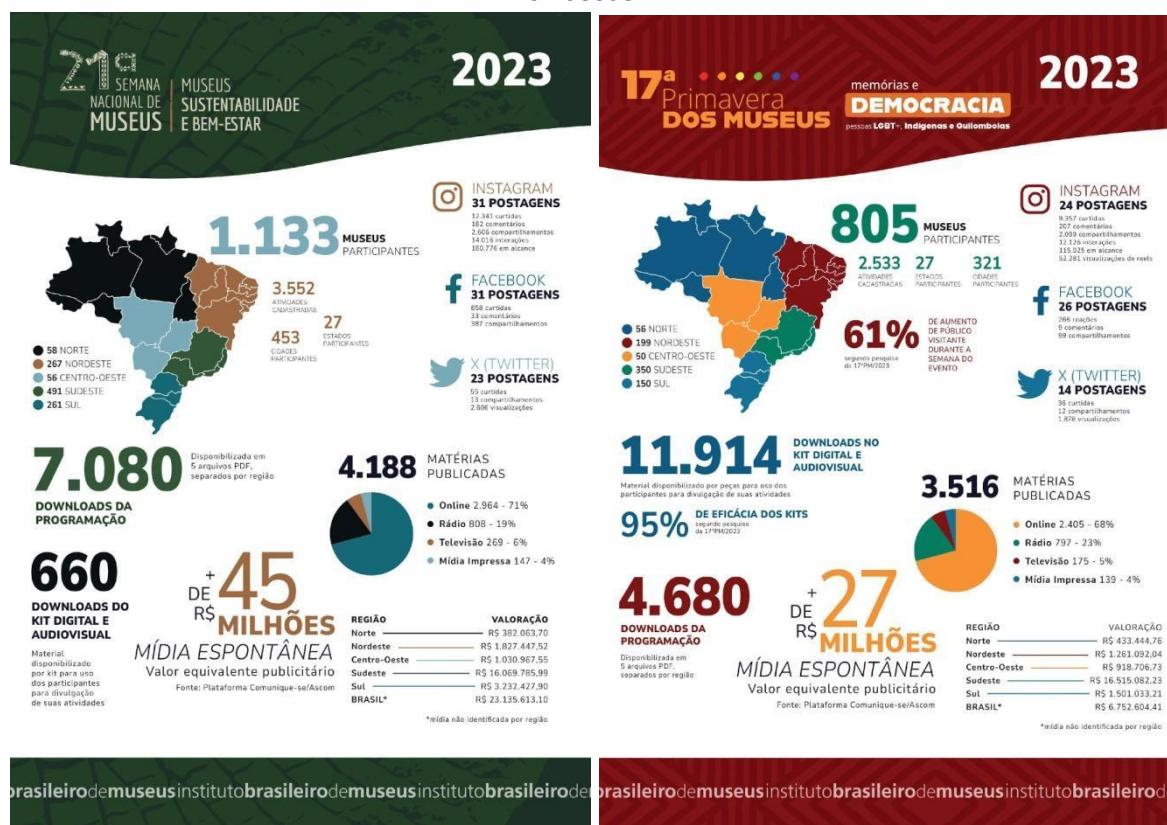
A CDP traça as estratégias através de um planejamento que engloba o desenvolvimento de marcas no Instituto, a difusão de ações e eventos, as sistematizações de informações relativas ao campo, a articulação junto a mídias e plataformas, e a produção e divulgação de determinadas atividades do DDFEM e de todo o instituto conforme demandada.

Neste horizonte destacam os dois principais momentos de mobilização do setor museal, a Semana Nacional de Museus que ocorre em maio com um tema internacional escolhido pelo ICOM – Conselho Internacional de Museus, e a Primavera dos Museus que ocorre em setembro com um tema definido pelo Ibram. Tanto a logística de cadastramento de propostas de atividades, quanto a elaboração de marca e produtos gráficos são elaborados por esta coordenação, que disponibiliza esses arquivos para utilização de todo o campo museal.

[...] a produção de informações é instrumento de políticas públicas bastante útil. A informação é qualquer manifestação percebida mediante a observação de um fenômeno cultural. A transcrição numérica dessa informação em um código de dados constitui base para a formulação de um modelo analítico (IBRAM, 2017. P.44).

Os resultados podem ser conferidos através do informativo INFOmuseus nº1 que traz a perspectiva a aplicação e repercussão da mídia a partir destes dois grandes eventos museais no país, e prospectam os ativos econômicos decorrentes desta divulgação. Conforme demonstram as imagens abaixo:

Infomuseus nº 1



Fonte: DDFEM/IBRAM

A articulação junto às mídias e plataformas é um outro ativo importante desta coordenação, podemos citar a série Conhecendo Museus transmitida pela TV Brasil em parceria com a Fundação José de Paiva Neto, e a presença dos museus Ibram na Plataforma Google and Arts, bem como elaborar banco de imagens para fortalecer a presença das instituições museais no Tainacan e Brasiliana. Diagramação, criação de artes, parcerias em seminários, produção de lives são algumas das muitas ações desenvolvidas por esta coordenação, que busca ampliar a presença dos museus na sociedade brasileira. Desta forma, está envolvida conjuntamente a assessoria de comunicação, na elaboração das artes do 8º Fórum Nacional de Museus, no desenvolvimento das ações das vindouras ações Semana dos Museus e Primavera dos Museus em 2024, e apoiando materiais de todas as unidades do instituto.

Ações da Coordenação de Economia e Sustentabilidade de Museus (CES)

A Coordenação de Economia e Sustentabilidade de Museus tem por finalidade desenvolver estudos e pesquisas no setor, abrangendo aspectos da economia e da sustentabilidade em todas as suas dimensões, para a elaboração de ferramentas que auxiliem no desenvolvimento econômico. Sua formação tem a divisão de sustentabilidade e a divisão de economia dos museus.

O desenvolvimento econômico e as práticas sustentáveis são um norte desta coordenação, a relação com a economia criativa, o mapeamento da cadeia produtiva do setor, o desenvolvimento de instrumentos de gestão para a sustentabilidade, o levantamento de investimentos em diversas instâncias, o estudo sobre os índices socioculturais, a pesquisa e o tratamento de dados sobre o campo museal, marcam sua atuação.

A CES representa o IBRAM na coordenação da Mesa Técnica Sobre Sustentabilidade do programa Ibermuseus, atuando para fortalecer os objetivos do Desenvolvimento Sustentável da Organizações das Nações Unidas (ODS – 2030) nos museus, tendo como estratégia a elaboração de um marco conceitual e uma ferramenta de gestão que permite aos museus auferirem sua capacidade operacional em diálogo com as práticas sustentáveis.

Para avançar nessa direção, apresentamos em 2019, um **Marco Conceitual Comum em Sustentabilidade**, documento que serve de fonte de inspiração para a gestão sustentável nas instituições da região. Além disso, nos últimos quatro anos, realizamos o curso de formação: (O Museu Sustentável: Conceitos e Experiências) (URUGUAI, 2019), o Minicurso de Formação IBERMUSEOS: **Sustentabilidade de Museus: inovando práticas e contribuindo com o futuro** (2020), e o webinar **Sustentabilidade de Museus: reconstruir e reimaginar** (2021). Além disso, desenvolvemos a série: Museus + Sustentáveis (2020) com capítulos que divulgam práticas sustentáveis nos museus do território a partir de suas quatro dimensões: **econômica, ambiental, social e cultural** (IBERMUSEUS, 2024).

Assim, a cooperação deste trabalho resultou no desenvolvimento de um Guia de Autoavaliação em Sustentabilidade, iniciado em 2021 e concluído em 2023, ferramenta pela qual, quer ser um instrumento de diagnóstico para a gestão na observância da sua atuação frente às quatro dimensões que perpassam o entendimento de um grau sustentabilidade presente ou não nas instituições.

Paralelamente a essas ações, a cooperação internacional no campo da cultura firmou acordos globais e regionais para fortalecer as perspectivas de sustentabilidade e desenvolvimento sustentável no campo da cultura, tendo como bússola a publicação da **Estratégia Ibero-Americana de Cultura e Desenvolvimento Sustentável** (SEGIB, 2021) e a declaração final da **Conferência Mundial da UNESCO sobre políticas Culturais e Desenvolvimento Sustentável** (MONDIACULT, 2022) documento que vem estabelecendo parâmetros sobre o tema das políticas culturais no mundo. [...] Alinhadas com esta perspectiva e como resultado do 10º Encontro Ibero-Americano de Museus (10º EIM), - realizado pelo IBERMUSEUS em setembro de 2022 -, as recomendações do 10º EIM assumem a sustentabilidade em suas quatro dimensões como uma perspectiva transversal às 14 recomendações e destaca a missão dos museus de articular as agendas da cultura e desenvolvimento sustentável (IBERMUSEUS, 2024).

Destarte com ampla articulação em torno do tema da sustentabilidade, IBERMUSEUS e Ibram articularam a realização da Jornada Ibero-Americana de Museus e Sustentabilidade: ferramentas, práticas e estratégias, em Brasília a fim de disseminar e dar visibilidade ao marco conceitual e ao guia de autoavaliação como forma de influenciar sua utilização e fortalecer os processos museológicos nas instituições.

Assim também estão sendo realizados encontros regionais pelo país, em 2023 as regiões Sudeste na cidade de São Paulo no Museu Catavento e Nordeste na cidade de Maceió no Museu de História Natural da Universidade Federal de Alagoas

receberam o encontro que divulgou as metodologias, o marco conceitual e o Guia de Sustentabilidade dos Museus.

Outro importante estudo a ser desenvolvido nesta coordenação, é a relação das associações de amigos com os museus, a sua interface, a sua dinâmica de funcionamento, a sua atuação no apoio à gestão, visando perceber melhor essa relação e pensar alternativas para uma melhor correlação de trabalho.

Na construção do 8º Fórum Nacional de Museus, a coordenação está acompanhando o desenvolvimento do Relatório Final da 7ª edição do fórum, ocorrido em Porto Alegre no Rio Grande do Sul no ano de 2017.

Ações da Coordenação de Geração de Receitas Próprias (CRP)

A Coordenação de Geração de Receitas Próprias tem por característica atuar no planejamento para uma diversificação de receitas a partir de todas as potencialidades dos museus e suas externalidades². Sua composição tem a divisão de apoio às receitas próprias e o setor de apoio aos espaços de comercialização.

A CRP atua para congregar as potencialidades dos museus (marca, acervo, espaço, entorno, dentre outros) para gerar produtos, serviços e oportunidades para as instituições museológicas, ao mesmo tempo que também atua nas relações sobre direitos autorais, propriedade intelectual, gratuidade/ingresso, cessão do uso dos espaços, lojas e outros.

Contudo, há uma compreensão que a CRP deve alargar mais a sua atuação e incidir com mais vitalidade junto ao setor, e por isso ela está transformando-se numa Coordenação de Diversificação de Receitas e Parcerias, segue com a mesma sigla (CRP), mas passa atuar em estratégias mais amplas, como o desenvolvimento de estudos sobre o Imposto de Renda da Pessoa Física para os museus, ações integradas a outras instituições para o apoio e suporte a instituições, difusão de negócios com e dentre os museus, e também atuando no tema das parcerias,

² **Externalidades:** podem ser entendidas como os efeitos indiretos de atividades econômicas para os quais não há um mercado constituído, não sendo incorporadas às decisões de produção. No caso das produtivas, elas estão intimamente ligadas aos bens públicos e devem ser incentivadas pelo Estado em função do acréscimo de bem-estar à coletividade. Por exemplo, a utilização da beleza de um monumento restaurado para dinamizar o uso do entorno turístico é uma externalidade positiva, na medida em que não há mercado formal constituído para a beleza do conjunto da realidade urbana (IBRAM, 2017. p.47).

entendido aqui como um local de produção dos instrumentos que auxiliem as instituições a pensar o seu fomento e financiamento.

Assim sendo, a “nova CRP” irá contribuir no desenvolvimento de ações vinculadas aos arranjos institucionais, a formatação de documentos como convênios, termos de execução descentralizada, termos de fomento, termos de colaboração, acordos de cooperação técnica, contrato de repasse, dentre outros.

Nesta perspectiva, a coordenação tem um trabalho importante de regulação e de auxílio aos museus Ibram como as instruções normativas sobre cessão de espaço, os estudos sobre a possibilidade ou não de gratuidade nos museus, estudos sobre direitos autorais e a busca diligente, a especificação em desenvolvimento de locais de comercialização, bem como suporte nas licitações, o apoio no suporte do desenvolvimento do produto a partir das potencialidades dos museus, ação sobre doações para os museus dentre outras possibilidades.

Um outro fator importante em 2023, a CRP coordenou as indicações de instituições e parceiros e a participação do Ibram no MICBR - Mercado das Indústrias Criativas, realizado em Belém do Pará. Assim foram identificadas instituições com potências para rodadas de negócios e participação em painéis e mesas redondas com foco no desenvolvimento do setor.

O Mercado das Indústrias Criativas do Brasil (MICBR) é um megaevento de negócios da cultura e parte central da política pública do Ministério da Cultura (MinC) voltada à promoção dos mercados criativos. Seu objetivo é fomentar e impulsionar o crescimento dos setores criativos, facilitar a circulação de bens e serviços culturais, estimular a internacionalização da produção cultural nacional e promover a profissionalização dos agentes culturais brasileiros. Além disso, o Mercado reúne centenas de empresas e milhares de criadores e empreendedores dos setores culturais e criativos do Brasil, além de convidados internacionais (MinC, 2024).

No 8º Fórum Nacional de Museus, a CRP está trabalhando na elaboração das chamadas públicas sobre as Feiras Temáticas, organizando a participação em estandes institucionais, de museus e pontos de memórias, de empresas do setor museal e do artesanato local, articulando assim uma ampla participação de diversos agentes que compõem o campo museal.

Assim essa nova reconfiguração do setor traz uma nova abrangência a coordenação, possibilitando cada vez mais uma interlocução mais forte na diversificação de receitas e no estabelecimento de parcerias.

CONCLUSÃO

No Departamento de Difusão, Fomento e Economia dos Museus do Instituto Brasileiro de Museus, estamos focados em dois grandes objetivos que visam ser instrumentos norteadores de nossas ações e práticas para a gestão 2023-2026. A estruturação do setor, partindo da construção de uma Política Nacional de Economia de Museus, pensando assim em programas, diretrizes e ações que fortaleçam áreas de atuação e reorganize o setor no Instituto, e criando uma instância de participação social, a fim de ter cada vez mais efetividade nas elaborações e execuções das políticas públicas. Nessa perspectiva, a economia da cultura aplicada ao setor dos museus, não está vinculada somente aos efeitos quantitativos, abrange questões de ordem imaterial no campo da construção de valores culturais e da diversidade (IBRAM, 2017. p. 155).

A Política Nacional de Economia de Museus quer ser uma proposição de política e programas para os museus, o patrimônio cultural musealizado, os bens declarados de interesse público e os processos museológicos. Para esta realização, o departamento vem realizando seminários internos e orientados com a participação de todas as suas coordenações, visando entender o campo de atuação e os alcances e limites que esta política deve ter, seja do ponto de vista conceitual, na participação da sociedade, bem como na formulação dos processos para sua execução.

Destaco aqui a importância que é promover a participação social, articular sempre que for possível em nossas ações, uma escuta, uma consulta, uma manifestação da sociedade sobre temas que trabalhamos e assuntos que desenvolvemos, a fim de aproximar o IBRAM com a sociedade civil organizada em redes, movimentos e/ou coletivos, fortalecendo a presença do Instituto em todo o território nacional.

Embora transparea objetivos simples, são estes processos organizados que possibilitarão identificar demandas, pensar cronogramas de trabalhos e ajustar prioridades frente as questões que permeiam cada realidade de museus, pontos de memórias, coletivos culturais e iniciativas comunitárias e populares de museologia social.

Assim, nosso desafio é que o setor museal reconheça o Ibram como seu instrumento, sua voz e que se integre neste fortalecimento da autarquia, participe e

ative o direito à memória brasileira, pois sabemos que temos o desafio de salvaguardar, promover e fortalecer os museus e a memória brasileira.

Referências

IBERMUSEUS. **Sustentabilidade.** Disponível em: http://www.iber museos.org/pt/acoes/_sustentabilidade/. Acesso em 20 de março de 2024.

IBRAM. **Infomuseus.** Informativo produzido pelo DDFEM/IBRAM. Edição nº1. 2023.

IBRAM. **Museus e a Dimensão Econômica:** Da Cadeia Produtiva à Gestão Sustentável. (Coleção Museu, Economia e Sustentabilidade). Brasília. 2017.

IBRAM. **Tabela de Fomento.** Arquivo produzido pelo autor. DDFEM/IBRAM.

MINC. **MICBR.** Disponível em <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/micbr/o-micbr>. Acesso em 20 de março de 2024.

NASCIMENTO JUNIOR, José do. **Economia dos Museus.** In: Economia da Cultura. NASCIMENTO JUNIOR, José do. COLNAGO, Ena. (Coleção Museu, Memória e Cidadania). Brasília. 2010. Acesso em: 01 de julho de 2020.



3 Comunicações

3.1 Restauro da pintura de cavalete: “Igreja de São Miguel” de Masanori Uragami

Ana Carolina Fernandes da Silva

Bacharel; Universidade Federal de Pelotas;
ana.carol.cherry.ac@gmail.com

Alba Inês Maciel

Bacharelanda; Universidade Federal de Pelotas;
alibam1@hotmail.com

Andréa Lacerda Bachettini

Doutora; Universidade Federal de Pelotas;
andreabachettini@gmail.com

Resumo: O presente trabalho apresenta a restauração da obra “Igreja de São Miguel”, uma pintura em óleo sobre tela, de autoria do artista Uragami. O trabalho foi baseado na restauração da pintura de cavalete, realizada no laboratório de Conservação e Restauração de pinturas (LACORPI) do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis. O restauro foi realizado em parceria com o governo do estado do Rio Grande do Sul, na ação de Cem anos do Palácio Piratini. O trabalho tem como objetivos específicos analisar os processos de conservação utilizados na pintura e seus resultados. Este trabalho contribuirá para estudos dos componentes cerosos em pinturas a óleo e sua aplicação para o desenvolvimento de futuros projetos dentro do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFPel.

Palavras-chave: Igreja de São Miguel; Uragami Masanori; Conservação-Restauração; Pintura em óleo/tela; Pintura de cavalete

INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa a restauração da obra Igreja de São Miguel, datado do ano de 1968, de autoria de Masanori Uragami nascido em Honolulu no Havaí (1918) e falecido no Estados Unidos da América no ano de 2004.

A pintura retratada é um óleo sobre tela, utilizado como técnica de espatulamento de tinta. As dimensões da obra são 124 cm de largura X 97 cm de altura sem moldura. A obra é uma representação das ruínas da Igreja de São Miguel Arcanjo na cidade de São Miguel no Rio Grande do Sul. O artista concluiu este trabalho em uma de suas passagens pelo Rio Grande do Sul em meados de 1968.

A intervenção na obra ocorreu devido a parceria firmada entre a Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) e o Governo do Estado do Rio Grande do Sul - Casa Civil do Palácio Piratini, através da assinatura de um Acordo de Cooperação Técnico-Científico, ocorrido no âmbito do Projeto de Extensão Laboratório de Conservação de Pintura do Instituto de Ciências Humanas da UFPEL (LACORPI). O projeto tem como nomenclatura os Cem Anos do Palácio Piratini. O trabalho se estabeleceu sobre 17 obras pertencentes ao acervo do Palácio Piratini que seriam restauradas no Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais. O Palácio Piratini é um dos importantes pontos de cultura do estado do Rio Grande do Sul e aloca em suas dependências um dos mais importantes acervos do estado.

Portanto, o objetivo geral deste, é apresentar o trabalho de restauração da pintura da Igreja de São Miguel, a partir das particularidades da restauração realizada no LACORPI. Para isso foi estabelecido uma metodologia que seguiu ações específicas da área da conservação e restauração de pinturas, tais como a documentação de entrada da obra, preenchimento de ficha cadastral, a realização de exames e documentação com o uso de luzes especiais (WOOD - ultravioleta, luz rasante, luz transversal), a realização de teste de solubilidade, teste de pH, de limpeza mecânica e limpeza química, a planificação, a retirada de cera de intervenções anteriores, a aplicação de BEVA 371, que consiste em um adesivo específico para restauro de bens culturais, a realização de nivelamento e de reintegração pictórica e ao fim a aplicação de verniz.

Concomitantemente a proposta de intervenção e sua efetivação, efetuou-se também o levantamento bibliográfico do artista e da obra.

A metodologia utilizada no trabalho tem base qualitativa, tendo sido realizado o estudo de caso com base em levantamento bibliográfico e entrevistas com profissionais que realizaram a restauração anterior, assim como a pesquisa documental, ao se analisar as fichas de intervenções anteriores disponibilizadas pelo Palácio Piratini (Gil, 2002, p. 41-47).

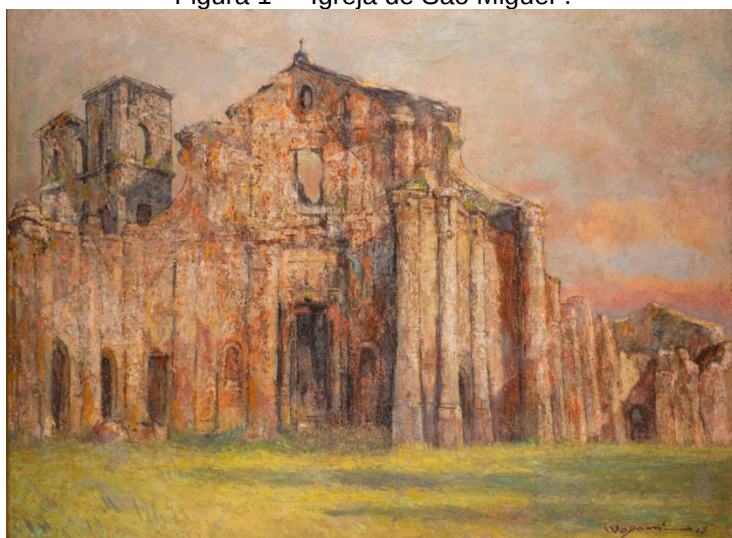
A proposta de intervenção da pintura “Igreja de São Miguel” de Masanori Uragami, baseia-se em conceitos teóricos de autores contemporâneos do campo da conservação e restauração de bens culturais, a pesquisa bibliográfica, a partir de pesquisas em livros de restauração voltadas a pintura de cavalete, e mais especificamente sobre as intervenções em pintura a óleo, análise de fichas das duas intervenções realizadas anteriormente na obra disponibilizadas pelo Palácio Piratini e

por fim, a entrevista com a restauradora Naida Corrêa que havia realizado a intervenção no ano de 2002.

A Igreja de São Miguel e o artista por trás da tela

A pintura em óleo sobre tela denominada “Missões de São Miguel” (Figura 1) com as dimensões de 124 cm de largura X 97 cm de altura, deu entrada no laboratório de Conservação e Restauração de Pintura, sendo atribuída sua autoria ao artista “Wagami”, na sua ficha técnica fornecida pelo Palácio Piratini, detentor proprietário da obra. A partir da ficha fez-se então uma pesquisa sobre a obra e o autor, não sendo possível encontrar referências ao nome “Wagami”.

Figura 1 – “Igreja de São Miguel”.



Fonte: LACORPI, 2021.

Sendo assim, cogitou-se a possibilidade de uma dissociação quanto a autoria da obra e iniciou-se uma pesquisa mais detalhada sobre o autor da obra. A partir de buscas em sites de leilões e artes, encontrou-se o candidato mais provável a autoria da peça: a conclusão deu-se por análise comparativa da assinatura da obra restaurada e as assinaturas de outros quadros atribuídos ao então artista Masanori Uragami.

A pintura em questão retrata as ruínas da Igreja de São Miguel localizada na cidade de São Miguel das Missões, que teve sua edificação e seus remanescentes culturais inscritos no livro tombo de Belas Artes do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) no ano de 1938 e reconhecido como sítio arqueológico

pela Unesco e pelo IPHAN no ano de 1983 (IPHAN, 2022). A estrutura original da igreja é constituída totalmente por materiais pétreos, seu projeto é atribuído ao arquiteto jesuíta Gian Battista Primoli, sendo sua composição semelhante a igreja central da Ordem Jesuítica, a Igreja de Gesù de Roma (IPHAN, 2022).

O artista Masanori Uragami (1918-2004), nascido em Honolulu, Havaí, iniciou seus estudos de pintura, em Tóquio, na década de 1930, onde foi aluno do pintor Kojima, tendo cursado a Escola de Belas Artes. Posteriormente formou-se pela Universidade de Arte Masalino, na mesma cidade. Em 1959, viajou para Paris, França, onde recebeu orientação artística de Georges Cheyssial e atuou como copiador no Museu do Louvre (Enciclopédia Itaú Cultural, 2022).

Em 1966, o pintor Masanori Uragami tornou-se membro da UNESCO e veio para o Brasil pela primeira vez a convite do Itamarati, logo no ano seguinte, em 1967 participou da Exposição individual no Museu de Belas Artes no RJ em comemoração aos 30 anos do Museu. No ano de 1968, viajou até o Rio Grande do Sul, e na cidade de Santo Ângelo pintou o quadro “Visão das Ruínas de São Miguel”, onde foi apresentada na exposição individual no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) em Porto Alegre (Guia das artes, 2022).

Masanori Uragami chegou no Rio Grande do Sul no ano de 1968 e foi convidado a viajar até as missões de São Miguel Arcanjo para a confecção da obra “Igreja de São Miguel”. O artista expôs suas obras no mesmo ano no MARGS, em uma exposição individual em Porto Alegre. Assim, a pintura “Missões de São Miguel” fixa sua presença na cidade de Porto Alegre e alguns anos depois é adquirida pelo Palácio Piratini (Guia das artes, 2022).

Estado da Obra

O início da intervenção foi antecedido pelo preenchimento da ficha catalográfica e da ficha de entrada no laboratório. Nestas fichas são colocadas informações básicas e especificada a data do início da intervenção.

A pintura em que ocorreu a restauração foi originalmente executada com uma técnica de espatulado em óleo sobre tela e apresentava em sua parte frontal sujidades, deslocamento e perda de camada pictórica, cera micro cristalina em excesso, craqueles e bolhas. Apresentava ainda em seu verso desprendimento do suporte do chassi móvel, além de muitas sujidades generalizadas.

Inicialmente efetuou-se a documentação fotográfica da obra, primeiro com a mesma com o faceamento e depois sem o faceamento (Figuras 1 e 2) e a seguir o preenchimento de ficha cadastral.

Após análise com o auxílio do uso de uma lupa conta-fios, constatou-se que o suporte utilizado para confecção da obra era de algodão em trama tafetá, fechada, e havia um reentalamento fixado por Beva 371.

O primeiro procedimento realizado para o tratamento do suporte foi a retirada da moldura e a colocação de uma etiqueta com a sua identificação. Na sequência deu-se início à remoção do faceamento feito com papel japonês devido a ocorrência de desprendimento de camada pictórica. Foi utilizado *swab* umedecido em água deionizada para descolar o papel japonês da obra e após a retirada do faceamento iniciaram-se os testes de solubilidade e pH da obra. O resultado obtido pelo teste foi o de pH 7, sendo este o ideal de neutralidade.

Partiu-se então para a documentação da pintura a partir das fotografias com o uso de técnicos com luzes e luzes especiais, sendo elas Luz rasante e ultravioleta. A etapa de documentação com luz rasante proporciona a detecção de camadas desprendidas, craqueles e ondulamentos na tela e na camada pictórica.

Concluída a etapa anterior, deu-se início ao desmonte da tela do bastidor, com a retirada também dos grampos metálicos. Assim, iniciou-se a limpeza mecânica com o uso de pó de borracha, “bonecas” e bisturi, o pó de borracha se aplica esfregando com aplicando-se movimentos leves e circulares para a retirada de sujidades da parte posterior da obra.

Em seguida, partiu-se para iniciou-se a retirada de cera microcristalina usada presente na intervenção anterior com o auxílio de bisturi e aguarrás, a identificação dos desprendimentos da camada pictórica foram marcados com giz em seu entorno para posterior aplicação de BEVA 371 com o uso de um pincel em sua superfície.

Na sequência, partiu-se para a etapa de planificação do suporte por pressão, com o auxílio de papel siliconado e pesos. Para a proteção da camada pictórica, foi utilizado papel siliconado sobre a pintura e esta foi prensada a tela com suporte de vidro e pesos sobre a mesma.

Como a obra foi retirada do seu bastidor foram adicionados pesos para auxiliar a planificação de seu suporte, tendo sido aplicada uma camada de Beva 1:3 (diluída em aguarrás) para a fixação da camada pictórica no suporte. Em seguida, a obra foi

levada para a mesa térmica, em uma temperatura de 65 Cº, ponto de fusão do adesivo Beva.

Para a realização do processo na mesa térmica, deve-se checar se não há nenhuma ranhura ou sujeira sob sua superfície, superfície essa que deverá ser coberta com papel siliconado com o lado liso virado para cima. Coloca-se então a obra e em seu entorno são colocadas tiras de algodão para a melhor condução do ar. Após, a obra é coberta com mais uma camada de papel siliconado (com a parte lisa virada para a obra) e com um plástico espesso, plástico esse que terá o seu entorno transpassado por fitas para a realização da retirada do ar (vácuo).

Finalmente, faz-se o estiramento da tela, ou seja, a colocação desta novamente no bastidor com a fixação do tecido na madeira de forma plana. Para o estiramento, os quatro cantos do suporte são acertados no bastidor, adicionando-se aproximadamente três grampos em cada lateral do quadro para a fixação. Na sequência retira-se da lateral os grampos de fixação e a tela é tensionada com o uso de um extensor próprio, grampeando-se a metade da lateral posicionando os grampos em diagonal e depois repetindo o mesmo processo em todas as laterais.

Após a colocação da tela no bastidor, iniciou-se uma nova limpeza (Figura 2) com o uso de *swab* e aguarrás para a retirada do excesso de Beva 371 e da cera que permaneceram na pintura após a retirada da mesa térmica.

Figura 2 - Limpeza.



Fonte: LACORPI, 2022.

O procedimento seguinte foi feito com a aplicação de verniz com resina Dammar diluído em aguarrás. A aplicação do verniz na tela deve ser feita com um pincel largo em somente um sentido.

O preenchimento das lacunas que apresentavam perda de camada pictórica foi feito através do nivelamento com a aplicação de massa de PVA e carbonato de cálcio, de forma que o local recomposto ficasse liso em alguns locais e em outros com algum relevo, de modo a imitar a textura original da pintura, após a sua secagem do produto, foi retirado o excesso do entorno das lacunas, com o auxílio de um *swab* embebido em água deionizada. Este procedimento está ilustrado na Figura.

A reintegração cromática foi realizada com o auxílio de pigmento verniz da marca Maimeri, somente nas lacunas onde foram feitos os nivelamentos. Em um primeiro momento, utilizou-se uma ``aguada`` para ``quebrar`` o branco da massa de nivelamento, assim sendo mais fácil atingir os tons desejados com a técnica de pontilhismo (Figura 29).

Após, fez-se o preenchimento das lacunas com diferentes tons na técnica de pontilhismo, técnica essa que consiste na aplicação de pequenos pontos de cor lado a lado, formando por meio da mistura óptica uma mancha que é ao mesmo tempo visualmente integrante da imagem, também visualmente distinta da parte original da obra. O objetivo desta técnica é permitir que o retoque fique imperceptível a longas distâncias e perceptível a curta distância.

CONCLUSÃO

A obra Igreja de São Miguel (1968) de autoria de Masanori Uragami, é uma pintura em óleo espatulado sobre tela com dimensões de 124 cm de largura X 97 cm de altura. Como visto, trata-se de uma representação das ruínas da Igreja de São Miguel das Missões - monumento tombado pelo IPHAN - e pintada pelo artista nipônico, tendo sido a base deste trabalho de conclusão de curso de graduação.

A pintura da Igreja de São Miguel chegou ao LACORPI em péssimo estado de conservação, com sua camada pictórica faceada visando a proteção da obra durante o transporte, devido a presença de craquelês e desprendimentos excessivos que apresentava.

A intervenção realizada na pintura teve por base procedimentos que buscavam uma mínima intervenção e a busca pela estabilidade para a camada pictórica, visto que este era o seu maior problema de conservação.

As primeiras ações deste trabalho foram o levantamento e revisão bibliográfica sobre o tema da cera micro cristalina, presente em toda a obra como base de preenchimento de lacunas. A entrevista com a Conservadora-Restauradora Naida Corrêa que havia feito uma intervenção anterior nesta obra, foi importante para compreender as metodologias e materiais utilizados na pintura e colaborou para este estudo de caso sobre as etapas da restauração. Esta profissional forneceu, ainda, os dados necessários para reforçar os critérios de utilização de BEVA 371 como o substituto para a cera micro cristalina.

Ao longo do desenvolvimento do trabalho, pode-se reconhecer a importância da conservação e restauração dos bens culturais e também a importância de se realizar uma pesquisa histórica sobre a obra

A intervenção também proporcionou conhecimento quanto a obra e seu artista, podendo assim reconhecer a autoria da pintura a partir da autenticação de Manasori Uragami e acrescentar a informação ao acervo virtual do Palácio Piratini, democratizando o conhecimento sobre a obra do artista.

Em suma, os objetivos da proposta de restauração foram alcançados, proporcionando, assim, uma experiência formativa para a aplicação de técnicas de conservação e de restauração em pinturas de cavalete, o reconhecimento da importância da obra e de sua conservação e por fim, para a contemplação da população gaúcha e das demais pessoas que se interessarem pelo artista e a temática da pintura. Assim, a obra será devolvida a sua instituição de origem restabelecida a sua estrutura física e a sua leitura estética.

Referências

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Brasil: Ateliê, 2004.

CALVO, Ana. **Conservación y restauración de pintura sobre lienzo**. Ediciones Del Serbal, Barcelona, 2002.

GIL, Antônio Carlos, 1946- **Como elaborar projetos de pesquisa**/Antônio Carlos Gil. - 4. ed. - São Paulo: Atlas, 2002.

SÃO MIGUEL DAS MISSÕES (RS). **Portal IPHAN/PAC Cidades Históricas**. 03 de dez. 2022. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/292>. Acesso em: 03. de dez. 2022.

URAGAMI. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24374/uragami>. Acesso em: 07 de setembro de 2022. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

URAGAMI, Manasori. **Guia das Artes**. Disponível em: <https://www.guiadasartes.com.br/masanori-uragami/pintor>. Acesso em: 07 de setembro de 2022.

VIÑAS, S. M. **Teoría Contemporánea de la Restauración**. Editorial: Síntesis, S.A. Espanha, 2007.

3.2 Objetos sagrados da religiosidade afro-brasileira: a coleção Pietzcker do Museu Etnológico de Berlim.

Ana Paula Lima Silveira

Doutoranda – Universidade Federal de Pelotas;
anapaulalimasilveira@gmail.com

Resumo: Este artigo integra o meu projeto de doutorado e pretende ser uma investigação antropológica focada nas manifestações religiosas afrobrasileiras presentes no estado do Rio Grande do Sul (batuque, extremo sul do Brasil), tendo por base um conjunto de fontes documentais e imagéticas disponíveis na Alemanha que tomam como objeto de análise uma coleção de artefatos rituais afrogaúchos depositada no Museu Etnológico de Berlim e seus possíveis desdobramentos. A investigação se faz relevante tanto do ponto de vista arquivístico e museológico, quanto do ponto de vista antropológico, e pretende contribuir para o desenvolvimento de uma temática até os dias de hoje esparsamente documentada além de muito pouco estudada por pesquisadores. Trabalhando com uma combinação de novas fontes empíricas, conduzo “etnografia dos/nos museus e arquivos” alemães em um primeiro momento da pesquisa para, em um segundo, conduzir etnografia junto a comunidades religiosas de afrodescendentes gaúchos cujos rituais de batuque são exercidos e com cujos grupos já desenvolvi pesquisa etnográfica ao longo de meu mestrado. As linhas interpretativas sugeridas aqui preveem uma combinação de perspectivas teóricas advindas dos Estudos Pós-Coloniais de uma Antropologia Contemporânea.

Palavras-chave: coleções etnográficas; museus; arquivos.

Introdução

No bojo da constituição dos estudos de etnologia, diversos viajantes e cientistas alemães desembarcaram no Brasil durante o século XIX e início do XX, tendo alguns deles contribuído expressivamente para a ampliação e organização de coleções etnográficas, em sua grande maioria agrupadas atualmente no Museu Etnológico de Berlim (*EM – Ethnologisches Museum*)³.

Dentre essas coleções etnográficas, encontra-se uma de meu particular

³ O Museu Etnológico de Berlim tem por objetivo central apresentar o espectro da arte e da história cultural de povos não-europeus que, em conjunto com o Museu de Culturas Europeias (*MEK – Museum Europäischer Kulturen*) apresenta a história cultural e contemporânea da Europa. Ambos os museus buscam explorar cientificamente seus recursos no intuito de permitir a existência de investigação científica sobre as coleções com vistas à documentação e disponibilidade ao público. O primeiro em questão exhibe artefatos etnológicos das sociedades pré-industriais, em particular pré-hispânicas da América, mares do Sul e África Ocidental (SMB, 2007, p.11-2).

interesse, retrato ímpar da religiosidade afrobrasileira, que abarca um conjunto de objetos rituais provavelmente de escravos africanos contrabandeados para o extremo Sul do Brasil. Contando com originalmente 67 artefatos de rituais afrobrasileiros⁴, tem sua origem no estado do Rio Grande do Sul e chegou a Berlim em 1880, doada ao então Museu Real de Etnologia (*Königliches Museum für Völkerkunde*)⁵ pelo comerciante-viajante alemão Wilhelm Pietzcker.

Esta é a única coleção afro-americana em Berlim e uma das mais antigas presentes em qualquer museu europeu. Pode ser considerada como uma das mais extraordinárias de seu gênero por dois motivos: primeiro, porque foi adquirida durante o período de escravidão no Brasil e, segundo, porque não o sul, mas sim o nordeste do Brasil, especialmente o estado da Bahia, é conhecido como o “berço” da religiosidade afro-brasileira. Isso significa que esses objetos são importantes documentos do período de formação dos ritos afro-gaúchos. Os escravos africanos no RS vieram, em sua maior parte, de grupos étnicos de língua bantu de Angola e da área do Congo (Oro, 2002). Suas noções de fé sobreviventes no extremo sul do Brasil são chamadas de Batuque, sendo o mais conhecido o Candomblé da Bahia, mais ao norte. As diferenças entre o batuque e o candomblé decorrem das diferentes origens étnicas dos escravos africanos. Entre os artefatos da coleção estão insígnias (ferramentas de orixás), adornos rituais de iniciados (colares, pulseiras, chapéus), recipientes (de uso sacrificial), figuras ‘antropomórficas’ como bonecas, instrumentos musicais como *adjás* (sinos), entre outros.

A maior parte dos objetos é ornamentada com búzios, elemento decorativo de origem africana, alguns deles quase completamente cobertos pelos mesmos. Exercer rituais de matriz africana constituía ato proibido no Brasil durante o século XIX. Mesmo assim eram realizados em segredo em terreiros, onde a polícia costumava reprimir continuamente (Lírio de Mello, 1994)⁶. Confiscados durante uma grande

⁴ Esse número se refere à Lista de Objetos da Coleção Pietzcker (Slg. Pietzcker 1880), de acordo com os Livros de Inventário de Etnologia Americana (*Inventarbücher der Studiensammlung Amerikanische Ethnologie*) e Atas de Aquisição do Museu Real de Etnologia (*Erwerbungsakten aus Amerika Vol.6 und Vol.7, 1879-1881*). Os itens indicados abaixo com (*) asterisco não se encontram mais disponíveis, constando nas Fichas de Catalogação (*Karteikarten*) como “perdas de guerra” (*Kriegsverluste*). São eles: VB 257*, VB 262*, VB 264*, VB 266*, VB 267*, VB 269*, VB 275*, VB 284*, VB 285*, VB 286*, VB 317*, VB 321* (Karg, 2007, p. 40-1).

⁵ O museu receberia, em seguida, novas instalações com a construção de um novo prédio entre os anos de 1880 a 1884, mas cuja inauguração veio a se dar somente em dezembro de 1886 (Fischer, Bolz & Kamel, 2007).

⁶ Tendo realizado extensa pesquisa em jornais de Pelotas e Rio Grande do início do século XIX, o historiador pelotense Marco Antônio Lírio de Mello (1994, 1995) atestaria que a presença do batuquenesta região já existia desde o início do século XIX. De fato, a partir das décadas de 70 e 80

invasão policial a uma reunião religiosa secreta dirigida por um “mago negro” (*NegerZauberer*) à cerca de 100 negros e negras⁷, os artefatos teriam permanecido apreendidos em uma delegacia da província riograndense, destinados à destruição, até serem adquiridos pelo colecionador por meio de uma suposta “doação ao hospital local” (Hermannstädter, 2002, p. 25), cuja contribuição permitiu retirá-los de seu contexto original e enviá-los como “presente de acolhida” ao então recém diretor do *Königliches Museum für Völkerkunde*, o etnólogo Adolf Bastian⁸, considerado o pai fundador da disciplina *Völkerkunde* (Antropologia Alemã).

Embora a coleção tenha chegado a Berlim em julho de 1880, ela só viria a ser conhecida durante a exposição “*Deutsche am Amazonas – ForscheroderAbenteurer? Expeditionen in Brasilien 1800-1914*”⁹ ocorrida em 2002 no Museu Etnológico de Berlim. Esta exposição tratava justamente deste olhar alemão sobre uma sociedade cuja organização em tudo diferia dos parâmetros até então conhecidos. Ela trouxe pela primeira vez ao alcance do público o maior acervo de objetos etnográficos brasileiros existentes fora do país (Elias, 2002, p. 18). Cerca de uma década antes da abolição da escravatura se dar, os artefatos retratam o ambiente social e histórico dos escravos africanos no Sul do Brasil, estando entre os mais antigos e raros testemunhos da religião afrobrasileira (Pinto, 2002; Herrmanstädter, 2002). Tendo sido objeto de estudo do etnomusicólogo brasileiro Tiago de Oliveira Pinto (2002) em uma primeira ocasião e, logo em seguida, da etnóloga alemã SilkeKarg (2007), pode-se afirmar que a coleção Pietzcker (*SammlungPietzcker 1880*) recebeu certa atenção de ordem investigativa. Como exemplo disso, o artigo intitulado “*Religiöse Kultobjekte afrikanischer Sklaven in Brasilien*” publicado no catálogo da exposição pioneira¹⁰ atenta pela primeira vez para o mais antigo documento histórico dos cultos religiosos de escravos africanos no Brasil existente em um museu. O empenho do autor por

do mesmo século, os jornais da região de Pelotas e Rio Grande apresentam, com alguma regularidade, em suas páginas policiais, matérias sobre cultos de matriz africana. Nos jornais Correio Mercantil e Jornal do Comércio, de Pelotas, bem como no jornal Gazeta Mercantil de Rio Grande, por exemplo, podem ser lidas recorrentes prisões de “feiticeiros” e “feiticeiras” (cfe. Jornal do Comércio, Pelotas, 9 abr. 1878; Correio Mercantil, Pelotas, 15 mar. 1877). Já em Porto Alegre, as notícias relativas ao Batuque datam da segunda metade do século XIX, quando supostamente teria se dado a migração de escravos e ex-escravos da região de Pelotas e Rio Grande para a capital (Oro, 2002, p. 349)

⁷ Conforme mencionado na própria carta escrita por Wilhelm Pietzcker a Adolf Bastian. Fonte: *ErwerbungsaktenausAmerika Vol. 6/1987-80 (EM)*.

⁸ Diretor do museu etnográfico de Berlim de 1873 a 1905

⁹ “Alemães na Amazônia – Pesquisadores ou Aventureiros? Expedições no Brasil 1800-1914” [tradução minha]. Exposição Temporária no Museu Etnológico de Berlim de 18.04.2002 a 10.11.2002.

¹⁰ *Deutsche am Amazonas – ForscheroderAbenteurer?: Expeditionen in Brasilien 1800 bis 1914*. In: *Veröffentlichungendes Ethnologischen Museums Berlin, N.F. 71, Fachreferat Amerikanische Ethnologie IX. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ethnologisches Museum. 2., unveränd. Aufl. Berlin: LitVerlag, 2005. p. 56-65. [2002]*

uma tentativa de recontextualização etnográfica dos objetos históricos adota, contudo, como universo empírico de referência um contexto regional completamente distinto – neste caso São Paulo e Rio de Janeiro – daquele de sua real procedência.

Diferentemente de Karg (2007) cujo artigo *“Afro-brasilianische Kultobjekte aus Rio Grande do Sul – die Sammlung Pietzcker”* denota, apesar da ausência de uma proposta etnográfica, uma contextualização historiográfica de maior consistência fruto de pesquisa intensiva advinda de um estágio de dois anos da etnóloga junto ao museu, Tiago Pinto (2002) se envereda por uma análise distinta, de cunho etnográfico, baseada em possíveis comparações entre o conjunto de objetos do passado com os objetos e utensílios rituais do “presente”, provocando a inserção de registros visuais da coleção em contexto etnográfico, isto é, diante de alguns sacerdotes de religião (nesse caso, sacerdotes de candomblé). Importantes suposições são levantadas em uma primeira tentativa de categorização dos artefatos que parte desde a descrição dos materiais utilizados em sua confecção, dos usos e significados que cada um adquire tendo por referência a mitologia dos orixás e as suas simbologias, bem como os territórios que os envolvem e a que pertencem.

Museus e arquivos

Figura 1 – Ethnologisches Museum Berlin (2012).

Figura 2 – Ethnologisches Museum Berlin (1886), recém fundado em Berlim



Fonte: Autora.

Posta a digressão, que é muito parcial, em torno da relação etnográfica, a pergunta que se coloca é: quais as possibilidades de uma etnografia de arquivos e museus? Para isso, podemos começar por pensar em que consistem os arquivos e

os museus, e fazê-los partindo dos traços comuns à enorme diversidade de objetos designados pelos termos “arquivo” e “museu”.

A partir de uma primeira constatação – de ordem histórica – que faz entroncar na formação da modernidade a constituição de um complexo arquivístico: arquivos, museus e bibliotecas nascem conjuntamente com a emergência do capitalismo (economia); a emergência do Estado-Nação (política) e a emergência do indivíduo (psicologia) (Brown; Davis-Brown, 1988, p. 18). Nessa configuração, o complexo de arquivo emerge como lugar não da “memória tribal sagrada, mas da memória nacional secular” (idem, op. cit., p. 19). Nesse sentido, os arquivos – mais do que simplesmente guardar a memória – de fato, manufaturam-na.

Consequentemente, a questão da produção da memória, como processo construtivo, assimétrico no recrutamento de quem os produz, envolve relações de poder.

Nenhum corpo de saber pode chegar a formar-se sem um sistema de comunicação, registro, acumulação e deslocamento que é em si mesmo uma forma de poder e que está ligado, na sua existência e funcionamento, a outras formas de poder. Reciprocamente nenhum poder pode ser exercido sem a extração, apropriação, distribuição ou retenção de conhecimento. A este nível, não há conhecimento de um lado e sociedade do outro, ou ciência e o estado, mas apenas as formas fundamentais de poder/saber (Foucault, 1980, p. 131).

A arquitetura dos arquivos é tanto mais elusiva quanto mais ela se distribui por formas de poder delegadas em processos técnico-rationais que são, ostensivamente, não políticos. O trabalho técnico-rationais é necessário à manutenção e mesmo à definição do arquivo moderno, compreende atividades habitualmente rotineiras e desempenhadas a um nível micro, mas contribuem à formação da memória nacional, coletiva e pública, e, consequentemente, às concepções partilhadas das suas origens, natureza e destino (Brown; Davis-Brown, 1988). As concepções partilhadas não são, necessariamente, consensuais, dada, por sua vez, sua ocorrência na história e, consequentemente, a natureza dinâmica da relação entre grupos e respectivos arquivos, susceptível de rupturas de consenso, abertas a conflitos e disputas, sujeitas à negociação permanente.

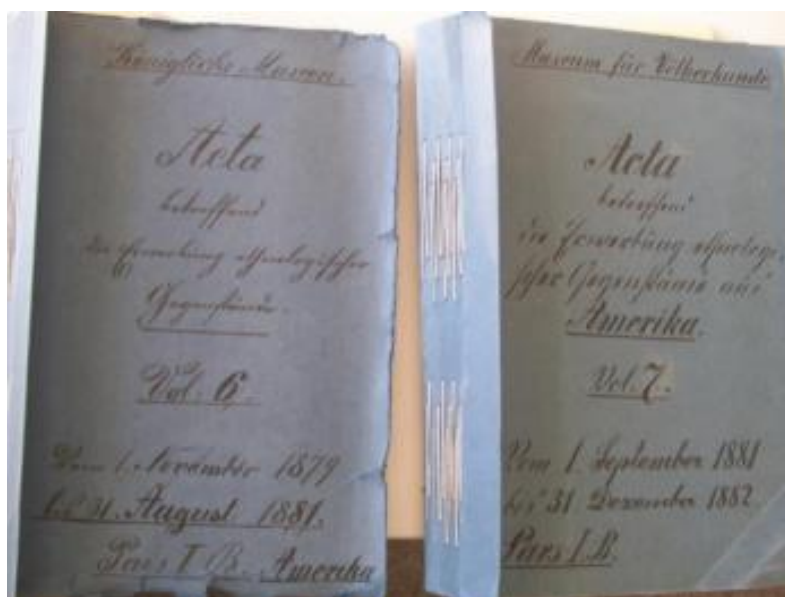
Pesquisador Colaborador: Herr Malareck. Pesquisadora Visitante: Ana Paula Lima Silveira



Fonte: Autora.

Pode assim se pensar o arquivo e o museu como uma modalidade de conhecimento em articulação privilegiada com as formas de conhecimento que sustentam o mundo secular: as ciências. A associação entre arquivar, colecionar e conhecer se registram em vários domínios científicos com diferentes consequências. Uma associação inicial remete para a percepção do conhecimento científico como cumulativo e para a correlativa possibilidade de sua constituição a partir de conjuntos de objetos discretos, classificáveis e acumuláveis. A acumulação de objetos etnográficos, por exemplo, pode ser entendida como uma variante disciplinar do estabelecimento de formatos standardizados de coleções de dados, passível de sustentar um trabalho semelhante ao das Ciências Naturais. A coincidência entre o conhecimento de determinada área disciplinar e a coleção de objetos dessa área (sejam eles espécimes biológicos ou amostras geológicas) decorre desta primeira associação manifesta nas Ciências Sociais, nas correntes de concepções positivistas nas quais os dados suscetíveis de serem arquivados seriam também suscetíveis de quantificação.

Figura 6 – Atas de Aquisição do Museu Real de Etnologia.



Fonte: (Erwerbungsakten aus Amerika Vol.6 und Vol.7, 1879-1881)

Jacques Derrida identifica as funções do arquivo como sendo as de unificação, identificação e classificação. Essas características obedeceriam aos princípios topológico e nomológico: cada coisa no seu lugar; cada coisa com um nome (1995, p. 3). Nem o lugar nem o nome, porém, são aleatórios. Neste lugar da exclusão absoluta da desordem e do desconhecido, nome e lugar obedecem ao que designa por poder de consignação, ou seja, obedecem ao poder de realizar [...] o objetivo de coordenar [os registros do arquivo] num *corpus* único, num sistema ou sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal” (ibidem).

O arquivo e o museu são assim simultaneamente institutivos e conservativos. A conservação, o resguardo, a reclusão, fazem-se à custa da fabricação de uma lei e da imposição do respeito por essa lei, que são, em última instância, formas da violência arquivística (idem, op. cit., p. 7), precisamente por não decorrerem da natureza das coisas, mas, antes, por intervirem nelas, no mundo e nas relações entre os sujeitos. Na medida em que se integram em diferentes modalidades de percepção e conhecimento do mundo, essas formas da “violência arquivística” colonizam a possibilidade de conhecer.

A percepção do arquivo como uma forma de colonização é inspirada no trabalho de Foucault, para quem o arquivo não é um cúmulo de objetos discretos, discursos específicos ou de locutores particulares, mas um sistema de demarcação entre práticas discursivas cessantes e práticas discursivas em vigor. O arquivo não designa, para Foucault, a Biblioteca das bibliotecas ou o Museu dos museus. Não

designa instituições ou espaços concretos; designa antes uma prática simultaneamente difusa e sistemática, de diferenciação. Designa um trabalho de exclusão que funciona como diagnóstico do presente e que se “manifesta por fragmentos, por regiões e por níveis” subtraindo-se à possibilidade de uma descrição total (1969, p. 171).

É, neste sentido, de uma institucionalidade difusa, fragmentária e multinivelada que a “violência arquivística” (que pode, descartando a leitura psicanalítica de Derrida, substituir-se sem outro prejuízo por “cultura de arquivo”) assume cunho colonial. Literalmente tudo, sob essa ótica, é suscetível de ser arquivado e colecionado, porque assim o é, o arquivo e o museu tornam-se uma forma de conhecimento inerente a outras modalidades. São essas modalidades de conhecimento, as articulações entre si, as especificidades históricas de sua constituição e desenvolvimento, bem como o universo de representações culturais que permitem constituir um campo de uma etnografia do arquivo e do museu.

A coleção Pietcker como objeto etnográfico

Tomar as coleções como objetos etnográficos parte da ascensão do deslocamento contemporâneo do espaço discursivo da etnografia, por relação com a noção clássica, na disciplina antropológica, segundo a qual a etnografia cumulativamente publicada constitui a sua contribuição mais básica para o conhecimento. George Marcus, por exemplo, registra que esse arquivo etnográfico se institui na tensão entre o realismo contemporâneo da produção da etnografia e o relativismo que sua contextualização futura no arquivo antropológico – onde é inscrito segundo as categorias contingentes da sua produção (área geográfica, temática etc.) – lhe atribui (1998, p. 50).

Na execução da etnografia, por sua vez, o investigador produz e faz uso de um amplo conjunto de registros escritos, gráficos, sonoros, fílmicos etc., que constituem, por um lado, seu arquivo pessoal e, por outro, um diretório de verificação e autorização dos elementos aos quais, desse arquivo, é dada existência pública (idem, op. cit., p. 53). Note-se que o realismo etnográfico não é, nessa perspectiva, uma decorrência intrínseca ao trabalho do campo (“a magia do etnógrafo” que Stocking (1983) identifica nos escritos de Malinowski sobre o método a que se aludiu anteriormente), mas o produto deliberado do trabalho sobre uma série de materiais de diferentes propósitos, com vista a conferir-lhes a autonomia e a autoridade que os habilita a entrar no arquivo e no museu.

Mas, em nosso caso em particular, com esta coleção de artefatos da religiosidade afro-brasileira, como seria possível utilizar determinados objetos, transformados em “documentos” e mantidos em um museu particular, como “fonte”, “texto” e pretexto para um encontro etnográfico? Seria possível experimentar um tipo particular de diálogo, relação e encontro etnográfico a partir de práticas supostamente limitadas aos pesquisadores de arquivos e historiadores, tais como “ler documentos”, “ver imagens/objetos” ou “ouvir sons/vozes”? Como compartilhar a experiência solitária e, por vezes, autoritária de ler, decifrar e interpretar o que se abriga em coleções e arquivos? Até que ponto registros feitos por outrem sobre o nosso passado colonial, transformados pelos regimes de verdade próprios dos arquivos e museus, poderiam “fazer sentido” e incitar a produção de novas narrativas, não só sobre o passado convertido em “documento”, mas também sobre o presente tornado relevante e sujeito a novas leituras e encontros? É justamente inspirada por esses questionamentos que proponho aqui refletir sobre as ambigüidades e tensões derivadas da experiência etnográfica vivenciada num campo igualmente marcado pelos encontros e relações diversas de conhecimento: o museu e o arquivo (Cunha, 2005, p.17).

De um ponto de vista metodológico, a proposta ora aqui presente reflete sobre o uso de fontes arquivísticas na pesquisa antropológica e sua relação com a produção etnográfica. Propõe, em outros termos, também uma “etnografia do/nos arquivos” (Cunha, 2005; Castro & Cunha, 2005), cujo esforço implica em uma releitura dos significados atribuídos às coleções etnográficas e de seus usos na pesquisa de campo e na etnografia. Cunha (2004), em um texto a propósito dos arquivos da antropóloga norte-americana Ruth Landes, identifica um *locus* de ambiguidade inerente ao arquivo: onde começa e termina – no caso de Ruth Landes como, arriscaria eu, de qualquer outro profissional – o domínio do “pessoal” e o domínio do “profissional” (idem, p. 296). Esta ambiguidade não é solúvel pela própria classificação arquivística; distinguir “arquivo pessoal” de “arquivo etnográfico” parece, pelo contrário, iludir o fato de qualquer arquivo – uma hipótese que gostaria de contrapor – conter as fontes para sua interpretação etnográfica.

Conforme observam os antropólogos Celso Castro e Olívia Maria da Cunha (2005), cada vez com mais intensidade, antropólogos têm realizado um tipo de trabalho de pesquisa – nos arquivos e sobre arquivos – tradicionalmente associado a historiadores ou arquivistas. Além de utilizar arquivos como fonte de conhecimento para a produção de suas análises, desde, pelo menos, os anos 1980, os antropólogos

têm refletido sobre a natureza de registros documentais transformados em *fontes* e, em alguns casos, têm produzido e/ou organizado arquivos e coleções a partir de uma perspectiva antropológica¹¹.

É um arquivo/coleção etnográfica de quê? De um sujeito ou de uma comunidade? Pessoal, privado, constituído pelo próprio ou comum, de informação pública, produzido por uma instituição? Que objetos compõem esse arquivo? Edifícios? Mesas? Estantes? Prateleiras? Gavetas? Os materiais de arquivo incluem objetos? Textos? Imagens? São materiais físicos ou virtuais? Coisas palpáveis ou meramente digitais? Sem local identificável, migrável a qualquer instante para instância indeterminável? Disponibilizado pelo próprio, ou um seu representante, ou por uma instituição? Ou por uma empresa mediante acordo prévio, (mas com outra formulação mais conforme aos padrões contratuais atuais)? Todos esses questionamentos devem ser feitos. Buscarei respondê-las de acordo com o estudo de caso em questão.

Objetos religiosos de escravos africanos do extremo sul do Brasil

Figuras 7 e 8 – *Acutá* para o Orixá Xangô.



Fonte: Autora.

A questão é que neste caso se tratam de objetos sagrados da religiosidade afro brasileira retirados de seu contexto original (Rio Grande/Rio Grande do Sul no ano de 1880) por um viajante-comerciante alemão. Segundo as atas de aquisição

¹¹ Ainda assim, persiste, entre o público em geral e no mundo acadêmico (mesmo entre os próprios antropólogos), a idéia de uma associação privilegiada da antropologia com um modelo de pesquisa de campo consagrado desde a clássica introdução de Malinowski a *Argonautas do Pacífico Ocidental*, de 1922.

das Américas presentes e estudados por mim no Museu (e conforme constam previamente na *Nota de Rodapé 12*) indicam em tudo uma rede de relações muito bem traçadas por alemães com diferentes interesses e de diferentes origens em busca de materiais no mínimo “interessantes” no intuito de compor os “gabinetes de curiosidades” do que viria a se tornar o primeiro Museu de Etnologia Alemã, em Berlim, com data de fundação de 1886 e que Adolf Bastian idealizava como sendo “Um Arquivo Universal da Humanidade”.

Um propósito central de uma etnografia do arquivo é articular, ao correr do tempo, os formatos móveis das redes de agentes sociais que em torno do arquivo se vão formando, reformando e alterando. As relações que entre si e com o arquivo estabelecem; as posições relativas que vão ocupando e permitindo práticas específicas nessa configuração. Já os objetos, quaisquer objetos – é outro fator heurístico da análise de artefatos – são agentes sociais. Não porque sejam, por si próprios, dotados de intencionalidade, mas por atuarem por delegação humana (Gell, 1998) e, usualmente, em associação com agentes humanos. Em torno de qualquer objeto se sustenta uma rede de agentes, humanos e não humanos (Latour, 1989 e 1991), que animam a materialidade do arquivo numa relação de determinação mútua.

O universo empírico que trago ora aqui neste artigo se trata de um recorte; recorte de minha proposta de tese (em andamento, aliás). A esta altura se faz relevante tanto do ponto de vista arquivístico quanto do ponto de vista etnográfico e museológico, também articular este estudo de caso, cuja contribuição só vem ao encontro do desenvolvimento de uma temática até os dias de hoje esparsamente documentada.

A história da escravidão africana e seus rituais religiosos no extremo Sul do Brasil ainda permanecem lacunas nos estudos da área. Trabalhando com uma combinação de novas fontes, estou conduzindo – para além da já realizada etnografia de arquivos e de museus na Alemanha – uma tentativa de (re)contextualização etnográfica da coleção junto às comunidades de afrodescendentes estudadas anteriormente (Silveira, 2020).

Abaixo é possível vislumbrarmos a categorização dos objetos da coleção Pietzcker, conforme consta nas atas e documentação do Museu Etnológico de Berlim.

Figuras 9,10, 11 e 12 – ferramentas dos Orixás



VB 268 – Espada para Ogum.



VB 263 – Faca com adjá para Ogum.

Fonte: Autora.



VB 273 – Ieruxin para Iansã (crina de cavalo).



VB 268 – Oxé para Xangô.

Adornos rituais dos iniciados

Figura 13



VB 283, VB 315, VB 320
Pulseiras dos Iniciados

Fonte: Autora.

Recipientes sacrificiais

Figuras 14 e 15



VB 288, 289 – Recipiente sacrificial aos orixás, de duas partes com representação de uma cabeça com dois chifres



VB 296 – Recipiente sacrificial aos orixás, feito de madeira e revestido com búzios e miçangas.

Fonte: Autora.

Figuras antropomórficas

Figuras 16 e 17



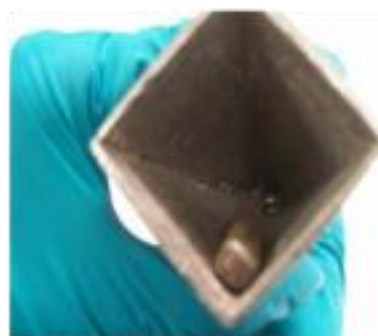
VB 271 – Boneca de madeira revestida de tecido vermelho. Figura feminina com criança embaixo de um dos braços.



VB 302 – Boneca de madeira, revestida de tecido vermelho. Figura masculina, carregando um machado embaixo de um dos braços.

Fonte: Autora.

Figura 18



VB 255 – Adjá (sino) de estanho, com figura de pomba.

Fonte: Autora.

Categorias outras e/ou desconhecidas

Figura 19



VB 308 – Behälter

Fonte: Autora.

Sobre o caráter e a metodologia de pesquisa pode ser afirmado que o ‘campo’ são os arquivos e a coleção etnográfica depositada no Museu Etnológico de Berlim. Neste caso, o recorte a ser estudado se encontra em documentos, objetos, atas,

correspondências, narrativas e relatos de viagem, conforme vimos anteriormente¹². Como se trata também de material histórico foi necessário combinar métodos históricos de pesquisa com abordagens antropológicas de observação e interpretação (Dülmen, 2001). Além disso, o ‘campo’ teve de ser “multilocalizado”, como na proposta etnográfica de Marcus (1986, 1995). Na verdade, a proposta acaba reunindo uma pluralidade de aportes metodológicos – uma vez que tal objeto exige uma combinação de diferentes abordagens que vão desde a arquivística, a historiográfica até a etnográfica – cuja investigação buscará seguir as linhas interpretativas do que se denomina na Alemanha *Empirische Kulturwissenschaft* (Ciências Culturais Empíricas)¹³ também conhecida por Antropologia Cultural, caracterizada pela combinação de particular abordagem empírica em conjunto com o uso de métodos qualitativos. *“Por esse viés, a pesquisa em arquivo não aparece como antítese da pesquisa de campo, e sua transformação em uma etnografia não é vista com ceticismo”* (Cunha, 2004, p. 293).

Considerações finais

A esta altura cabe fazer uma síntese deste artigo. Em breves palavras, procurei estabelecer alguns princípios de análise de arquivos com base no exercício etnográfico. Explorei o exercício etnográfico como uma prática relacional, que envolve riscos, mas que tem as vantagens de uma grande plasticidade na inventariação e análise de contextos sociais, os quais por sua vez, existem apenas em relação. Os arquivos, como mencionado, são “coisas”. A vantagem de pensar o arquivo como “coisa” reside na possibilidade de retirar dele as condições – que ele próprio encerra – de sua análise etnográfica. Essa análise implica transcender as fronteiras de que o arquivo se entretetece e com as quais se nos apresenta em forma

¹² Foi dada prioridade às atas de aquisição do museu no período compreendido entre 1878 e 1886 e às correspondências oficiais de Adolf Bastian com as supostas redes de contatos internacionais traçadas entre Berlim, Hamburg e a então Província do Rio Grande do Sul, rede esta formada por colecionadores, comerciantes, diplomatas, cientistas, entre outros.

¹³ Nesse caso, portanto, as Ciências Culturais Empíricas percebem a cultura como o permanente arranjo de regras e significados, de acordo com os quais grupos e sociedades vivem em conjunto, comunicam e também se distinguem uns dos outros, como eles lidam com o patrimônio natural e cultural e que imagem eles próprios têm dessas relações. Aliada a essa combinação de métodos da Antropologia Cultural (*Volkskunde*) e da Etnologia Alemã (*Völkerkunde*). Por possuir uma variedade de domínios de investigação, a abordagem metodológica que lhe acompanha pode incluir desde a investigação de fontes de arquivo e a análise da cultura material, bem como a pesquisa de campo com uso de imagens, análise de fotografia e de vídeos, assim como análise do discurso. Como ciência com particular abordagem empírica, também se utilizam métodos qualitativos, tais como pesquisa de campo, observação participante, “entrevistas narrativas” – e “descrições densas”.

terminada. Uma etnografia do “arquivo” implica tomá-lo por ponto nodal de redes sobrepostas de relações sociais. É, nessa medida, uma etnografia de destituição.

Implica partir dele e destituí-lo, permanentemente, de sua condição de coisa terminada, e procurar – nas suas prateleiras, gavetas, fichas, textos, imagens, registros, anotações e por aí a fora – os enunciados de sua própria constituição; procurar os ritmos da progressiva acumulação, ou reformulação de seus materiais e acompanhar os agentes que mobilizaram critérios de relevância; compreender as razões de suas escolhas; contextualizar as condições de sua aplicação; inventaria as redes de circulação de práticas, sujeitos e ações que foram gravitando em torno do “arquivo”, incluindo nelas as que ultrapassam seu âmbito, mas, eventualmente, afetam sua dinâmica. A mesma analogia também se pode fazer com relação à uma etnografia do museu, conforme se pôde vislumbrar ao longo do artigo.

O que seria – acredito – exercer de um modo exaustivo as possibilidades da etnografia de um arquivo e de um museu. Uma etnografia afinada por um programa deliberado de recusar tomar o arquivo e o museu e os seus efeitos instituintes como ‘coisa acabada’, como um *opus operatum*, para, programaticamente, o restituir povoado de diversos e, frequentemente conflituais, *modus operandi*, realizados por sujeitos concretos, em configurações históricas particulares.

Referências

APPADURAI, Arjun. **“Archive and Aspiration”**. In: Brouwer, Joke; Mulder, Arjen (ed.). *Information is Alive*. Rotterdam: V2 Publishing/NAI Publishers, 2003. Disponível em: www.appadurai.com/pdf/arch_asp.pdf. Acesso em: 27 de maio 2011.

BOAS, Franz. **Antropologia Cultural**. 6ª ed. (Tradução Celso Castro). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

Bolz, Peter. **Feldforschung in Berlin**: Yup'ik, Älteste Erforschung, ihre eigene Kultur, ethnologisches Museum. In: Baessler-Archiv *N.F.* 52, p. 209-212, 2004.

BOUQUET, Mary. **“Exhibiting Knowledge: The Trees Dubois, Haeckel, Jesse and Rivers, at the Pithecanthropus Centennial Exhibition”**. In: Strathern, Marilyn (ed.). *Shifting Contexts: Transformations in Anthropological Knowledge*. Londres: Routledge, 1995, p. 31-55. Brown, Richard Harvey; Davis-Brown, Beth. **“The Making of Memory: The Politics Archives Libraries and Museums in the Construction of National Consciousness”**. *History of the Human Sciences*, v. 11, n. 4, Special Issue: The Archive, 1998, p. 17-32.

CARDOSO, Ruth. **Aventuras de antropólogos em campo ou como escapar das armadilhas do método**. In: *A Aventura antropológica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

CASTRO, Celso & CUNHA, Olívia Maria Gomes da. **Quando o campo é o arquivo**. In: *Estudos Históricos* n° 36, p. 3-5, Rio de Janeiro, 2005.

CLIFFORD, James. **Museums as contact zones**. In: *Routes, Travel and Translation in the late twentieth century*. Cambridge, Massachusetts e Londres: Harvard University Press, 1997.

COSTA, Maria Cristina C. **Etnografia de arquivos – entre o passado e o presente**. In: *Matrizes* Ano 3, Nº 2, jan./jul., 2010, p. 171-186. 79

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. **Tempo Imperfeito: uma etnografia de arquivo**. In: *Mana* 10(2), p.287- 322, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v10n2/25162.pdf>.

_____. Do ponto de vista de quem? Diálogos, olhares e etnografia do/nos arquivos. In: **Estudos Históricos** n° 36, p.7-32, Rio de Janeiro, 2005.

DERRIDA, Jacques. **Archive Fever: A Freudian Impression**. Chicago: The University of Chicago Press, 1996 [1995].

DÜLMEN, Richard van. **Historische Anthropologie**. 2. Aufl. (UTB für Wissenschaft, 2254). Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2001.

EVANS-PRITCHARD, E. E. **Antropologia social**. Lisboa: Editora 70, 1983 [1951].

FISCHER, Michael M. J.; Marcus, George E. **Anthropology as Cultural Critique: an experimental moment in the human sciences**. Chicago: The University Of Chicago Press, 1986.

FISCHER, Manuela; Bolz, Peter and Susan Kamel (Eds.). **Adolf Bastian And His Universal Archive of Humanity**. The Origins of German Anthropology. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2007.

FOUCAULT, Michel. **L'archéologie Du savoir**. Paris: Gallimard, 1969.

_____. **The Will to Truth**. Londres: Tavistock, 1980.

FRANK, Erwin H. Viajar é preciso. Theodor Koch-Grünberg e a *Völkerkunde* alemã do século XIX. In: **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 2005, v. 48, n° 2, p.559-584.

GEERTZ, Clifford. **ThickDescription: Towards an Interpretive Theory of Culture**. In: _____. *The Interpretation of Cultures*. Nova York: Basic Books, 1973.

GELL, Alfred. **Art and Agency: An Anthropological Theory**. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GOLDSTEIN, Ilana. **Reflexões sobre a arte 'primitiva': o caso do MuséeBranly**. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre ano 14, n. 29, p. 279-314, jan./jun. 2008.

GOMES DA CUNHA, Olga Maria. **Tempo imperfeito**: Uma etnografia do arquivo. *Mana –Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 10, 2004, p. 287-322.

HAAS, Richard. **Brasilien An der Spree**: Zweihundert Jahre ethnographische Sammlungen in Berlin. In: *Veröffentlichungen des Ethnologischen Museums Berlin, N.F.71, Deutsche am Amazonas - Forscher oder Abenteurer?: Expeditionen in Brasilien 1800 bis 1914. Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Ethnologisches Museum. 2., unverändert. Aufl. Berlin: Lit Verlag, 2005. p.16-25. [2002]*

HANNERZ, Ulf. **The Global Ecumene as a Network of Networks**. In: Kuper, A. (ed.). *Conceptualizing Society*. Londres: Routledge, 1991.

HARTMANN, Horst. **Abteilung Amerikanische Naturvölker**. In: 100 Jahre Museum für Völkerkunde Berlin. *Baessler-Archiv N.F. XXI*, 1973. p. 219-258.

HERMANNSTÄDTER, Anita. **Deutsche am Amazonas – Forscher oder Abenteurer? Expeditionen in Brasilien 1800-1914. Auseinandersetzung mit fremden Lebenswelten. Sonderausstellung im Ethnologischen Museum Berlin vom 18.4.-10.11.2002**. In: *Deutsch Brasilianische Hefte. Tópicos 3/2002*. Berlin, Bonn: eine Publikation der Deutsch

Brasilianischen Gesellschaften.V. und des Lateinamerika-Zentrums, 2002, p. 22-25.
_____. „Brasilien - Land der Zukunft. Naturkundliche Expeditionen "1800-1831". In: *Veröffentlichungen des Ethnologischen Museums Berlin, N.F. 71, Deutsche am Amazonas - Forscher oder Abenteurer?: Expeditionen in Brasilien 1800 bis 1914. Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Ethnologisches Museum. 2., unverändert. Aufl. Berlin: Lit Verlag, 2005. p. 26-43. [2002]*
_____. „Symbole kollektiven Denken. Adolf Bastians Theorie der Dinge“. In: *Idem, ibidem*. p. 44-55.

KARG, Silke. **Afro-brasilianische Kultobjekte aus Rio Grande do Sul – die Sammlung Pietzcker**. In: *Baessler-Archiv Band 55*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 2007. p. 19-41.

KARP, Ivan Lavine, Steven D. (Eds.). **Exhibiting Cultures**: the poetics and politics of museum display. Washington: 1991.

_____. **Museums and communities**: the politics of public culture. Washington [u.a.]: Smithsonian Institution Pr., 1993.

KÖNIG, Viola. (Ein)Sammeln, (Ab)Kaufen, (Aus)Rauben, (Weg)Tauschen: Zeitgeist und Methode ethnographischer Sammlungstätigkeit in Berlin “. In: *Lob zum Sammeln*. 2005.

KÖPPING, Klaus-Peter. *Adolf Bastian and the Psychic Unity of Mankind. The Foundation of Anthropology in Nineteenth Century Germany*. St. Lucia/London/New York, 1983.

LAYTANO, Dante de. **O Negro no Rio Grande do Sul**. In: *Estudos-Ibero-*

Americanos 21(1), 1995, p.119- 160.

LATOUR, Bruno. **Joliot**: A história e a física misturadas. In: Serres, Michel (org.). Elementos para uma História das Ciências III: De Pasteur ao Computador. Lisboa: Terramar, 1991 [1989], p. 131-55.

_____. **We Have Never Been Modern**. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1993 [1991].

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonauts of Western Pacific**: Na Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea. Londres: George Routledge & Sons, 1922.

_____. **Coral Gardens And Their Magic**: A Study of the Methods of Tilling the Soil and of Agricultural Rites in the Trobriand Islands. Londres: George Routledge & Sons, 1935.

MCCRACKEN, Grant. Pop-Tech Conference. 2007. Preziosi, Donald. **The Question of Art History**. Critical Inquiry, v. 18, n. 2, 1992, p. 363-86.

MARCUS, George E. Contemporary Problems of Ethnography in the Modern World System. In: Clifford, James & Marcus, George (Eds.). **Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography**, pp. 165-193. Berkeley, CA: University of California Press, 1986.

_____. **The One and Future Ethnographic Archive**. History of the Human Sciences, v.11, n. 4, Special Issue: The Archive, 1998, p. 49-63.

_____. **Ethnography In/of the World System**: The Emergence of Multi-Sited Ethnographies. In: *Annual* Mayer-Schönberger, Viktor. Delete: The Virtue of Forgetting in the Digital Age. Princeton: Princeton University Press, 2009.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever**. In: O trabalho do antropólogo. São Paulo: Unesp, 2000. p. 17-36.

ORO, Ari Pedro (Org.). **As religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1994.

_____. **Religiões Afro-Brasileiras do Rio Grande do Sul. Passado e Presente**. In: Estudos Afro-Asiáticos Vol. 24, N°2, Rio de Janeiro, 2002, p. 345-384.

PEERS, Laura and Alison K. Brown (eds.). **Museums and sources communities**: A Routledge Reader. London, New York: Routledge, 2003.

PENNY, Glenn. **Objects Of Culture**: Ethnology And Ethnographic Museums in Imperial Germany. Chapel Hill: University Of North Carolina Press, 2002.

PENNY, Glenn & Bunzl, Matti. **Worldly Provincialism: German Anthropology in the Age of Empire**. Social History, Popular Culture and Politics in Germany. Michigan: University Of Michigan Press, 2003.

Pinto, Tiago de Oliveira. Religiöse Kultobjekte afrikanischer Sklaven in Brasilien. In: *Deutsche am Amazonas - Forscher oder Abenteurer?: Expeditionen in Brasilien 1800 bis 1914. Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Ethnologisches Museum*. 2., unverändert. Aufl. Berlin: Lit Verlag, 2005. p. 56-65. [2002]

POSSAS, Helga Cristina Gonçalves. **“Classificar e ordenar: os gabinetes de curiosidades e a história natural”**. In: Figueiredo, Betânia Gonçalves & Vidal, Diana Gonçalves (Orgs.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argumentum, 2005. p. 151-162. Prussat, Margrit. *Bilder der Sklaverei: Fotografien der afrikanischen Diaspora in Brasilien 1860-1920*. Rabinow, Paul. *Reflections on Fieldwork in Morocco*. Chicago: Chicago University Press, 1977. Reynolds, Barrie. “Material Systems: An Approach to the Study of Kwandu Material Culture”. In: Reynolds, Barrie; Stout, Margaret (ed.). *Material Anthropology: Contemporary Approaches to Material Culture*. Langham: University Press of America, 1986, p. 155-85.

RUBY, Jay. **A Crack in the Mirror: Reflexive Perspectives in Anthropology**. Philadelphia: University Of Pennsylvania, 1982.

SHELTON, Anthony. “Questioning Locality: UBC Museum of Anthropology and its Hinterlands”. *Ethnographica*, v.11, n. 2, 2007, p. 387-406.

STOCKING JR., George W. (ed.). **Malinowski, Rivers, Benedict and Others**. Madison: University Of Wisconsin Press, 1986.

_____. **“The Ethnographer’s Magic: Fieldwork in British Anthropology From Tylor to Malinowski”**. In: ____ (ed.). *Observers Observed: Essays on Ethnographic Field work*. Madison: University Of Wisconsin Press, 1983, p. 70-120.

VELODY, Irving. **“The Archive and the Human Sciences: Notes Towards a Theory of the Archive”**. *History of the Human Sciences*, v. 11, n. 4, Special Issue: The Archive, 1998, p. 1-16. Reuter, Astrid. *Voodoo und andere afroamerikanische Religionen*. München: Beck, 2003.

SCHWARCZ, Lília K. **“A era dos museus de etnografia no Brasil: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do XIX”**. In: Figueiredo, Betânia Gonçalves & Vidal, Diana Gonçalves (Orgs.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argumentum, 2005. p. 113-136.

SILVEIRA, Ana Paula Lima. **Batuque de Mulheres: Aprontando Tamboreiras de Nação nas Terreiras de Pelotas e Rio Grande, RS**. Belo Horizonte: Ed. Dialética, 2020.

Westphal-Hellbusch, Sigrid. „Zur Geschichte des Museums“. In: *100 Jahre Museum für Völkerkunde Berlin. Baessler-Archiv N.F. XXI*, 1973. p. 1-99.

Westphal-Hellbusch, Sigrid. „Zur Geschichte des Museums“. In: *100 Jahre Museum für Völkerkunde Berlin. Baessler-Archiv N.F. XXI*, 1973. p. 1-99.

3.3 Mediação no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo no Dia do Patrimônio 2022

Letícia Beck Fonseca

Mestre; Universidade Federal de Pelotas;
lb48318@gmail.com

Rogério Vanderlei de Lima Trindade

Doutor; Universidade Federal de Pelotas
roger01lim@gmail.com

Resumo: O artigo evidencia a atividade de mediação que ocorreu no Dia do Patrimônio nos dias 19, 20 e 21 de Agosto de 2022, no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, MALG, na cidade de Pelotas. O objetivo foi valorizar o patrimônio da cidade, sua história, e suas raízes culturais em seus aspectos simbólicos materiais e imateriais que asseguram a identidade da cidade de Pelotas. Como metodologia foi usada a exploratória, para fins de demonstrar as características de uma mediação com comunicação, relações e diálogo. Principais autores: Walter Benjamin (1987), Jorge Larrosa (2002) e João Paulo Silva (2017).

Palavras-chave: Museu; Patrimônio Cultural; Mediação.

Introdução

O Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, MALG, se localiza na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil, foi fundado em 1986 e hoje é referência em artes tanto na cidade de Pelotas, região e no estado do Rio Grande do Sul. O Museu “surgiu do acervo da Escola de Belas Artes que foi transformada em Instituto de letras e artes, atual Centro de Artes da UFPel”. (MALG, 2023). O espaço de acervo tem “quatro mil (4000) itens”, reunidos em espaço climatizado, aos cuidados de uma museóloga e de um restaurador. (MALG, 2023). O museu “atua no ensino, pesquisa e extensão, em ações próprias ou em parceria com os institutos e centros da UFPel”. (MALG, 2023) Para cada exposição tem uma curadoria que decide junto com o diretor a melhor maneira de expor as obras.

O patrimônio artístico da Escola de Belas de Artes, EBA, em especial o seu acervo, doado por Leopoldo Gotuzzo, originou o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Em 1949, doa a primeira tela “A Espanhola”, e em “1955 doa 56 obras e deixa

posteriormente em testamento um precioso legado, em telas, mobiliário, fotografias e documentos pessoais, além de outros itens”. (Magalhães, 2023, p.135).

Este artigo tem a finalidade de abordar uma mediação no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, no Dia do Patrimônio que ocorreu nos dias 19, 20 e 21 de Agosto de 2022, e a exposição na galeria do patrono no museu chamava-se Leopoldo Gotuzzo: percursos pelas paisagens com obras do acervo. Houve mediação para que esta exposição fosse interpretada, entendida e analisada.

Exposição

A exposição do Dia do Patrimônio, onde tradicionalmente é realizada a visita aos prédios tombados, casarões e museus, é para que o público em geral participe da história da cidade, sempre com mediações para que a história seja narrada.

Para que isto aconteça é necessário que os mediadores sejam orientados sobre o centro histórico, cidade de Pelotas e a história dos prédios tombados pelo patrimônio que existe na cidade de Pelotas.

Nesta ocasião fui mediadora do prédio do museu do MALG em frente ao mercado público, centro histórico da cidade. Conheci e estudei a exposição Leopoldo Gotuzzo: percursos pelas paisagens.

Conforme no texto da curadoria e no texto sobre o prédio do museu a mediação foi estudada recebendo os mediadores orientação para que o foco do trabalho fosse construído. O diretor do Museu e curador da exposição, Prof . Dr. Lauer Alves Nunes dos Santos, pontua que:

Esta exposição apresentava um conjunto de paisagens pintadas por Leopoldo Gotuzzo e, a partir delas, o estabelecimento de uma série de relações possíveis com outras paisagens que fazem parte do acervo do museu: de diversos artistas, períodos e estilos. É uma provocação para pensar as variações e as semelhanças das obras desse gênero presentes na coleção do MALG. A exposição foi dividida em cinco grandes conjuntos de paisagens que possuem como referência a uma obra de Leopoldo Gotuzzo e, a partir dela, outras paisagens – de outros artistas ou do próprio Gotuzzo – que estabelecem diálogos a partir de certas características comuns – mas não exclusivas. Os elementos que selecionamos para esses conjuntos são bastante diversas e foram definidos a partir das obras de Leopoldo Gotuzzo e das demais paisagens: seja a referência a um lugar ou região, à presença de determinados elementos ou um tipo de estrutura formal. São aspectos recorrentes nas paisagens, mas que também podem ser alterados- e, dessa maneira, propomos uma espécie de jogo no qual você, prezado visitante, também pode fazer as suas associações e

reconhecer outros arranjos e agrupamentos! Prof . Dr. Lauer Alves Nunes dos Santos. Diretor do MALG (MALG, Acervo, 2022)

A partir desta orientação foi realizada a mediação e, neste dia o museu do MALG apresentava na galeria do patrono do museu a exposição Leopoldo Gotuzzo: percursos pelas paisagens, com obras do Leopoldo Gotuzzo e outros artistas, que se realizou de Junho de 2022 a Dezembro de 2022.

Contextualizando a Exposição

O Museu Leopoldo Gotuzzo da cidade de Pelotas abriu suas portas nos Dias do Patrimônio 19,20 e 21 de Agosto de 2022, para que o público tivesse a oportunidade de estudar a organização do museu, o papel das exposições como a história do seu patrono e viver a experiência museal por meio do sentido da arte.

O Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo funcionou em diversos prédios na cidade de Pelotas até sua sede atual na Praça 7 de Julho em frente ao Mercado Público, no Centro Histórico da cidade de Pelotas. (Figura 1)

Figura 1: Prédio Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, 2022



Fonte: PATRIMONIO, 2023.

Assim como primeira ação foi feita a mediação do prédio, abaixo o texto:

Como mediadora, inscrita para ser voluntária no Dia do Patrimônio do ano de 2022, estava no museu esperando os visitantes no saguão central, entrada do museu antiga Casa da família Eliseu Maciel, com o estudo sobre a fachada: o qual era sobre a construção do Prédio e seu propósito de ali ser uma escola, entre 1881 e 1883, a partir da doação da construção pela família

de Eliseu Maciel, em terreno cedido pela Câmara Municipal. O projeto ficou sob responsabilidade dos engenheiros franceses Dominique Pineu e Dominique Villar, incluindo a ornamentação da edificação. Projetada em um esquema “palladiana” com uma planta quadrada, cruzada por duas linhas que dividem a composição em quatro porções iguais. Foi dividido em espaços de circulação e um gabinete de chefia, em forma de cruz grega e quatro salões de aula. Ainda em 1883 foi criada a Imperial Escola de Medicina Veterinária e Agricultura Aplicada, a primeira do Brasil. Mesmo com as diversas trocas de nomes pelo qual a escola passou, deu origem ao atual curso de Agronomia da UFPel que permaneceu no prédio até 1959, quando se mudou para as instalações atuais no campus do Capão do Leão. O nome Lyceu Rio-Grandense é dado ao local em 1889 e 1909. Com a criação da UFPEL, o prédio passa a ser da universidade, tendo sido a primeira sede da reitoria. Foi também sede do Instituto de Ciências Humanas entre os anos 1970 e 1990. Passou pela reforma em 1996, quando foram trocados telhado, pisos, revestimentos, luminária e forro. Em 1999 foi divulgada a notícia que o MALG seria transferido para o prédio do Lyceu, quando sua reforma fosse terminada, a fim de finalmente dar sede própria ao Museu. Finalmente em 2017 foi confirmada pela reitoria que o MALG seria transferido para sua casa própria no respectivo prédio (MALG, Acervo, 2022).

Na segunda ação foi feita a mediação do patrono, Leopoldo Gotuzzo, e sua trajetória. (Figura 2)

Figura 2: Autorretrato com óculos Rio de Janeiro 1934 56cmx39cm, Óleo sobre tela



Fonte: MALG, Acervo, 2023

Nesta segunda ação da mediação foi feita a seguinte descrição, abaixo o texto.

Leopoldo Gotuzzo, nasceu em 8 de abril de 1887 em Pelotas, filho de Caetano e Leopoldina Netto Gotuzzo. Estudou no Colégio Marista Gonzaga onde destacou-se no desenho, iniciou sua formação artística com o artista Frederico Trebbi, com o qual aprendeu as regras acadêmicas. (Lizzot, 2023,

p.2) Continuou seus estudos na Europa, Itália no período de 1909-1914, depois Paris de onde voltou em 1918 como pintor profissional premiado. Nos anos 20 começou a expor no Rio de Janeiro e São Paulo e manteve o seu estilo acadêmico. Fixou residência entre os anos 20 no Rio de Janeiro. Entre '1927 e 1930 faz uma viagem a Portugal expondo em Lisboa, Porto e Paris'. (LIZZOT, 2023, p.2) Em 1949 com a criação em Pelotas da Escola de Belas Artes, Marina de Moraes Pires convida Leopoldo para ser o patrono da escola e conforme Magalhães (2008), a EBA manteve o estilo acadêmico, pois fatores no campo da sociedade como orgulho, auto suficiência intelectual, forte ligação com a tradição eram características da elite pelotense. (SCHWONKE, 2023, p.141) Dentro da Escola de Belas Artes foi criado o Salão Leopoldo Gotuzzo com as obras doadas por Leopoldo. Esta doação de vinte e seis obras e nove volumes foram doadas para que os alunos vissem obras de arte para estudar. Neste momento foi que pediu para que sua coleção seja um 'pequeno Museu Gotuzzo'. (SCHWONKE, 2023, p.19) Leopoldo morreu em 11 de abril de 1983 com 96 anos, no Rio de Janeiro, deixando seu legado para a escola de Belas Artes, EBA, patrimônio herdado pela Universidade Federal de Pelotas, UFPel. No seu testamento incorporou-se ao museu mais de 40 obras, mobiliário, fotografias, documentos pessoais e outros itens. O nome de Leopoldo Gotuzzo ficou no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, MALG porque era um artista pelotense reconhecido e era o mais importante acervo que tinha a Universidade Federal de Pelotas, UFPel. O Museu do de Arte Leopoldo Gotuzzo, MALG foi idealizado pelo artista Leopoldo Gotuzzo com o apoio de seus amigos, apreciadores de arte e a UFPel que valorizou seu projeto. As obras de Leopoldo Gotuzzo hoje, reunidas no acervo do museu e representam uma 'coleção de 770 itens'. (SCHWONKE, 2023, p.23) Leopoldo Gotuzzo viveu no início do século XX, a mudança de tendências, a expressão forte da nova arte que surgiu na Europa, o momento sociopolítico das novas possibilidades de expressão que a arte proporcionava.

Neste prédio funcionam três galerias e a exposição Leopoldo Gotuzzo: percursos pelas paisagens ocorreu na galeria do patrono, Leopoldo Gotuzzo, (Figura 3).

Esta exposição de obras do acervo do museu estava organizada com algumas obras em torno de uma obra de Leopoldo Gotuzzo, significando que todas nestes conjuntos, tinham relações para que esta exposição fosse mais bem entendida pelo público.

Figura 3: Foto na Galeria do patrono Leopoldo Gotuzzo, 2022.



Fonte: Foto da pesquisadora.

Para que o público alcançasse todo o sentido da exposição, os museus lançam formas de abordagem de visitantes em uma relação com a busca de pensar os múltiplos fatores que envolvem estratégias e metodologias pedagógicas da educação com a arte.

Nesta exposição houve a minha mediação como voluntária, e na terceira ação da mediação, o visitante foi estimulado a interpretar e construir a presença de sentidos ao que estava sendo vivido e experimentado, no museu deslocando assim o foco da exposição para o público. (Figura 4)

Figura 4: Mediação na exposição, 2022.



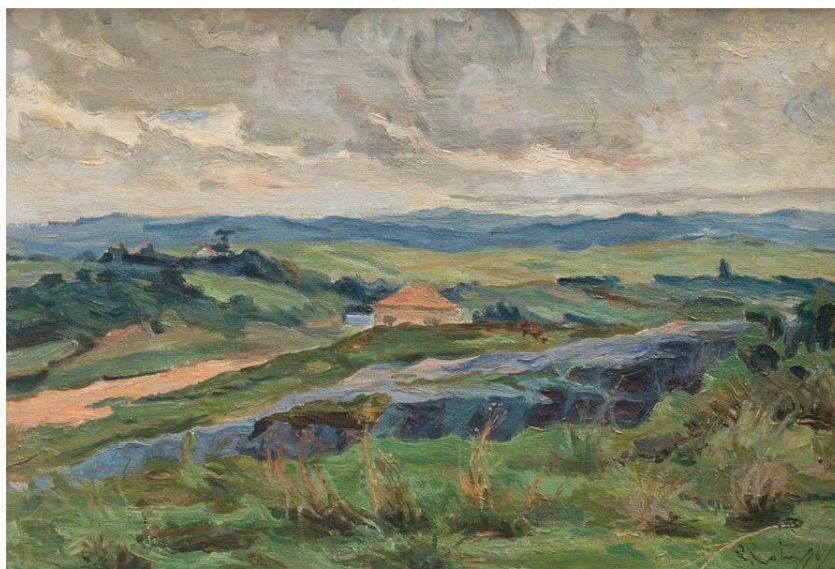
Fonte: Fotos da pesquisadora.

Com meus relatos descrevo esta terceira ação na mediação, abaixo o texto:

Nesta ação foi feita a visita à exposição, onde fui criando um passeio que começasse pelas obras da Galeria do Patrono trazendo para o agora toda perspectiva artística do artista Leopoldo Gotuzzo e enfatizando o momento da narrativa da arte a que se refere às obras. Fui indo onde passasse pelo texto da curadoria e assim passando pelo lado direito da galeria, depois o esquerdo da galeria, dando ênfase aos quadros do Leopoldo Gotuzzo e as paisagens do acervo do nosso Rio Grande do Sul assim como outros, onde eu comentei sobre as cores, expressionismo e características marcantes (Relatos da mediadora Letícia Fonseca).

Na tela de arte abaixo exposta no Museu de arte Leopoldo Gotuzzo durante a exposição, obra de Leopoldo Gotuzzo, foi feita a leitura formalista. (Figura 5)

Figura 5: Paisagem gaúcha do Monte Bonito, 1931.



Fonte: MALG, Acervo, 2023.

Nesta pintura de paisagem do interior do Rio Grande do Sul, da região das Serras de Sudeste, que é composta por cerros, elevações e coxilhas, foi observado as ondulações típicas, sendo retratadas com o uso de uma paleta de cores frias que variam desde os verdes: verde claro, verde escuro, bege até os tons de azul. Representam as características principais do lugar em que está obra de arte foi retratada, em linhas retas e curvas, com seus campos verdes e suas coxilhas, montes pequenos, ao fundo.

Dialogando com os autores

Para explicar a mediação da exposição como aconteceu, foram utilizados algumas bases teóricas, porque precisei ter em mente que educação, relacionamentos, comunicação fossem trazidos para a interpretação.

Walter Benjamin (1987), e Jorge Larrosa (2002), são bagagens culturais de conhecimento próximos acumulados em diferentes situações. Temos na visita do museu o contexto, as interações sociais dos visitantes e a convivência entre eles, da comunicação dos mediadores as condições físicas da mostra que o sistema de arte configura na instalação de uma exposição.

Benjamin (1987), pontua sobre a presença da oralidade, pois sendo cada vez mais narrada nos dias de hoje ele nos escreve: “a experiência que passa de pessoa

para pessoa é a fonte que recorre a todas as narrativas”. (Benjamin, 2023, p.20) Ela só vive no momento que é narrada.

E nestas experiências de mediação temos a relação entre o narrador, mediador e os visitantes do museu que com a sua bagagem transformam estas narrativas em uma espécie de evocação de temporalidades distintas, vinculando passado e presente construindo um agora.

Nesta perspectiva de oportunidades para interação de sujeitos e objetivos o compartilhamento de ações efetivas: a troca de ideias, de conversas e, consequentemente, a experiência que produz.

Sobre os encontros com os sujeitos da experiência, Larrosa (2002), diz: “o sujeito da experiência não é o sujeito da informação, do ofício e sim uma superfície sensível que deixa efeitos vestígios”. (Larrosa, 2023, p. 25) Não se trata de verdade e sim de sentido dos acontecimentos, saber particular, subjetivo pessoal.

Nesse momento em que aconteceram narrativas, a informação só teria uma relação efetiva porque como cita Benjamin (1987), “a informação só tem valor no momento em que é nova, ela só vive neste momento”. (Benjamin, 2023, p.24)

Essa relação ainda efetiva aos acontecimentos, o momento da observação, traz à experiência uma dimensão histórica das narrativas e as transforma em um sentido único, presente com os vestígios das narrativas, de quem já as viveu e, desse modo, de quem as relata.

É essa marca de relatos, histórias e eventos mediados, onde a informação dos fatos transmite a experiência vivida pelo visitante, mas que recompõe a nova situação trabalhada no sentido de que a experiência constitua-se em um acontecimento novo.

A imagem pelo qual a narrativa de uma mediação nos traz, apresenta um processo, sobrepondo camadas constituídas pelas narrações sucessivas, transformando em novas matérias e novas experiências a serem vividas.

Ter experiências estéticas a partir de obras de arte pode ser um “modo de apresentar ao público alternativas de organização estética do mundo”. (SILVA, 2023, p.62) E o mediador reconstrói um processo proporcionando situações onde o jogo acontece para que a leitura refaça uma técnica que nos remete a amplitude de situações através da presença da obra de arte e das narrativas que as envolvem.

A exposição Leopoldo Gotuzzo: percursos pelas paisagens legitimou a presença das obras que possibilitou a interlocução entre os agentes e a percepção

artística da arte. O saber da experiência é o que se adquire no modo de como alguém nos responde ao que lhe acontece”. (Larrosa, 2023, p.27).

Quanto mais naturalidade o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte”. (Benjamin, 2023, p.24) A assimilação da narrativa como experiência passa por um processo de absorver em camadas profundas o que foi contado e assim adquire espontaneamente o dom de narrá-las também fechando um ciclo, uma rede de comunicação e conhecimento.

O acontecimento é comum a todos os que participaram do momento, no caso a mediação da exposição, mas a experiência é singular, configura personalidade e momento, onde “experimental é ter uma vida própria sem qualquer fundamento além dela mesma”. (Larrosa, 2023, p.28)

As percepções estéticas da arte possibilitaram uma presença e, nestas relações construíram-se um sentido o qual delimitou a experiência. O observador é o produtor de sua própria experiência visual. E esta experiência surgida através das obras de arte pode representar uma influência para o conhecimento sobre fenômenos artísticos.

“Toda tentativa de gerar uma demanda fundamentalmente nova, visando a abertura de novos caminhos, acaba ultrapassando seus próprios objetivos”. (Benjamin, 2023, p.191)

Existe um vínculo entre o acontecimento da visita ao museu e o prazer de ver e sentir, vivido pelos visitantes, que se caracteriza pela ligação social da significação no caso artístico que levou a um comportamento modificado por conta do agora vivido na presença das obras de arte.

A característica principal de uma obra de arte é operar em um domínio onde leituras do mundo são comunicadas pelos artistas sob um aspecto extra cotidiano e por isso não é uma ligação entre o que já é conhecido pelo observador e o que ele passa a conhecer. “Ao apresentar um artefato artístico o artista faz um relato sobre seus processos de subjetivação e de compreensão de si a partir do que já está sendo dado ao mundo, representando-o”. (Silva, 2023, p.111)

Na mediação em artes visuais as relações entre a sensibilidade do artista e a efetivação da comunicação com o público se faz através da pessoa e do regime estético das artes, ou seja, é a arte que redistribui espaços na comunicação, no gesto artístico e a presença de pensamento imanente do artista se faz sentir na materialidade da obra.

Posso dizer então que o mediador redefine a lógica do terreno estético, pois na aproximação singular do discurso e das relações que estavam apresentando um agora.

A mediação artística deve mostrar que ainda é possível produzir sensível, sobretudo um sensível no qual todos possam ter uma parte, sem com isso abrir mão das diferenças. Mais do que fabricar sensível, trata-se de partilhar o sensível (Silva, 2023, p. 115).

O que a mediação pôde fazer foi agenciar impactos que repercutissem entre obra e público. Dessa forma foi organizado na mediação em favor das presenças, possibilitando que a obra de arte transformasse o modo de ver o mundo onde os desejos estão no sensível do momento, ao mesmo tempo que o mediador convidou o espectador a um encontro com a arte.

Considerações Finais

Nesta atividade do Dia do Patrimônio, o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo adequou uma experiência com mediação na exposição Leopoldo Gotuzzo: percursos pelas paisagens e possibilitou que através de bens culturais como obras de arte ocorressem discussões que se tornassem as narrativas e experiências estética. A materialidade do museu possibilitou a construção de lugares cognitivos por meio da execução de projetos educativos da natureza dos eventos do Dia do Patrimônio que aproximaram a comunidade de Pelotas com a educação patrimonial.

As discussões em torno de obras de arte, cooptou narrativas e, conseqüentemente, através dos mediadores, possibilitou experiências estéticas, estimulando produção de sentido e experiências transformadoras.

A experiência com a arquitetura, a arte e com a imaginação vivida, pelos visitantes em contato com as obras de arte do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo e, as narrativas constituídas pela mediação e mediados adquiriram uma dimensão com o sensível e com a cognição ampliando e coletivizando os lugares do conhecimento com a arte e a arquitetura.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Magia e técnica arte em política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. 3ª edição editora brasiliense. 257p.1985 Disponível em: <https://psicanalisepolitica.files.wordpress.com/2014/10/obras-escolhidas-vol-1-magia-e-tcnica-arte-e-politica.pdf> Acesso em: 30 de Março de 2023.

LARROSA, J. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <https://sites.pucgoias.edu.br/pos-graduacao/mestrado-doutorado-educacao/wp-content/uploads/sites/61/2018/05/Gustavo-Lopes-Ferreira.pdf> Acesso em: 30 de Março de 2023.

LIZZOT, Joana; **Histórico da coleção Leopoldo Gotuzzo**: processos de formação e constituição.n.6. In: XV SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ARTE. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/viewFile/11540/738> Acesso em: 07 de Setembro de 2022.

MAGALHAES, Clarice Rego. **A Escola de Belas Artes**: da fundação a federalização (1949-1972) uma contribuição para a História da educação em Pelotas. Pelotas, 2008. 110 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação. Universidade Federal de Pelotas. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/123456789/1680> Acesso em: 07 de Julho de 2023.

MALG, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. **Material do Acervo**. 2022, 2023

MALG, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. **Site do MALG**. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/malg/> Acesso em: 30 de Março de 2023.

PATRIMONIO, **Dia do Patrimônio 2022**, Vozes de Pelotas o patrimônio Linguístico. Disponível em: <https://www.facebook.com/DiadoPatrimonioPelotas> Acesso em: 13 de Abril de 2023.

SILVA, João Paulo Andrade da. **Mediar a presença nas artes visuais, ou, sobre o gesto e o sensível** [manuscrito] / João Paulo Andrade Silva. -- 2017. 120 f. enc.; 31 cm. Disponível em: https://www.academia.edu/35413050/Mediar_a_Presen%C3%A7a_nas_artes_visuais_ou_sobre_o_Gesto_e_o_Sens%C3%ADvel Acesso em: 30 de Março de 2023

SCHWONKE, Raquel Santos. **Leopoldo Gotuzzo e a constituição do Malg (1887 – 1986)**. Pelotas 2018, 236f: il. Dissertação (Mestrado em Educação) Faculdade de Educação Universidade Federal de Pelotas. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/4403> Acesso em: 7 de Setembro de 2022

3.4 “História para ninar gente grande” e outras histórias

Antonio Ramos de Santana Neto

Graduando; Universidade Federal de Pelotas
tonyhistoria11@gmail.com

Resumo: O carnaval é uma das manifestações culturais mais vivo na sociedade brasileira. A presente comunicação vai discorrer sobre o enredo campeão do carnaval carioca de 2019 - da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, idealizado pelo carnavalesco Leandro Vieira, "História para ninar gente grande". O texto aborda a elaboração de um desfile carnavalesco enquanto lugar de memórias e patrimônio cultural da sociedade brasileira. A escrita parte da leitura da matéria da Revista Veja em 06 de março 2019: *"Mangueira é a campeã do Carnaval 2019 do Rio de Janeiro: Escola levou à avenida enredo sobre heróis esquecidos pela história oficial; desfile contou com homenagem à vereadora Marielle Franco, morta há quase um ano"*¹⁴. As escolas de samba e os blocos afro da Bahia são lugares de posicionamentos políticos, onde temas decoloniais são colocados na "roda de samba". Assim, essas agremiações valorizam e visibilizam outros sujeitos apagados pela história oficial, pluralizando a história e as artes brasileiras.

Palavras-chave: Carnaval. Memória; Patrimônio Cultural; Escola de Samba Mangueira; Leandro Vieira.

A construção de um enredo carnavalesco

Na publicação *online*, de seis de março de 2019, da Revista Veja a manchete é: *"Mangueira é a campeã do Carnaval 2019 do Rio de Janeiro: Escola levou à avenida enredo sobre heróis esquecidos pela história oficial; desfile contou com homenagem à vereadora Marielle Franco, morta há quase um ano"*¹. Frente ao tema escolhido pela Mangueira para construir seu enredo, este artigo vai conduzir o olhar para as Escolas de Samba como instituições de conhecimento e guardiãs da memória cultural brasileira.

Ao abrir os livros didáticos de História depara-se com uma narrativa dos acontecimentos, onde os "grandes homens" são os protagonistas e heróis da pátria. Os fatos históricos, que são contados como os verdadeiros, privilegiam as contribuições europeias para a formação da identidade do brasileiro. Portanto, uma abordagem positivista e extremamente eurocêntrica. Pode-se perguntar então: onde estão as histórias dos negros e indígenas, povos que contribuíram para a formação da sociedade brasileira? Uma resposta à pergunta acima foi dada pelo carnavalesco

¹⁴ Reportagem disponível em: <<https://veja.abril.com.br/cultura/mangueira-e-a-campea-do-carnaval-2019-do-rio-de-janeiro/>>

Leandro Vieira com o enredo “História para ninar gente grande”, na Estação Primeira de Mangueira¹⁵ em 2019, consagrando-se a grande campeã daquele ano. Segundo Leandro o “Brasil tem dívida com o negro, também a tem com o índio, por todo o massacre cultural e simbólico que esses povos sofreram [...]” (Vieira, 2019).

As agremiações carnavalescas sempre tiveram enredos políticos, sociais e culturais. Porém, nos últimos anos, esses temas passaram de figurativos a um lugar de reflexão social e política. O enredo da Mangueira, concebido por Vieira, “é um manifesto, o desfile é uma narrativa que deflagra em todos, reflexão sobre as profundas modificações pelas quais estamos passando, em especial o agravamento da intolerância religiosa e da violência social” (Saldanha, 2020. p. 87). Toda essa reflexão que o carnavalesco provoca com seu trabalho, leva a lembrar o mais icônico, polêmico, barulhento e político dos carnavais: “Ratos e urubus, larguem minha fantasia”, enredo de 1989, do saudoso carnavalesco Joãozinho Trinta¹⁶ para a Escola de Samba Beija Flor.

Em Ratos e Urubus, o carnavalesco narrou a disparidade socioeconômica do Brasil. Ele utilizou a contraposição riqueza/pobreza; luxo/miséria, privilégios da elite/falta de perspectivas dos pobres para apresentar o tema. O enredo, antes mesmo de ser levado para avenida, já causava debates fervorosos entre religiosos da Igreja Católica e a agremiação carnavalesca Beija Flor. O carro abre alas, trazia a imagem do Cristo Redentor, esse carro foi censurado, a justiça deu uma liminar à Igreja Católica, onde o carro não poderia entrar na Sapucaí. No entanto, essa alegoria entrou na avenida! A solução encontrada pelo carnavalesco, para obedecer à ordem judicial e ao mesmo tempo ser fiel ao seu discurso no enredo, foi cobrir o Cristo Redentor com uma lona preta, deixando a sugestão da silhueta, foi colocada uma faixa transpassanda no peito da escultura, que não fazia parte originalmente da alegoria, com a icônica frase que ficou eternizada no mundo carnavalesco: “Mesmo proibido olhai por nós” (Figura 1). Aos pés do Cristo coberto, foliões encenando pessoas em situações de rua e pobreza.

¹⁵ A Estação Primeira de Mangueira foi fundada em 28 de abril de 1928. “A Mangueira mantinha as tradições e crenças de seus ancestrais, seus batuques e seus cantos, agora abasileirados, numa fusão de tradições de várias nações africanas, com influências indígenas e também dos brancos afro-brasileiros.” Texto de apresentação no site da agremiação.#

¹⁶ João Clemente Jorge Trinta, popularmente conhecido como Joãozinho Trinta (São Luís, 23 de novembro de 1933 — São Luís, 17 de dezembro de 2011), foi um artista plástico e famoso carnavalesco brasileiro.

Figura 1 - Carro abre-alas da Beija Flor 1989.



Fonte: O Globo/<https://oglobo.globo.com/cultura/há-30-anos-beija-flor-revolucionou-carnaval-com-ratos-urubus-23434100>

Ao politizar o carnaval, assim como fez Joãozinho Trinta na década de 1980, Vieira revoluciona a cena carnavalesca carioca, pois seus enredos problematizadores e reflexivos são colocados na “roda do samba”, ou veja, diante de seus avaliadores concorrentes. Para Pierre Bourdieu (1986, p.01), a produção de saberes e conhecimentos é um local de disputas, essas batalhas obedecem às regras sociais. Nas prerrogativas do autor as relações sociais estabelecidas, podem representar o sucesso, o brilhantismo ou arrastar o sujeito para o obscurantismo. O sociólogo reforça que a validação social é tão importante no campo científico, quanto no campo artístico e social. Entre essas condições os cientistas, assim como os artistas, almejam que:

O que é percebido como importante e interessante é o que tem chances de ser reconhecido como importante e interessante pelos outros; portanto, aquilo que tem a possibilidade de fazer aparecer aquele que o produz como importante e interessante aos olhos dos outros (Bourdieu, 1983, p. 04).

A perspectiva de olhar às agremiações carnavalescas: escolas de sambas e blocos afro, como guardiãs da memória e do patrimônio cultural brasileira, dialogam com as preconizações de Anderás Szántó (2022), em relação ao papel dos museus na atualidade e no futuro, em um mundo pós pandêmico. Para o sociólogo, os museus e as instituições de artes, vão ampliar os olhares para outros sujeitos da história e para outras tipologias de artes.

Nesse novo capítulo, não só a instituição de arte conseguirá contar múltiplas história e narrativas sobre a arte, a sociedade e a vida das pessoas como a própria história do mundo se tornará mais caleidoscópica - seu caráter

homogêneo será descartado e ele se fragmentará em uma infinidade de versões possíveis, coerentes com a cultura do lugar onde se encontra (Szántó, 2022, p.25).

Nessa perspectiva, Leandro Vieira, formado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), fomenta um novo olhar para o modo de ver o campo da memória e do patrimônio cultural, atentando para os novos tempos em que novas versões da história e patrimonialização cultural são possíveis. Para Cláudia Saldanha (2020, p. 85) “Leandro Vieira se destaca com uma notável capacidade de reflexão (social) e domínio sobre os efeitos de luz, cor e movimento dessa que é a nossa grande ópera popular” - os desfiles das Escolas de Samba. As Escolas de Samba no Rio de Janeiro e em São Paulo, bem como os Blocos Afro na Bahia, são resistências à visão eurocêntrica do que é ser brasileiro, imposta pela história oficial. Essas agremiações são verdadeiros centros de produção de conhecimentos e preservação de saberes, herdados dos ancestrais africanos e indígenas, subvertendo assim a ordem europeia de produção de conhecimento e lugar de memória.

Ao dizer que o Brasil foi descoberto e não dominado e saqueado; ao dar contorno heroico aos feitos que, na realidade, roubaram o protagonismo do povo brasileiro; ao selecionar heróis ‘dignos’ de serem eternizados em forma de estátuas; ao propagar o mito do povo pacífico, ensinando que as conquistas são fruto da concessão de uma ‘princesa’ e não do resultado de muitas lutas, contasse uma história na qual as páginas escolhidas o ninam na infância para que, quando gente grande, você continue em sono profundo (Vieira, 2018).

A partir da fala de Vieira, narrativas de coloniais são conduzidas aos braços do povo para pensar uma História do Brasil, onde os feitos possam ser contados de “baixo para cima” e sujeitos, que antes eram esquecidos, assumam suas narrativas. Dialogando com a estrutura dos carnavais das escolas de samba estão os Blocos Afro de Salvador, esses blocos carnavalescos são verdadeiros guardiões da memória ancestral.

O pioneiro foi o Bloco Afro Ilê Aiyê, sua fundação foi em primeiro de novembro de 1974 (Itaú cultural, 2016). O bloco nasceu como resposta aos blocos de trios elétricos dos carnavais de Salvador, predominantemente blocos de brancos, onde não aceitavam pessoas negras, “de cor”. Estas pessoas estavam fora do padrão de “beleza”, isso pode ser observado no texto de Luiz Carlos Santo:

O objetivo deles era ter um espaço no carnaval do Salvador, já que os negros

não eram aceitos nos grandes blocos e clubes carnavalescos do Salvador na década de 1970. Nesses grandes blocos e clubes carnavalescos, para os homens negros era concedida a participação enquanto porta-estandarte ou percursionista, enquanto para as mulheres negras era concedida a participação enquanto costureira ou cozinheira (Santos, 2019, p. 23).

O Ilê Aiyê, foi criado como reposta à violência velada que negros e negras sofriam e continuam a passar quando tentam acessar lugares que “não foram feitos para negô” e, ao mesmo tempo, busca a valorização da cultura africana e afro-brasileira. A cada carnaval os Blocos Afro¹⁷ escolhem um tema que pode ser: um país, uma personalidade, uma data comemorativa ou outros aspectos da cultura negra, para ser homenageado. A exemplo disso, em 2023, o Ilê Aiyê homenageou Agostinho Neto – Kilamba Manguxi, 100 anos do herói nacional de Angola, celebrando o centenário do líder anticolonial, fundamental para a independência do país africano. Outro traço característico das agremiações carnavalescas discutidas neste texto é a sua vinculação a templos religiosos de matriz afro-brasileira, esses laços são compreensíveis, pois os Terreiros de Candomblé são os verdadeiros guardiões dos saberes que vieram nos porões dos navios, na travessia do Atlântico para o lado de cá. Como bem expressa a canção a seguir:

Que noite mais funda calunga
No porão de um navio negreiro
Que viagem mais longa candonga
Ouvindo o batuque das ondas
Compasso de um coração de pássaro
No fundo do cativeiro
É o semba do mundo calunga
Batendo samba em meu peito
Kawo kabiecile kawo
Okê arô okê
Quem me pariu foi o ventre de um navio
Quem me ouviu foi o vento no vazio
Do ventre escuro de um porão
Vou baixar o seu terreiro
Epa raio, machado, trovão
Epa justiça de guerreiro [...] ¹⁸ (Mendes; Capinan, 2003).

A possibilidade de olhar para as manifestações culturais, religiosas, para os saberes e fazeres de tradições africanas e indígenas, como lugares de memória é um ato político e revolucionário. As agremiações carnavalescas: escolas de samba e blocos afro, cumprem bem esse papel.

¹⁷ Em Salvador, além do Ilê Aiyê, existem vários outros blocos afros. Todos eles concebem seus carnavais a partir de um tema da cultura negra.

¹⁸ Trecho da canção Yáyá Massemba, composta por Roberto Mendes e Capinan, gravada por Maria Bethânia no álbum Brasileiro de 2003.

As políticas de patrimonialização no Brasil privilegiam os “grandes homens”, em grande parte, homens brancos da elite econômica, política e militar. A memória cultural, perpetuada pelos monumentos e obras de arte oficiais, está bem longe de contemplar todos os extratos da população do Brasil. Segundo Maria Fonseca, “política de patrimônio conduzida pelo Estado por mais de sessenta anos, está longe de refletir a diversidade, assim como as tensões e os conflitos que caracterizam a produção cultural do Brasil” (Fonseca, 2009, p. 57).

A autora vai usar o caso da Praça XV, localizada no Centro Histórico do Rio de Janeiro, mostrando que a diversidade cultural não está representada em sua paisagem urbanística. As memórias evocadas pelos conjuntos arquitetônicos presentes na praça, atestam a importância, ainda presente, do passado colonial e imperial brasileiro.

Entretanto, a autora salienta que aquele espaço urbano não só vivenciou os *habitus* da camada privilegiada da pirâmide social brasileira como também toda dinâmica social se encontrava nesses espaços de convivência: escravizados, negros alforriados, populações pobres, trabalhadores livres e profissionais liberais, entre outros. Eis a grande pergunta que não quer calar: Onde estão essas memórias das “História que a História não conta”? [...] “reduzir o patrimônio cultural - no caso brasileiro, às de origem europeia, predominantemente a portuguesa - é tão problemático quanto reduzir a função do patrimônio à proteção física do bem” (Fonseca, 2009, p. 67).

Em contraponto, à Praça XV, no Rio de Janeiro, a autora vai trazer um exemplo raro, onde a cultura de povos distintos está representada como: o caso do Mercado Ver-o-Peso em Belém do Pará. “De arquitetura colonial portuguesa, abrigando produtos vindos da floresta, tipicamente indígena” (Fonseca, 2003, p. 58), temos a valorização herdada dos indígenas, negros e portugueses. Assim como na Praça XV, no Rio de Janeiro e no Mercado Ver-o-Peso em Belém, existem em todo o Brasil lugares de memórias da cultura nacional.

Enredo na passarela

O desfile da Estação Primeira de Mangueira aconteceu no dia 04/02/2019. Na comissão de frente, a qual é dada a missão de apresentar o enredo à plateia, causou muito impacto. O tripé¹⁹ simulava uma galeria com molduras típicas das encontradas

¹⁹ Elemento cenográfico que faz parte da comissão de frente e serve para os personagens fazerem as suas apresentações.

em museus históricos. Emoldurados estavam os personagens da história oficial: Princesa Isabel, Dom Pedro, Dom João VI, militares e religiosos da Igreja Católica. A surpresa é que eles ao serem desmoldados, apresentavam homens e mulheres pequeninos. Assumindo as molduras estavam os indígenas, negros e negras que passaram a configurar a verdadeira História do Brasil. Toda essa narrativa é lida por uma menina, e a expressão de encantamento da criança ao ver as histórias dos seus antepassados nas folhas do livro é emocionante. Uma verdadeira retratação historiográfica (Figura 2).

No decorrer do desfile observa-se personagens ²⁰ tais como: Cunhambebe (indígena), Maria Filipa de Oliveira (mulher negra e uma das líderes da Revolta do 2 de Julho²¹), Chico da Matilde (abolicionista do Ceará, primeiro estado a libertar os homens escravizados), Zumbi dos Palmares (o mais conhecido líder do maior quilombo do Brasil, O Quilombo dos Palmares - AL), Aqualtune (princesa congoleza escravizada e líder quilombola), Esperança Garcia (mulher escravizada e considerada a primeira advogada do Brasil; escreveu uma petição denunciando os maus tratos que estava submetida).

A vereadora do Rio de Janeiro, assassinada em 2017, Marielle Franco, foi homenageada pela Mangueira, seu nome está na letra do samba. O desfile encerrou com uma bandeira grande do Brasil, que no lugar da frase “Ordem e Progresso” lia-se “Índios, Negros e Pobres”.²²

Figura 2- Comissão de frente: “Eu quero um país que não tá nos retratos”.



²⁰ Os personagens reais citados no texto, foram referidos na narração do desfile transmitido pela Rede Globo no carnaval de 2019.

²¹ A Revolta de 2 de julho, foi um dos vários eventos que ocorreram no Brasil, no processo de independência. Essa revolta aconteceu na Bahia no ano de 1823, meses depois da Independência Oficial do Brasil. Envolveu todos os extratos da população, negros livre, negros escravizados, indígenas, brancos pobres, trabalhadores livres, homens da burocracia, mulheres, (João José Reis, 1989). A comemoração de 200 anos da Revolta do 2 de Julho em 2023.

²² Reportagem da Revista Veja Online. março 2019

A representação da segunda alegoria do desfile da Mangureira de 2019 era a réplica do Monumento às Bandeiras - 1954 do artista Victor Brecheret. As esculturas dos bandeirantes foram pintadas de tinta vermelha, representando o sangue das populações indígenas e negros escravizados, derramados pelos “desbravadores” os que tinham a missão de levar o “progresso” para o interior do Brasil. Aos pés desses homens, o carnavalesco posicionou esculturas de indígenas mortos. Esse carro tem um diálogo bem forte com o abre-alas da Beija Flor de 1989, onde, aos pés dos poderosos, encontra-se o povo ora morto, ora faminto, “ao deus dará”. Pelos fatos acima, pode-se ligar as alegorias: “O sangue retinto por trás do herói emoldurado” (Figura 3) ao “O Cristo proibido” (Figura 1). Cada uma em seu espaço e tempo, questionando o que o Brasil pensa do Brasil.

Esse setor do enredo coloca na passarela do samba uma discussão presente nos debates, na sociedade civil, nas instâncias jurídica, política e acadêmica: o que fazer com os monumentos de memórias dolorosas? A mangueira dá uma posição que se acredita viável, tem-se que, a partir desses monumentos e obras de arte, contar o outro lado da história, dar voz aos esquecidos, negligenciados pela história oficial. Porém essa proposta de olhar as narrativas carnavalesca, como local de produção de conhecimento, fonte de produção de saberes, enfrenta resistência na academia, para muitos o que não é científico não é válido, corroborando com essa assertiva, Giovana Christ apresenta:

Difícilmente os carros alegóricos, fantasias e objetos que entram nas avenidas do Brasil anualmente são tidos como peças de arte relevantes e posteriormente inseridas no meio institucional. Esse obstáculo se deve muito à origem da festa, que é um produto cultural majoritariamente negro, fruto da resistência desses povos nas cidades onde são excluídos e que historicamente lutam para se inserir na história oficial contada pelas elites da sociedade, assim como fala “História pra ninar gente grande”, enredo da Mangureira em 2019 (Christ, 2021).

Figura 3 - Carro alegórico: O sangue retinto por trás do herói emoldurado.



Fonte: Rogério Reis/ http://tyba.com.br/fotos/foto/cd398_070.jpg

Na Quarta-Feira de Cinzas: a apuração

Assim, com este trabalho percebe-se que as agremiações carnavalescas também estão sempre lutando pelo reconhecimento dos grupos excluídos da sociedade. As Escolas de Samba têm buscado o efetivo reconhecimento enquanto expressões artísticas, lugares de memória e produção de saberes, reflexões sociais e políticas que são construídas dentro das agremiações. Esse reconhecimento está longe de chegar, porém trabalhos, como dos carnavalescos Joãozinho Trinta de 1989 e Leandro Vieira de 2019, abrem portas e colocam para discussões, no campo acadêmico e da produção de memória e patrimônio cultural no Brasil, essas questões.

As Escolas estão pensando a cultura no tempo presente e vislumbrando um futuro das artes, mais plural (Szántó, 2022). Apresentadas as considerações, os leitores são convidados a olharem o sambódromo, local por onde as Escolas de Samba desfilam, como um museu em movimento a céu aberto. Deve-se contemplar às uma hora e quinze minutos, que cada escola de samba tem para desfilar, como se estivesse em um banco escolar, estudando as “História que nos foram negadas”.

Referências

BOURDIEU, Pierre. **O Campo Científico**. In: ORTIZ, R. (Org.) Pierre Bourdieu: Sociologia. São Paulo: Ática, 1983.

CAMPOS Marcelo. Leandro Vieira e o samba catártico nas manifestações políticas. **Revista Concinnitas**, v. 21, nº 37. Rio de Janeiro, 2020.

CASTRO-GOMEZ, Santiago. **Decolonizar la Universidad** - hybris del punto cero y el diálogo de saberes. In: Castro-Gómez, Santiago; Grosfoguel, Ramón (Comp.). **El giro decolonial**: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, 2007, p. 79-91.

CHASE. Wanda. **Ilê Aiyê revela novo tema do Carnaval 2023**. Disponível em: <[http://Ilê Aiyê revela novo tema do Carnaval 2023; confira \(ibahia.com\)>](http://Ilê Aiyê revela novo tema do Carnaval 2023; confira (ibahia.com)>)>. Acesso em: 17 de mar. de 2023.

CHRIST, Giovana. **O carnaval não está nos museus**. Disponível em: <<http://O carnaval não está nos museus - Editorial - SP-Arte>>>. Acesso em: 03 de mar. de 2023.

saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales), 2005. 11 p. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsdll/collect/clacso/index/assoc/D1200.dir/5_Dussel.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2023.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **Para além da pedra e cal**: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina. CHAGAS Mário (Orgs). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos** 2. ed. Rio de Janeiro, 2009, p. 59-79. ITAÚ CULTURAL.

OCUPAÇÃO: Ilê Aiyê. Disponível em: <[http://Ilê Aiyê - Ocupação \(itaucultural.org.br\)>](http://Ilê Aiyê - Ocupação (itaucultural.org.br)>)>. Acesso em: 18 de mar. de 2023.

REVISTA VEJA. **Mangueira é a campeã do Carnaval 2019 do Rio de Janeiro**: Escola levou à avenida enredo sobre heróis esquecidos pela história oficial; desfile contou com homenagem à vereadora Marielle Franco, morta há quase um ano. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/cultura/mangueira-e-a-campea-do-carnaval-2019-do-rio-de-janeiro/>>>. Acesso em: 28 fev. 2023.

SALDANHA, Claudia. As verdades de Leandro Vieira. **Revista Concinnitas**, v. 21, nº 37. Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <[http://As verdades de Leandro Vieira | Saldanha | Revista Concinnitas \(uerj.br\)>](http://As verdades de Leandro Vieira | Saldanha | Revista Concinnitas (uerj.br)>)>. Acesso em: 01 mar. 2023.

SANTANA, Márcia. **A face imaterial do patrimônio cultural**: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2. ed. Rio de Janeiro, 2009, p. 49-58.

SANTOS, Luiz Paulo Oliveira dos. **Não me chame de moreno, eu sou negão**: uma análise do discurso autorreferente do bloco afrobaiano Ilê Aiyê. 54 f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em História) – Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2019.

SZÁNTÓ, András. **O futuro do museu: 28 diálogos**. 1ª ed. Rio de Janeiro. Editora Cabogó, 2022.

VIEIRA, Leandro. Carnavalesco da Mangueira: "Quem não sabe história tende a repetir erros"... Entrevistador: Anderson Baltar. **Canal UOL**. 24/01/2019. Disponível em: <[http://Carnavalesco da Mangueira: "Quem não sabe história tende a repetir erros" - 24/01/2019 - UOL Entretenimento](http://Carnavalesco da Mangueira: \)>. Acesso em: 05 mar. 2023.

_____. **História para ninar gente grande**. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <<http://Sinopse do Enredo da Mangueira para 2019 - Sinopse do Samba>>. Acesso em: 06 mar 2023.

3.5 No Banco da Praça: um olhar sobre a interação com o monumento a João Simões Lopes Neto

Fabíola Mattos Pereira

Graduanda; Universidade Federal de Pelotas
fabiolapereira@ifsul.edu.br

Flora Jerozolinski

Graduanda; Universidade Federal de Pelotas
florajero@gmail.com

João Pedro Peccini Rodrigues

Graduando; Universidade Federal de Pelotas
peccinijp@gmail.com

Kamile Müller

Graduanda Universidade Federal de Pelotas
kamilemuller2003@gmail.com

Ruan Scotto dos Santos Amorim

Graduando Universidade Federal de Pelotas
ruan.scotto@hotmail.com

Sarah Maggitti Silva

Mestra; Universidade Federal de Pelotas
sarahmaggitti@gmail.com

Resumo: O presente trabalho, desenvolvido como atividade final da disciplina de “Conservação e Preservação I”, do Curso de Bacharelado em Museologia, da Universidade Federal de Pelotas, teve como objetivo avaliar as condições de preservação e conservação de um bem patrimonial, o monumento a João Simões Lopes Neto, localizado na Praça Coronel Pedro Osório, em Pelotas/RS. De maneira complementar avaliamos as interações das pessoas com o mesmo, analisando as percepções sobre o patrimônio e o reconhecimento do monumento para a cidade e além dela. A proposta metodológica contemplou a realização de pesquisas bibliográfica e de campo e teve como estratégias a observação não participante, e a aplicação de questionário estruturado. Durante o trabalho se pode analisar as questões ambientais do entorno e a maneira como as pessoas se relacionavam com o monumento. Destacou-se, em alguns casos, uma certa distância e, em outros, uma apropriação do bem como patrimônio. As reações das pessoas quando perguntadas sobre a interação junto ao monumento foram variadas, incluindo o registro fotográfico, sentar-se ao lado ou nenhum tipo de interação. A elevada circulação de pessoas no local, a Praça Coronel Pedro Osório, facilitou a análise da participação e interação da comunidade, evidenciando uma presença constante de pessoas que se mobiliza e é mobilizada pela existência da escultura.

Palavras-chave: Monumento João Simões Lopes Neto; Conservação; Preservação; Praça Coronel Pedro Osório; Patrimônio Cultural;

APRESENTAÇÃO

O presente trabalho foi desenvolvido no contexto das discussões realizadas na disciplina de “Conservação e Preservação I”, do Curso de Bacharelado em Museologia, da Universidade Federal de Pelotas, sob orientação da Professora Sarah Maggitti Silva.

Avaliamos neste estudo aspectos que dizem respeito a prevenção de agentes e situações que colocam em risco os bens culturais, enfatizando as ações e estratégias a serem adotadas pelos profissionais de Museologia. Articulamos o objetivo da disciplina “Compreender a importância da preservação e conservação preventiva dos bens de valor cultural, bem como da legislação sobre preservação patrimonial, destacando os seus agentes de degradação”, com a investigação sobre as potencialidades que a interação com um patrimônio cultural – Monumento João Simões Lopes Neto - pode proporcionar, qual seja: a promoção de ações de proteção e conservação do patrimônio.

Sinteticamente, estabelecemos como objetivo promover a reflexão crítica sobre o processo de conservação e preservação de um bem patrimonial da cidade de Pelotas - João Simões Lopes Neto -, aproximando teoria e trabalho de campo. Desdobramos este trabalho em diferentes ações, as quais se voltaram para a realização de pesquisa bibliográfica sobre o monumento investigado, elaboração do roteiro de questões que foram aplicadas junto aos sujeitos que aceitaram espontaneamente colaborar com a realização do trabalho, investigação do contexto em que está situado o monumento, análise e sistematização dos dados obtidos. Realizou-se observação não participante para identificação do contexto de interação da comunidade junto ao monumento. Sendo assim, foram feitas 17 abordagens com pessoas voluntárias que interagiram com o monumento escolhido.

Destaca-se, por fim, que tomamos o devido cuidado, na elaboração do roteiro de questões, de formular perguntas que não necessitassem a identificação dos entrevistados. Além disso, procuramos evitar a elaboração de enunciados tendenciosos, afastando redações dúbias ou que contivessem juízos de valor.

DESENVOLVIMENTO

A consciência sobre a preservação da memória e do patrimônio cultural é de fundamental importância para a identidade de uma comunidade. O reconhecimento é fruto de disputas políticas, de elevada participação social e grande engajamento, que culminaram na organização de instrumentos legais de proteção ao patrimônio.

Contudo, sabe-se que regulamentos, decretos e leis não são suficientes para estabelecer sentimento de pertencimento e, conseqüentemente de envolvimento com a preservação patrimonial. A necessidade deste debate é indicada por Maria Cecília Fonseca (1997), quando refere a particularidade de relação entre a sociedade civil e o reconhecimento do seu patrimônio, enfocando as diferenças entre os países que historicamente possuem tradição no debate e, os países que se apresentam recentemente.

Nos países que gozam de uma longa história de preservação cultural, as discussões contemporâneas sobre patrimônio cultural giram em torno de questões como a ampliação da definição de bem patrimonial, a manutenção de dotações orçamentárias governamentais e a pluralização da participação social na prática de preservação. [...] Na América Latina e em outras regiões onde um complexo legal-burocrático-social de patrimônio é muito mais recente, uma política articulada de preservação é reconhecida como um dever do Estado e um direito da sociedade civil, mas os princípios de base, as regras de patrocínio e a participação social na preservação não têm atraído o interesse consistente de mais que um número restrito de especialistas na área cultural (Fonseca, 1997, p. 373-374).

Neste sentido, discutir sobre aspectos que envolvem a conservação dos bens patrimoniais, como o caso abordado neste artigo, se torna ainda mais necessário, face as dificuldades de estabelecimento de políticas públicas mais programáticas para a área cultural.

Durante a realização deste trabalho, tomamos contato, na prática, com a relevância da conservação preventiva, e das atribuições que recaem ao profissional Museólogo. O planejamento e a identificação das situações que afetam ou que poderão afetar os objetos e documentos sob sua responsabilidade, o necessário diálogo com profissionais de outras áreas, requer um trabalho complexo e permanente.

Destaca-se que é esperado do profissional da Museologia que esteja atento aos fatores ambientais, tanto nas reservas, quanto nos espaços de exposição, atuando preventivamente para evitar danos permanentes. A ação do tempo e do ambiente são inevitáveis, mas podem ser controladas.

Por este motivo, a opção pelo monumento a João Simões Lopes Neto, exposto às intempéries climáticas e às mais variadas interações, foi a razão que levou a sua escolha. Pensar na diversidade do patrimônio cultural brasileiro, e na relevância do olhar museológico, capaz de identificar potenciais riscos e danos a que estão expostos, se coloca como fundamental aliado para frear tais ameaças. A contribuição central foi perceber as potencialidades que as interações da comunidade com o monumento podem oferecer para o fortalecimento das políticas de salvaguarda e conservação, podendo se tornar um aliado do poder público pela visibilidade identificada ao longo do trabalho de campo, a qual desejamos enfatizar na continuidade deste artigo.

Na cidade de Pelotas, conforme publicado na página do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), há monumentos e espaços públicos tombados, os quais incluem praças e bens edificados.

[...] praças José Bonifácio, Coronel Pedro Osório, Piratinino de Almeida, Cipriano Barcelos [...] Theatro Sete de Abril, Catedral São Francisco de Paula, Grande Hotel, Biblioteca, Paço Municipal, Mercado Municipal, Casa Nº 2, Casa Nº 6 (Museu da Cidade de Pelotas), Secretaria de Finanças, Fonte das Nereidas, Largo do Mercado, Beco das Artes, Beco dos Doces e das Frutas, Parque Dom Antônio Zattera, Charqueadas São João e a Chácara da Baronesa (IPHAN, 2023).

É num destes locais oficialmente tombados que se encontra o monumento que mobilizou a realização do estudo. A escultura em homenagem a João Simões Lopes Neto, evidencia o legado do autor regionalista no cenário pelotense e nacional, e está rodeada de museus e edificações reconhecidas por sua importância histórica e cultural. A elevada circulação de pessoas no local, neste caso, a Praça Coronel Pedro Osório, permitiu que a análise da interação da comunidade ficasse mais facilitada e, portanto, evidente, marcando, assim nesta presença, uma interação rica e diversa que pretendemos enfatizar e, que muito contribui para as práticas voltadas à conservação daquele patrimônio.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS:

LEVANTAMENTO HISTÓRICO E INFORMAÇÕES SOBRE O MONUMENTO:

No ano de 2016, foi inaugurada na Praça Coronel Pedro Osório, uma estátua em bronze para homenagear o maior escritor regionalista do Brasil, João Simões Lopes Neto. Com o título "João Simões Lopes Neto para sempre na praça", diferentes reportagens divulgaram a inauguração do monumento, apresentando as razões para imortalizar em estátua a relevância do autor para a cidade e para o país.

Nascido em 1865 e falecido em 1916, na cidade de Pelotas, era filho de um capitão e neto de um visconde (Visconde da Graça). Era membro de uma tradicional família pelotense, possuía ancestrais portugueses, tendo ambos seus antepassados emigrado para o Brasil em busca de melhores condições de vida. Na cidade de Pelotas, nomes de ruas e instituições lembram a histórica família Simões Lopes, que somou e ainda soma influências econômicas e políticas.

João Simões Lopes Neto foi, segundo críticos de literatura, o maior autor regionalista do Rio Grande do Sul, alcançando relevância nacional. Procurou, em suas obras literárias valorizar a história e a tradição gaúcha. Sua produção é volumosa e traduz a cultura e a vida do homem do campo. Dentre elas, destacamos: Cancioneiro Guasca (1910), Contos Gauchescos (1912), Lendas do Sul (1913) e Casos do Romualdo (1914). Em decorrência da visibilidade de sua obra, além do monumento, na cidade de Pelotas, foi inaugurado o Instituto João Simões Lopes Neto, no ano de 2005.

A estátua em homenagem ao escritor pelotense foi confeccionada por Léo Santana, artista plástico mineiro, e inaugurada no dia 16/12/2016, na Praça Coronel Pedro Osório. A estátua conta também com o banco da praça em que está localizada, sendo ambos um único monumento. Pesando 230 quilos e em tamanho real, a escultura é feita em bronze e o patrocínio de sua obra foi do Bannrisul, assim como do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, em homenagem ao centenário da morte de Simões Lopes. Na sequência, apresentamos imagens atualizadas do monumento.

DEFINIÇÃO E ELABORAÇÃO DOS INSTRUMENTOS DE PESQUISA:

Conforme mencionado, em reunião prévia com os integrantes do grupo, foram definidas as estratégias de consulta ao público frequentador do local. As ações adotadas foram: 1. observação não participante, e 2. aplicação de questionário junto às pessoas que de algum modo interagem e/ou se aproximavam do monumento durante o período de observação.

A observação não participante foi realizada de maneira complementar, ao longo da verificação da interação da comunidade com o monumento a João Simões Lopes Neto. Neste ponto, foram registrados (incluindo registro fotográfico) o contexto do entorno do monumento, a acessibilidade, o estado de conservação e os eventuais riscos e/ou danos a que o mesmo estava submetido.

O questionário foi organizado tomando por referência dois eixos: 1. dados de identificação do participante da entrevista e 2. perguntas dirigidas sobre o patrimônio e o reconhecimento da relevância do monumento. Nas questões iniciais, indicamos, a saber: idade; gênero; local de origem e profissão. Nas indagações que envolviam a interação com o patrimônio, foram elaboradas as que seguem: você conhece a pessoa que está sendo representada através desse patrimônio cultural? você considera esse monumento importante? do lugar que você veio (cidade/estado), existe algum patrimônio que te chame atenção e que você considera importante, ou não? existe alguma outra pessoa, coisa ou lugar que você considera que mereça ser patrimonializado? de que maneira você interage, ou já interagiu, com o monumento em questão?

A seguir, serão apresentados os resultados encontrados ao longo dos dias de observação e pesquisa realizadas.

ANÁLISE DOS DADOS:

Ao longo de três dias de observações foram realizadas 17 entrevistas. Durante este intervalo se pode analisar as questões ambientais e a maneira como as pessoas interagiam com o monumento. Destaca-se, em alguns casos, uma certa distância e, em outros, uma proximidade do bem como patrimônio que pode ser apropriado. A impressão ficou registrada nas anotações de campo de um dos estudantes.

No dia em que foi feita a pesquisa estava ensolarado e uma temperatura muito agradável, como era a primeira hora da tarde muitas pessoas apenas passavam ao redor do monumento, muitas vezes com um olhar de curiosidade, outras, sem, contudo, dar atenção para ele. Algumas apenas o tocavam e iam embora, enquanto outras tiravam fotos, ou se sentavam ao lado como se fossem conhecidos compartilhando o mesmo espaço (Diário de campo, 09/10/2022).

De maneira complementar, revelou-se que, numa segunda observação, a interação das pessoas que se aproximavam do monumento, se dava de maneira

similar: ora interagindo, ora não sendo notado. Nesta segunda observação de campo, se tem uma perspectiva mais ampliada do contexto, quando se articulam questões de diferentes ordens como a realização de manifestações político partidárias e de eventos culturais e artísticos, por exemplo. Abaixo, o registro de campo:

Nesse dia estava fazendo sol, temperatura agradável, era dia de organização e luta política, a praça estava movimentada por estudantes pois estava acontecendo uma ação política, apesar de ser um sábado, todos, ou quase todos, pareciam estar com pressa. Algumas pessoas acariciaram a estátua como quem acaricia uma pessoa querida, tiraram fotos dela e com ela. No geral as interações eram rápidas e com um singelo ar de vergonha/timidez, algumas outras pessoas passavam e só encaravam a estátua, a maioria passava e não olhava (Diário de campo, 08/10/2022).

As condições gerais do monumento são boas, conforme se pode analisar das imagens registradas e coletadas num dos dias em que foram realizadas as observações. Contudo, verifica-se que, no entorno, não foram encontradas condições de acessibilidade para pessoas com as mais diversas necessidades, muito embora o monumento seja de inauguração recente (2016) e esteja localizado na área urbana da cidade de Pelotas.

Figura 01: Monumento João Simões Lopes Neto



Fonte: Flora Jerozolinski (2022)

Figura 02: Identificação da autoria na barra da calça da estátua em homenagem a João Simões Lopes Neto.



Fonte: Flora Jerozolimski (2022)

Figura 03: Placa com detalhes do monumento: “Escritor pelotense considerado um dos maiores regionalistas da literatura brasileira. Autor de Contos gauchescos, Lendas do Sul e Casos do Romualdo).



Fonte: Flora Jerozolimski (2022).

Ainda sobre as condições do bem investigado, nas anotações de campo, em um dos dias em que houve observação não participante, realizada por um dos integrantes, registrou-se que

[...] a estátua estava em boas condições, diria até bem boas, não tinha pichações nem muita sujeira aparente assim, a única coisa que vimos no dia foi um resíduo de adesivo de político, mas que já tinha sido retirado. No dia que fomos tinha um pessoal da Prefeitura limpando a fonte, imagino que deva haver uma limpeza regular da estátua também (Diário de campo, 15/10/2022).

Após a análise das condições e dos riscos a que está submetido o monumento, passamos a análise qualitativa de algumas questões que, segundo entendemos, se prestam a um registro mais detalhado.

O grupo de pessoas entrevistadas é, em sua maioria, do gênero masculino, residentes na cidade de Pelotas, com faixa etária entre 17 e 28 anos. Curioso analisar, a diversidade dos locais de origem das pessoas abordadas e, que estabeleciam algum tipo de interação. As questões, quando analisadas, sugerem que a grande maioria dos entrevistados reconhece a importância do patrimônio, muito embora, em alguns casos, não soubesse especificar ou citar algo sobre a biografia ou a produção autoral de João Simões Lopes Neto.

A pergunta sobre a análise mais ampla do patrimônio e a cidade / local de origem supõe que, em sua maioria, as pessoas identificam os bens patrimoniais como edificações ou estátuas de personalidades históricas. Contudo, ficou saliente em alguns casos, a relevância do patrimônio ambiental e, também, imaterial das populações indígenas. As respostas de duas pessoas entrevistadas merecem destaque e, por este motivo, apresentamos, conforme o que segue: “Já temos grandes patrimônios naturais como o Pantanal, Floresta Amazônica e Reservas Naturais. Considero que é necessário conservação e preservação dessa história, caso contrário, vamos perdê-la.” No segundo caso, destacamos o reconhecimento da importância do patrimônio imaterial: “Na minha concepção deveriam existir mais artefatos e objetos indígenas distribuídos pelo país. Um bom exemplo seria na forma de patrimônio imaterial, onde é possível que a população interaja de forma mais direta com as obras.”

As reações das pessoas, quando questionadas sobre a interação realizada com o monumento, foram variadas, incluindo a realização de fotos, sentar-se ao lado ou nenhum tipo de interação, o que só foi possível constatar pela observação não participante.

Destaca-se, assim, que a presença do monumento, numa das praças mais movimentadas da cidade de Pelotas, tem acionado nas pessoas identidade e pertencimento, mesmo quando diante de olhares mais distantes. A presença e a apropriação cotidiana, por parte da população, têm se traduzido, pudemos perceber, em ações concretas do poder público local na manutenção e na continuidade de ações de conservação do monumento analisado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização desta atividade, mesmo incipiente de pesquisa, exigiu muito dos integrantes do grupo. Não há como deixar de registrar que nos encontramos, atualmente, em retorno às atividades presenciais, num contexto ainda pandêmico que tem nos exigido uma nova forma de reorganizar nossas vidas e nossas interações.

Analisar as percepções das pessoas ao interagirem com um monumento, requer certo envolvimento com o tema, com a disciplina e com as questões teóricas e práticas que cotidianamente discutimos em sala de aula. Além disso, requer também empatia e paciência para realizar uma abordagem que seja capaz de motivar a participação das pessoas.

Afora as questões metodológicas de obtenção dos dados, nos envolvemos no levantamento bibliográfico, que, vasto e extenso, pretendeu pinçar aspectos da trajetória de João Simões Lopes Neto que fossem significativos e, que permitissem conexão entre a dimensão material e imaterial, que ora desejávamos analisar.

Durante o trabalho de campo foi possível identificar diferentes aspectos do objeto em si, de seu estado de conservação e das ações de preservação adotadas pelo órgão público municipal. Ao longo desta experiência, constatamos o interesse das pessoas no que diz respeito ao reconhecimento do patrimônio cultural, muito embora exista um desconhecimento sobre a biografia e a obra de João Simões Lopes Neto.

Destacamos, ao concluir este trabalho, que um desafio se apresenta para nós, integrantes do grupo, qual seja: o de articular os temas da conservação e preservação com os da educação patrimonial e as políticas de salvaguarda patrimonial. Mesmo que João Simões Lopes Neto seja reconhecido localmente, o conhecimento de sua memória e história possui ainda muitas lacunas dentre aqueles que se sentam ao seu lado, fazem selfies e interagem com ele.

Ao longo da disciplina de Conservação e Preservação I, podemos compreender o papel do Museólogo na gestão estratégica dos museus. A identificação de riscos, o mapeamento dos problemas, o planejamento, a condução e a avaliação permanente e, se necessário, adoção de ajustes são questões que atravessaram nossos debates ao longo do semestre.

Deste modo, não é possível estabelecer um programa eficiente sem conhecimento mínimo necessário e formação permanente. Neste rol de

responsabilidades, é salutar compreender a complexidade dos temas que perpassam, os quais incluem a compreensão dos procedimentos de segurança que estaremos diretamente envolvidos, seja como responsáveis técnicos, seja como gestores.

A responsabilidade com o patrimônio material, sob guarda dos museus, bem como com a vida das pessoas que trabalham e circulam nestes ambientes, não se realiza com amadorismo ou com improvisos e, para isso, segundo estudamos, precisamos atentar para alguns pontos, os quais, acreditamos, passam pela elaboração e implementação de procedimentos padronizados, de atribuição de responsabilidades e condições adequadas para o bom exercício profissional.

Referências

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo:** trajetória da política federal de preservação no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; MINC-IPHAN, 2005.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - **IPHAN**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/> Acesso em 08 de outubro de 2022.

INSTITUTO JOÃO SIMÕES LOPES NETO. **IJSLN**. Disponível em: <https://www.joaosimoeslopesneto.com.br/> Acesso em 07 de outubro de 2022.

LOPES NETO, João Simões. **Cancioneiro guasca**. Pelotas: Livraria Universal, 1910.

LOPES NETO, João Simões. **Contos gauchescos**. Pelotas: Livraria Universal, 1912.

LOPES NETO, João Simões. **Lendas do Sul**. Pelotas: Echenique & C. Editores, 1913.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E CULTURA - **UNESCO**. Brasil. Disponível em: <https://pt.unesco.org/fieldoffice/brasil/expertise/world-heritage-brazil> Acesso em 07 de outubro de 2022.

3.6 Os mantos Tupinambá e uma outra história das artes Têxteis para questionar a colonialidade nos museus

Adriene Coelho Ferreira Jerozolinski

Doutoranda; Universidade Federal de Pelotas
adrienejero@gmail.com

Flora Coelho Jerozolinski

Graduanda; Universidade Federal de Pelotas
florajero@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem como objetivo abrir um debate, a partir das novas perspectivas na história da arte e campos correlatos que ganharam força com as críticas à colonialidade, para compreender as materialidades têxteis em relação dialógica com as comunidades e suas tradições. Consideramos que isto pode contribuir com uma maneira diferente de compreender o papel dos museus que salvaguardam, neste caso, conteúdos relacionados aos povos originários. Assim, traçamos um breve panorama sobre a arte têxtil e apresentamos práticas indígenas e afro-brasileiras, nos aprofundando na produção e pesquisa da artista baiana Glicéria Tupinambá sobre os mantos Tupinambás. Apontamos caminhos para a pesquisa acadêmica e discutimos como esta abertura para novos contextos permite a geração de conhecimentos e amplia o mundo, adicionando elementos relacionados à dimensão espiritual, o meio ambiente e à transmissão de saberes e fazeres. Concluímos que isso contribui para uma narrativa mais abrangente sobre nosso próprio país, a América Latina e amplia as possibilidades para o estudo das artes têxteis na contemporaneidade, ao mesmo tempo em que tem um grande potencial social, educacional, estético e político. Debates ricos que devem ser aprofundados em trabalhos posteriores.

Palavras-chave: Arte têxtil; Povos Indígenas; Colonialidade; Museus.

Introdução

Traçando um panorama dos principais autores e temas ligados às importantes transformações metodológicas que a história da arte passou ao longo do século XX, principalmente no mundo anglo-americano, o pesquisador Rafael Cardoso (2009) evidenciou a divisão do campo em duas correntes principais: uma ligada ao conhecimento erudito das técnicas, escolas, obras e autores, e por isso mesmo com um viés mais descritivo e conservador, e outra corrente, mais analítica e revolucionária. Esta segunda corrente modificou práticas e substituiu em alguma medida as estruturas teóricas antigas por outras mais abrangentes, inspiradas em

outras disciplinas e áreas, como nas ciências sociais, linguística, estudos literários, semiótica, psicanálise, comunicação, ecologia e estudos decoloniais.

Entraram em pauta não apenas novos pesquisadores, mas também novos assuntos, como questões relacionadas à história social, classe, raça e gênero, desviando o enfoque para populações e regiões antes relegadas a uma posição secundária. No caso da América Latina, a partir da introdução de uma nova ordem moderna com a exploração colonialista, houve a subalternização de diferentes saberes, culturas e povos que habitavam esse lugar antes da chegada dos europeus. A colonialidade é uma matriz de poder que estabelece nos modos de pensar, sentir e existir do Norte Global como sendo superiores aos demais. A decolonialidade surge como uma crítica e resposta a este pensamento, e propõe considerar outras formas de pensar, sentir e existir, a partir de outros sujeitos, lugares e concepções de mundo.

As práticas têxteis, na esteira desta valorização, passaram a ter mais visibilidade a partir dos anos 1960, junto a um projeto político-cultural local sintonizado com uma expectativa internacional da própria historiografia da arte e das teorias da cultura sobre esta região. A recuperação do papel do bordado, da tecelagem e do uso de tecidos na criação artística parte também de uma valorização de modos de produção que envolvem processos corporais e temporais que estabelecem vínculos com seus contextos históricos e culturais. Estes contextos são fundamentais para romper os horizontes comuns de expectativa em relação a fatores como a hierarquia entre arte e artesanato, a combinação/gestão de mídias e gêneros artísticos, classe e etnia e os modelos de arte política, criando terreno para gerar novos modelos de convivência e interação social e transformações afetivas e significativas (Reiman, 2020).

Temos muitíssimos avanços, por isso hoje podemos nos perguntar sobre quais práticas têxteis que produzimos na contemporaneidade que têm mais potencial para questionar a colonialidade e acionar as esperadas estruturas teóricas mais abrangentes, inspiradas em outras disciplinas e áreas. A partir disto, escolhemos aprofundar a discussão a partir do trabalho da artista baiana Glicéria Tupinambá com os mantos tupinambá e os saberes e fazeres que mobilizam para exemplificar o exercício de outras materialidades da arte têxtil brasileira, indo além dos artistas de referência já canonizados.

Glicéria Tupinambá é uma artista indígena baiana que vem ganhando notoriedade na arte contemporânea nacional por meio do ativismo indígena, a luta pela demarcação do território Tupinambá e pelo movimento de repatriação dos mantos emplumados tidos como resquícios exuberantes do povo que dominava a costa do Brasil há 500 anos e foram levados no século XVI para a Europa. Quando artefatos únicos e peças de indumentária ritual que os povos que as produziram não têm mais, permanecem em museus europeus como “joias do colecionismo”, como é o caso dos Mantos Emplumados do século XVI que foram levados do Brasil na época da colonização, há um esvaziamento do pensamento crítico têxtil.

Assim formas de enxergar o mundo são desconsideradas, mas também técnicas ancestrais de fiação, tecelagem, padronagens, fazeres coletivos e línguas desaparecem, equipamentos e materiais são substituídos e apagados da nossa cultura e reproduzimos acriticamente a arte europeia, basicamente bordado, tricô e crochê, como se essa fosse a única arte têxtil capaz de reivindicar seu lugar na arte contemporânea (Jerozolinski, 2022).

A arte têxtil indígena e as técnicas ancestrais já estavam aqui antes da colonização. Tendo como ponto de partida as relações entre a textualidade e as artes têxteis a partir das culturas ameríndias e andinas, Oliveira (2020) chama a atenção para como as tapeçarias e artefatos pré-colombianos como vestimentas cerimoniais, totens e objetos de fibras, entre outros, ao surgirem junto com suas comunidades, tornam a trama têxtil um dos elementos práticos e metafóricos da formação da nossa consciência histórica, que devem ser associados não apenas ao crescimento de suas sociedades, mas também ao próprio reconhecimento humano da potência de criar e transmitir narrativas ao longo dos tempos e espaços.

A questão central é que estes têxteis não esgotam o sentido de sua mensagem apenas em suas funções expressivas e comunicativas, mas também afirmam ideias e ideais que as sociedades reproduzem sobre si mesmas (Oliveira, 2020). Hanayrá Negreiros, ao trabalhar a questão das roupas como dispositivo de memória, nos chama a atenção para que eram as mãos afro-brasileiras que teciam as roupas das pessoas livres e escravizadas na época da colonização, e além das vestimentas e adornos serem utilizados para vestir pessoas, mais tarde também foram usados para vestir as divindades das religiões afro-brasileiras em seus cultos e sistemas (Pereira, 2017).

Aqui podemos lembrar também a questão das festas religiosas tradicionais, como Festa do Divino, Boi Bumbá, Folia de Reis, entre outras, consideradas manifestações culturais e folclóricas onde as artes manuais e têxteis estão totalmente atreladas a sincretismos e onde o trabalho é realizado tanto por mulheres quanto por homens. Muitos dos processos misturam técnicas do colonizador com outras mais locais, principalmente devido a materiais e técnicas, mas que reinventam aprendizados, se tornando híbridos, mas ainda plenamente impregnados de uma grande carga simbólica, muitas vezes incorporando ainda cantos de trabalho e grupos fechados de iniciação que mantêm técnicas próprias e forjam vínculos comunitários. Assim, ao servirem como vestimentas e adornos, estando relacionados diretamente ao corpo, estes têxteis evocam poderes e um corpo social contra os poderes institucionalizados que os liga às forças vitais da natureza e cria uma resistência contra a colonização de suas práticas.

Acompanhando o exemplo dos Mantos Tupinambás, refletimos sobre a mitologia e as técnicas envolvidas em sua confecção e uso que contém. O trabalho realizado por Glicéria Tupinambá ao recriar o manto junto com a comunidade, recuperando técnicas e procedimentos que acionam coletividades aponta para um novo caminho no sentido da representação de uma outra história das artes têxteis a partir das cosmovisões dos povos originários da América Latina, descolonizando nosso entendimento sobre estas práticas.

(1) Manto Tupinambá conservado na reserva do Museu do Quai Branly, em Paris, na França (2) Primeiro manto confeccionado por Glicéria Tupinambá em 2006. A peça foi doada para o Museu Nacional e se salvou do incêndio de 2018. (3) Manto confeccionado durante a pandemia pela comunidade e vestido pelo Cacique Babau, da Serra do Padeiro, no sul da Bahia.



Fontes: Embassy of Brazil in Brussels/Facebook, Museu Nacional e Mídia Ninja/Foto de Glicéria Tupinambá.

O Assojaba Tupinambá (Manto Tupinambá) é uma vestimenta sagrada composta por fibras vegetais, penas vermelhas de aves nativas, utilizada em rituais sagrados. A indumentária emplumada representa para o povo Tupinambá a relação entre a dimensão espiritual, o meio ambiente e a transmissão de saberes e fazeres, é um símbolo da memória e da resistência do povo indígena Tupinambá, que ainda é alvo de diversos ataques e de uma ameaça de genocídio que perdura ao longo de toda a história brasileira. O Manto faz parte das histórias e das memórias deste povo, mas as novas gerações não conheciam nem um único exemplar de um manto emplumado, a não ser por imagens de internet e de livros de história (Tupinambá, 2021).

Em comemoração aos 500 anos da colonização, nos anos 2000, o mais conhecido e conservado deles, parte do acervo do Nationalmuseum, de Copenhague, Dinamarca foi exposto em São Paulo como parte da exposição “Brasil +500, Mostra do Redescobrimento”. Nesta ocasião, dois representantes dos Tupinambá, Senhor Aloísio e Dona Nivalda, mãe da cacica Maria Valdelice dos Tupinambá de Olivença, puderam contemplar a peça feita por seus antepassados. Na época, esta vinda do manto suscitou um debate com apoio de universidades e outras organizações sobre a sua restituição aos Tupinambá, mas não obtiveram sucesso. Esta negativa, no entanto, motivou os jovens a refletirem sobre os objetos que fazem parte de sua história e Glicéria, enquanto professora daquela comunidade, com base em uma fotografia do manto que está na Dinamarca, decidiu confeccionar uma réplica para presentear os Encantados de sua comunidade (Capuchinho, 2021).

Em seus vários relatos sobre como se deu todo o processo, Glicéria sempre chama a atenção para a dimensão espiritual e relações com os Encantados. Encantados são entidades ancestrais que fazem a ponte entre o mundo terreno e o mundo espiritual entre vários povos indígenas. Os contatos podem se dar a partir de sonhos, danças, uso de plantas e bebidas rituais, por exemplo. Glicéria conta que reencontrou o artefato mítico de seu povo e voltou a tecê-lo orientada por fotografias e sonhos, com a participação de toda a comunidade. Para isto ela contou com a orientação dos mais velhos e aprendeu técnicas. O fio de algodão cru foi encerado com cera de abelha e trançado na técnica do jereré, que ainda hoje é usada para confecção das redes de pesca. Com a estrutura pronta, as penas foram presas (Tupinambá, 2021).

Diferente do anterior, que era feito principalmente de penas vermelhas de guará e penas azuis e amarelas de Araruna, aves típicas das áreas de mangue do litoral atlântico hoje com populações locais em declínio, estando incluídos na lista nacional de espécies ameaçadas de extinção, a comunidade optou por usar penas de pássaros que podem ser encontrados mais facilmente em seu próprio território e que fazem parte da vida cotidiana dos Tupinambá. Assim, diferente dos mantos de cor vermelha que se encontram nos museus europeus, o novo manto tem os tons da terra e da mata do território Tupinambá, entre marrons, beges, brancos e verdes azulados. Medindo 1,20 de comprimento por 0,50 de largura, o manto foi usado em cerimônias rituais, fazendo parte da Casa de Reza, onde era guardado. Após esse primeiro uso, conforme Glicéria, os Encantados, ao serem consultados, decidiram que o manto poderia ser doado para fazer parte da exposição “Os Primeiros Brasileiros”, se juntando a outros povos indígenas que formaram uma coleção contemporânea para o Museu Nacional (Museu Nacional, 2022).

A confecção desse manto tem uma simbologia política forte e mobilizou saberes importantes e teve desdobramentos, pois em 2018, Glicéria foi convidada para dar uma palestra em Paris. Durante a viagem, ela pôde visitar um manto guardado a sete chaves na reserva técnica do museu do Quai Branly. Nas palavras de Glicéria:

O manto estava me esperando, e eu vou lá para ver as penas, fazer a análise da malha, entender o manto. Vi as posições e o caimento das penas, o ponto da malha, que era como o de jereré (instrumento de pesca tradicional) que fazemos aqui. A gente ficou quase uma hora com o manto e eu tentei memorizar tudo o que ele tinha ali, relembra (Capuchinho, 2021, online).

A visita ao manto do século XVI motivou Glicéria para que confeccionasse uma nova peça. Durante a pandemia, entre fevereiro e agosto de 2020, devido ao processo de confinamento, a comunidade confeccionou outro manto. Diferente do anterior, para o novo manto foram usadas cerca de três a quatro mil penas de aves nativas da região e que se encontram nas aldeias: galinha, galo, gavião, pato, peru, pavão, tururim, sabiá-bico-de-osso, canário-da-mata, gavião-rei, gavião-perdiz e ainda contou com um capuz de penas de arara. Em seu centro foi costurada uma semente de jequitibá, considerada uma árvore sagrada por diversas comunidades indígenas, relacionada à força, à longevidade e à sabedoria da natureza, sendo utilizado em rituais e cerimônias. Segundo Glicéria Tupinambá:

O manto representa a revitalização da nossa cultura, da nossa língua, dos nossos fazeres, das nossas técnicas. O manto vem desvendando segredos. A confecção do manto traz saberes guardados pelas mulheres tupinambá: tecelagem, trançagem, uso de vários utensílios (principalmente a agulha de tucum), preparação do cordão feito de algodão (antigamente era no fuso) com cera de abelha tiúba [...]. O interessante é comparar uma obra que está dentro do museu, parada, e ver a peça tendo vida e movimento – neste caso, ver o manto sendo usado por um membro da comunidade, o cacique, durante um ritual. É uma emoção muito grande. Ory, meu filho caçulo, disse que, quando o cacique usar o manto, ele permitirá a cura do mundo, ao afastar todas as doenças. Tudo de ruim será eliminado, porque o cacique se transformará em um super-herói (Bonifácio, 2021, online).

O manto ritual permaneceu na aldeia Tupinambá de Olivença e foi vestido pelo cacique Babau durante a cerimônia em que recebeu o título de Doutor Honoris Causa da Universidade do Estado da Bahia em junho de 2021. Importante ressaltar que em 2000, época em que o primeiro manto foi feito, os Tupinambás de Olivença ainda não eram reconhecidos como indígenas pelo Estado brasileiro. A comunidade, de cerca de 5 mil pessoas, só foi reconhecida oficialmente pela Funai em 2001.

Nesta época, não se sabe ao certo nem quantos mantos existiam em coleções europeias. “Não achamos uma informação oficial: se restam onze, seis ou cinco mantos tupinambás preservados no mundo, mas o fato é que todos estão em acervos da Europa” (Bonifácio, 2021, online) O povo tupinambá, como vimos, pôde entrar em contato com o manto como se ele fosse algo externo, uma peça superprotegida. Em Paris, Glicéria ficou perto do manto por cerca de apenas uma hora e não pôde fotografá-lo. Mesmo nestas circunstâncias, o encontro foi fundamental para que se estabelecesse um canal ativo de comunicação. Segundo a artista:

Poder ter acesso ao manto foi fundamental para que ele pudesse começar a falar comigo. O manto conseguiu se abrir para mim e eu consegui fazer minhas observações e ter algumas percepções para que pudesse confeccionar outro manto. Foi importante trazer vida para o manto e mostrar que não era aquela coisa obsoleta, guardada em um canto, só para ser observado e ir se deteriorando com o tempo. Os mantos têm uma vida e um propósito dentro do seu povo (Capuchinho, 2021, online).

Como vimos até aqui, o têxtil tem uma série de camadas, é um objeto relacional que está sempre provocando relações. Não basta só aprender uma técnica, o foco fica muitas vezes só na técnica, no modo de fazer e em suas ferramentas, mas há uma história por trás das técnicas que também precisa sempre vir à tona.

Desde o início do processo de colonização com certeza muitos saberes e fazeres têxteis foram perdidos ou passaram por processos de deslegitimação.

Ainda existe pouca pesquisa sobre as relações das artes têxteis com as culturas regionais e locais do Brasil. Como conclui Santana (2022) na revisão bibliográfica que fez recentemente sobre o panorama das investigações acerca da arte têxtil na produção da pós-graduação brasileira em Artes e campos correlatos. Ainda há uma lacuna, uma vez que a maioria dos trabalhos já realizados exploram a arte têxtil em poéticas visuais relacionadas à tecelagem, bordado e outros aspectos, “mas não a associam diretamente à artesanaria têxtil brasileira e as relações com o fazer manual” (Santana, 2022, p. 391).

Na maioria das vezes fica de fora das investigações e debates uma rica materialidade têxtil, mais ligada aos povos indígenas e afro brasileiros, que muitas vezes é olhada apenas através de um olhar fetichista que a classifica e supervaloriza como artefato, mas desconsidera as cosmologias particulares desses povos que explicam o fazer têxtil através de outras funcionalidades e utilidades práticas no mundo concreto e místico. Inclusive suas implicações políticas, como no caso de todo os desdobramentos da recriação dos mantos Tupinambá e seu papel para o reconhecimento da Arte Indígena Contemporânea, o ativismo indígena e a luta pela demarcação dos territórios. Hoje o manto é um símbolo da resistência da comunidade e de um processo de equilíbrio buscado pelos seus membros para a recuperação do território e manutenção de sua autonomia frente à exploração da região, pois ainda lutam pela demarcação do seu território tradicional.

Considerações Finais

Ao considerar as artes têxteis apenas a partir das técnicas que vieram da Europa dentro do contexto da colonização deixamos de fora todo um campo de conhecimento que pode tensionar a historiografia tradicional da arte e de campos correlatos, como a museologia e abrir um panorama para novas pesquisas que considerem outras fontes e abordagens relacionadas à outras materialidades têxteis que narram de uma maneira muito mais abrangente memórias ancestrais e as próprias identidades do nosso país e da América Latina.

Relacionando ao tema deste Seminário da Semana de Museus da UFPel 2023, que foi museus, sustentabilidade e bem-estar, podemos verificar com este estudo que o exemplo dos mantos de Glicéria Tupinambá têm um grande potencial para contribuir com o debate sobre os museus como núcleos culturais em todos os seus aspectos e

em relação dialógica com as comunidades e suas tradições, contribuindo para a sustentabilidade e o bem-estar global, em oposição aos mantos que foram apenas considerados como joias do colecionismo e que por isso permaneceram por séculos guardados em reservas técnicas de museus europeus preocupados com sua salvaguardada para a posteridade. Sem relação com os povos que os produziram. Afinal, é importante refletir sobre quem tem direito sobre a construção dos discursos e saberes.

Quando um objeto permanece guardado nas prateleiras de uma reserva técnica, seu potencial social, cultural e educacional se torna mais pobre e restrito a um uso autorizado e por pesquisadores, deixando os museus, que já carregam problemáticas a respeito de uma descontextualização temporal e cultural, fortalecida por um caráter muitas vezes apenas acadêmico. Museus como meros receptáculos do patrimônio, porém sem redistribuir para a sociedade. Debates ricos que devem ser aprofundados em trabalhos posteriores.

Referências

BONIFÁCIO, Caio et al. Waldisa Rússio e a descolonização dos museus. **Revista Tonel**. Edição 3 11.06.21. Disponível em: <http://www.tonel.co/waldisa-russio-e-a-descolonizacao-dos-museus/> Acesso: 08/06/2022.

CARDOSO, Rafael. **A história da arte e outras histórias**. In: Cultura Visual, n. 12, outubro/2009. Salvador: EDUFBA, p. 105 -113.

CAPUCHINHO, Cristiane. A volta do manto tupinambá: como indígenas da Bahia retomaram peça sagrada que só era vista na Europa. Texto para RFI, publicado no **site G1** em 15/10/2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2021/10/15/a-volta-do-manto-tupinamba-como-indigenas-da-bahia-retomaram-peca-sagrada-que-so-era-vista-na-europa.ghtml> Acesso: 09/06/2022

JEROZOLIMSKI, Adriene Coelho Ferreira. Uma Outra História das Artes Têxteis a Partir das Cosmovisões dos Povos Originários da América Latina: os mantos de Glicéria Tupinambá. (p. 20-31) In: **Anais** do VII SIGAM – Simpósio Internacional de Gênero, Arte e Memória: esperança como potência e prática como resistência/Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPel. Pelotas: UFPel, 2022. Disponível: <https://wp.ufpel.edu.br/artenaescola/publicacoes/vi-sigam/vii-sigam/>

MUSEU NACIONAL. **Manto Tupinambá**. Disponível em: https://www.museunacional.ufrj.br/see/objetos_manto_tupinamba.html Acesso: 01/06/2022.

OLIVEIRA, Natália R Rezende. Textualidades têxteis e novas-velhas concepções de memória na Arte Latino-americana. PÓS: **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], v. 10, n. 19, p. 249–270, 2020. DOI: 10.35699/2237-5864.2020.21610. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/21610> Acesso: 18/05/2022.

PEREIRA, Hanayrá Negreiros de Oliveira. **O Axé nas roupas:** indumentária e memórias negras no candomblé angola do Redandá. 2017. 133 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciência da Religião, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/20817/2/Hanayr%c3%a1%20Negreiros%20de%20Oliveira%20Pereira.pdf> Acesso: 24/05/2022

REIMAN, Karen Cordeiro. **Intervenções Suaves:** Cumplicidades entre Arte e Mídia Têxtil. In: CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO. Transbordar: transgressões do bordado na arte. - São Paulo: Sescsp, 2020. p. 48 – 65

SANTANA, Cássia C. Domingues. Arte têxtil, artesanaria e poéticas visuais: discussões na pós-graduação brasileira no campo das artes entre os anos de 2010 e 2020. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 14, n. 33, p. 374 - 399, 2022. DOI: 10.5965/2175234614332022374. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/20825> Acesso: 10/04/2022.

TUPINAMBÁ, Glicéria. A Visão do Manto. **Revista ZUM**, número 21, Outubro de 2021

3.7 Atividades exercidas no Projeto de Documentação Museológica do Museu do Doce após a pandemia de Covid – 19

Gabriela Teixeira

Graduanda; Universidade Federal de Pelotas;

gabrielateixeira1419@gmail.com

Igor Dias Mesquita

Graduando; Universidade Federal de Pelotas;

idmesquita@gmail.com

Marta Caldeira Pacios

Graduando; Universidade Federal de Pelotas;

martacalpacios@outlook.com

Noris Mara Pacheco Martins Leal

Doutora; Universidade Federal de Pelotas;

norismara@gmail.com

Resumo: Este artigo trata sobre as atividades desenvolvidas por alunos dos Bacharelados em Museologia, em História e em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), com o acervo do Museu do Doce, bem como expor sobre a trajetória da própria instituição museológica a partir da retomada das atividades de forma presencial, com o recrudescimento da pandemia de COVID - 19.

Palavras-chave: Museu do Doce; Pesquisa; Documentação Museológica; Pandemia.

Introdução

O casarão que abriga o museu foi projetado e construído, provavelmente, pelo arquiteto italiano Jozé Izella, em 1878 para servir como residência para a família de Francisco Antunes Maciel (Conselheiro do Império) e Francisca Moreira Maciel. A casa possui um refinamento interno que pode ser percebido nos seus bens agregados, contando com ladrilhos hidráulicos e escaiolas²³, possuindo também estuques, no teto, considerados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, como os últimos exemplares deste tipo no RS, por terem sido esculpidos *in loco*.

Com a morte do Conselheiro e de sua esposa e depois com a escolha de Francisco Antunes Maciel Júnior para ser Ministro da Justiça do presidente Getúlio

²³ Método de pintura afresco que imita pedra.

Vargas a família mudou-se para o Rio de Janeiro, ficando a casa como residência de férias até início da década de 1950. Após este período entre 1950 e 1973, o imóvel foi alugado e serviu como sede do Quartel General da Terceira Divisão de Infantaria, hoje a 8ª Brigada de Infantaria Motorizada de Pelotas. Com a transferência do Quartel General, o imóvel, foi ocupado por diversos órgãos públicos municipais.

Em 1977, a casa foi tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o qual definiu a relevância para o Brasil do conjunto de casa formado pela casa do Conselheiro, do Barão de São Luiz (Leopoldo Antunes Maciel, irmão de Francisco) e do Barão de Butuí (sogro dos outros dois proprietários), este foi o primeiro conjunto de estilo eclético tombado no país.

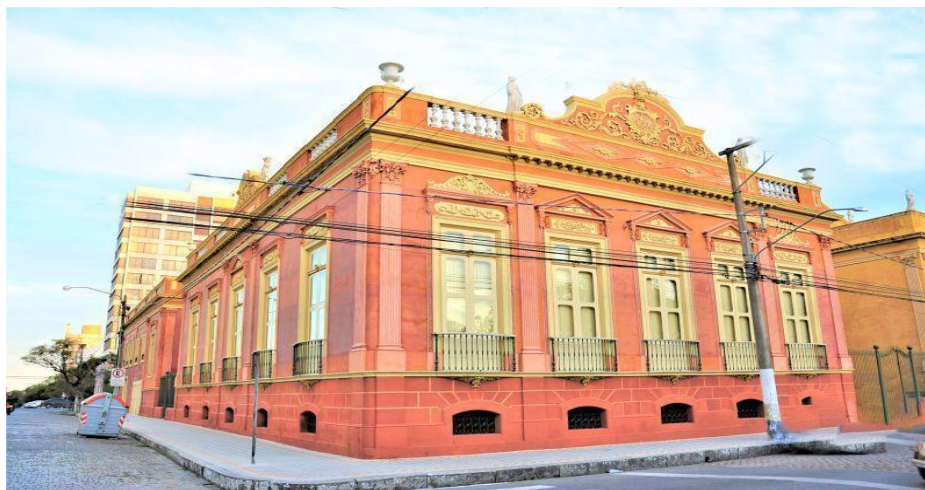
No ano de 2006 o reitor da Universidade Federal de Pelotas adquiriu a casa, que naquele momento encontrava-se em avançado estado de deterioração, necessitando para o uso de restauração, o qual foi realizado pela universidade a partir de 2009, primeiro com um projeto emergencial e depois com a continuidade do processo de restauração que foi de 2010 até 2013. Com a entrega da casa, pela empresa de restauração, para a UFPel em maio do mesmo ano, o Museu do Doce se instalou na casa e foi aberto ao público (Museu do Doce, 2020).

Esta instituição museológica é uma conquista da comunidade doceira que, através de negociação realizada com a Secretaria Municipal de Cultura e o Iphan, definiram como sede para a nova entidade o casarão situado na Praça Coronel Pedro Osório, de número oito, no centro histórico da cidade de Pelotas, a qual aconteceu antes da Universidade comprar o prédio.

O acervo foi composto ao longo do tempo por objetos doados pela comunidade relacionados à história da tradição doceira de Pelotas e região, sejam elas bi ou tridimensionais, além de todo objeto/representação que tenha relação com a missão do local. A instituição tem como objetivo salvaguardar os suportes de memória da tradição doceira de Pelotas e localidade, com o compromisso de produzir conhecimento sobre esse patrimônio.

O Museu se configura como órgão suplementar do Instituto de Ciências Humanas da UFPel, e recebe um grande número de visitantes locais, turistas e grupos de estudantes, e sua exposição de longa duração possui características de acessibilidade para as pessoas com deficiência:

Figura 1 – Fachada do casarão onde se localiza o Museu do Doce.



Fonte: Diário da Manhã, 2019.

Metodologia

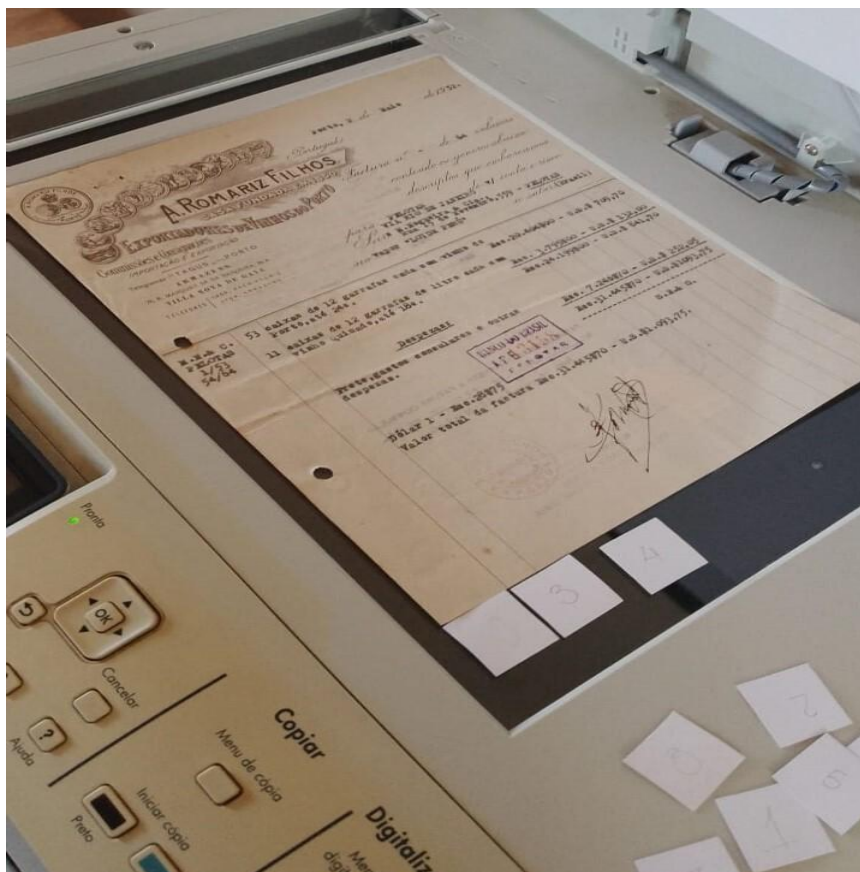
O projeto de Organização da Documentação Museológica é vinculado ao Laboratório de Documentação Museológica do Bacharelado em Museologia da UFPel, teve seu início em 2019, com o objetivo de organizar o sistema de documentação do acervo do Museu do Doce (MDU), coordenado pela professora Noris Leal, tendo suas atividades realizadas de maneira presencial, na reserva técnica da instituição museológica. Porém, em março do ano de 2020, teve começo a pandemia de COVID - 19, quando, segundo Marques "as atividades presenciais do projeto Organização da Documentação Museológica do Museu do Doce foram comprometidas, as ações passaram a ter um caráter extensionista realizadas com auxílio da internet.", para isto, foram criadas páginas do projeto no *Facebook* e *Instagram*, para popularização do conteúdo produzido pelos alunos participantes das tarefas, também foram realizadas conversas e reuniões ao vivo com convocados nas redes sociais do projeto, e produções de textos científicos informando sobre a organização dos acervos (Marques, 2020, p. 1).

Após dois anos de atividades remotas, em março do ano de 2022, o projeto teve suas funções retomadas de modo presencial, seguindo o protocolo sanitário definido pela universidade, ainda com o uso de máscaras obrigatórias e de álcool gel dentro das dependências. No retorno, foram iniciadas as atividades de preenchimento das fichas de catalogação, das coleções da Confeitaria Nogueira e Alcir Nei Bach, que são compostas de fotos, rótulos e outros documentos.

Ao mesmo tempo, foram retomadas as entrevistas com os doadores de objetos ao museu, metodologia de pesquisa utilizada por alunas do Bacharelado em História que ingressaram no projeto no ano de 2022, e por um aluno do Bacharelado em Museologia, esta que foi feita com a Sra. Terezinha Cossio, integrante do grupo das Bordadeiras do Museu, sobre um livro de receitas que foi produzido por sua mãe. Juntamente foi realizada as pesquisas em jornais da Bibliotheca Pública Pelotense, também feitas por alunas do Bacharelado em História, sobre a tradição doceira de Pelotas e suas confeitarias, nos jornais Diário de Pelotas e Diário Popular, dos anos de 1876, 1949, 1957 e 1958, resultados estes que se encontram no *Drive* do projeto.

Para a ação de catalogação são realizadas diversas ações. Assim que o objeto entra no Museu recebe um número de registro colocado no livro de inventário, após, para cada item é preenchida uma ficha de catalogação primeiramente, de forma manual e sempre escritas à lápis. Contém as informações mais completas sobre cada um dos objetos, tanto as intrínsecas e extrínsecas obtidas através dos processos de pesquisa e análise. Ali são preenchidas com o nome da coleção da qual fazem parte, nome do doador, possível ano do objeto, descrição, quem o recebeu no dia da doação, medida do objeto, nome do objeto, medidas, histórico, entre outros. Após esta parte, as fichas são passadas para uma planilha do *Google*, onde todos os membros da equipe têm acesso, pois, em concordância com Gonçalves “Todas as atividades feitas no google drive ficam armazenadas online, assim sendo possível acessar os arquivos de qualquer computador e lugar”, sendo assim um aplicativo útil, pois possibilita que o trabalho possa ser feito de casa. A digitalização das fotos e documentos do acervo é outra das tarefas, esta que é realizada de forma que uma pessoa é designada para a sua execução e o faz com a ajuda de um *scanner*, armazenando os documentos prontos em uma pasta no *Google Drive* (Gonçalves, p. 2).

Figura 2 – Documento da Confeitaria Nogueira pronto para digitalização.



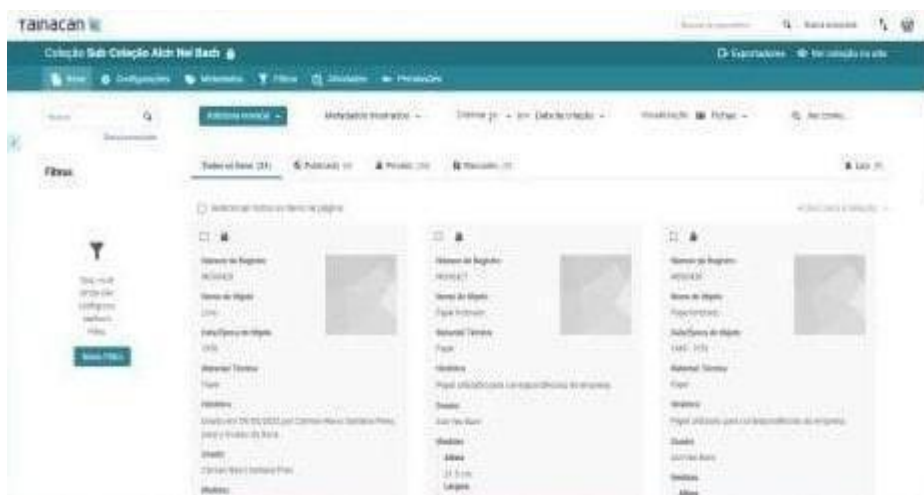
Fonte: Acervo da autora Gabriela Teixeira

Toda a documentação produzida em papel é mantida à disposição da equipe e dos pesquisadores, em livros e pastas físicas separadas por número de inventário, todos com identificações e armazenados em armários, estes, também, com identificações. Já os objetos ficam em estantes identificadas por números e letras, e os objetos recebem uma etiqueta numerada com o seu registro de inventário.

Os objetos chegam ao museu na maioria das vezes por doação, neste caso é necessário um Termo de Doação, que ficam armazenados em pastas, onde o doador assina e detalha o que está sendo doado, através disto sabemos o histórico do objeto. Também, para maior controle e ordenação, realizamos a verificação do acervo, para verificar que todos os itens estão no lugar certo, com o número e com a sua ficha correta. Ainda, no museu é desenvolvido o projeto *Tainacan*, que é uma solução tecnológica para a criação de coleções digitais na *internet*. Pensado para atender a realidade das instituições culturais, ele é um *software* gratuito, que permite a gestão e a publicação de acervos digitais de forma fácil e intuitiva. Pode ser utilizado para o desenvolvimento de repositórios e bibliotecas digitais, bem como ações de comunicação, exposições e de difusão de acervos digitais. Através do *Tainacan* é

possível fazer exposições virtuais com o intuito de criar uma “ponte” entre as pessoas e o museu.

Figura 3 – Tela principal do Tainacan, onde são criadas as coleções digitais.



Fonte: Acervo da autora Gabriela Teixeira

Portanto, por causa do adiamento que a pandemia de COVID - 19 causou nas atividades presenciais, algumas coleções de acervos que já poderiam estar prontas e disponíveis para consulta, ainda não estão catalogadas, digitalizadas e higienizadas, trabalho este que vem sendo retomado desde março de 2022, com cada integrante do projeto realizando uma destas atividades. Com a pandemia, todas estas atividades ficaram atrasadas e portanto, objetos e documentos não puderam ser catalogados e higienizados, causando assim um atraso muito grande para o museu, que na época se manteve fechado

Figura 4 – Pastas e documentos do acervo.



Fonte: Acervo da autora Gabriela Teixeira

Figura 5: Sala da reserva técnica do Museu do Doce



Fonte: Acervo da autora Gabriela Teixeira

Referências

Conhecendo museus. **Episódio: Museu do Doce.** Youtube, 15 de jul. de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qQiyYUqMC5o>> Acesso em: 21 Mar. 2023.

Carneiro, José R. A. **O USO DO JORNAL COMO FONTE DE PESQUISA HISTÓRICA.** Disponível em:

<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2014/2014_uepg_hist_artigo_jose_reinaldo_antunes_carneiro.pdf> Acesso em: 25 Mar. 2023.

Diário da Manhã. TV BRASIL: **SÉRIE "CONHECENDO MUSEUS" TERÁ EPISÓDIOS SOBRE O MUSEU DO DOCE.** Disponível em: <<https://diariodamanhapelotas.com.br/site/tv-brasil-serie-conhecendo-museus-tera-episodio-obre-o-museu-do-doce/>> Acesso em: 25 Mar. 2023.

MATA, R. M. A. **AS ATIVIDADES DO LABORATÓRIO DE DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA NO MUSEU DO DOCE DURANTE A PANDEMIA.** 2020. Disponível em: <[Anais: Humanidades Digitais: Edição do Projeto 002-2020 - Amanda Basilio Santos, Juliana Porto Machado, Ronaldo Bernardino Colvero - Google Livros](#)> Acesso em: 21 Mar. 2023.

MUSEU DO DOCE. **História.** Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/museudodoce/>> Acesso em: 21 Mar. 2023

GONÇALES. Juliano Ferreira. **APONTAMENTOS SOBRE O USO DO GOOGLE DRIVE NA EDUCAÇÃO FEITOS POR ALUNOS.** s.d. Disponível em: <[TRABALHO EV045 MD1 SA4 ID8037 07092015210400.pdf \(editorarealize.com.br\)](#)> Acesso em: 29 Mar. 2023.

Rede de Museus da UFPel. **Museu do Doce.** UFPel. Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/rededemuseusdaufpel/museu-do-doce/>> Acesso em: 21 Mar. 2023.

3.8 Discursos em prol do desenvolvimento sustentável nas cartas patrimoniais relacionadas à conservação-restauração de 1931 a 1999

Lucas Souza Becker

Graduando; Universidade Federal de Pelotas;
lsouzabecker@gmail.com

André Alexandre Gasperi

Mestre; Universidade Federal de Pelotas;
andrealexgasperi@gmail.com

Daniele Baltz da Fonseca

Doutora; Universidade Federal de Pelotas;
daniele_bf@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho levou em consideração a importância de ampliar as discussões sobre o desenvolvimento sustentável no campo da conservação-restauração e o tema Sustentabilidade e Bem-Estar proposto pela 21ª Semana dos Museus. Os resultados foram alcançados por meio de uma pesquisa documental e análise de categoria que procuraram atender o seguinte problema: como as cartas patrimoniais internacionais relacionadas com a conservação-restauração compiladas pelo Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS), dialogaram com os três pilares do desenvolvimento sustentável (econômico, ambiental e social)? A pesquisa se debruçou sobre dezesseis cartas publicadas entre 1931 e 1999 e encontrou discursos em treze desses documentos que se relacionaram com o campo da conservação-restauração e a sustentabilidade. Ao abordar a preservação dos diversos tipos de patrimônio natural e cultural, tais como monumentos, sítios, jardins, bens móveis e integrados, bens edificados, subaquáticos, entre outros, as 9+ cartas trazem aspectos relacionáveis ao pilar da economia sustentável, ao pilar da sustentabilidade ambiental e/ou ao pilar da sustentabilidade social. Este exercício, portanto, apresenta excertos das cartas classificados de acordo com essas categorias.

Palavras-chave: Cartas Patrimoniais; Conservação-Restauração; Sustentabilidade.

Introdução

O objetivo central da sustentabilidade consiste em alcançar uma qualidade de vida para todas as pessoas do mundo, ao combinar o crescimento econômico das comunidades, sem reduzir e destruir ou trazer prejuízos aos recursos naturais e fundamentais para assegurar a vida das atuais e futuras gerações (Cassar, 2006, p.2).

O desenvolvimento sustentável pode ser compreendido como aquele que

procura atender as necessidades do presente sem comprometer as possibilidades das futuras gerações atenderem suas necessidades. De acordo com a Comissão Mundial Sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento (CMMAD) (1991), o desenvolvimento sustentável exige que as sociedades assegurem a todos as mesmas oportunidades, levando em consideração a distribuição de recursos enquanto se preocupa em harmonizar a evolução demográfica com o potencial produtivo do ecossistema, sem colocá-lo em risco e minimizando os impactos nos sistemas naturais que sustentam a vida no planeta terra e integram o ecossistema, como a atmosfera, as águas, os solos, os seres vivos e entre outros.

O desenvolvimento sustentável ocorre quando se reconhece a relação entre as necessidades humanas e o meio ambiente natural. Para que o desenvolvimento sustentável seja aplicado, além de haver uma educação voltada nesse sentido, é preciso também ter programas a nível nacional que consideram as três instâncias da sustentabilidade, como a sustentabilidade econômica, sustentabilidade ambiental e sustentabilidade social. Segundo Lagnesjö (2015) a sustentabilidade possui três pilares, como: o pilar da sustentabilidade econômica cujo tema central é o estudo sobre o consumo dos produtos e a reutilização; o pilar da sustentabilidade ambiental, que aborda a preservação da biodiversidade, mudanças climáticas, investigação de desastres naturais; e o pilar da sustentabilidade social, que considera o bem-estar das pessoas e o respeito à diversidade cultural individual e coletiva.

Levando em consideração a importância de ampliar as discussões sobre o desenvolvimento sustentável no campo da conservação-restauração e o tema Sustentabilidade e Bem-Estar da 21ª Semana dos Museus, desenvolveu-se o presente trabalho. Trata-se de uma pesquisa inicial sobre as cartas patrimoniais da conservação-restauração e a sua relação com a sustentabilidade, por isso não se trabalhou com cartas mais recentes. As cartas patrimoniais internacionais abordadas neste primeiro momento foram publicadas entre 1931 a 1999 e compiladas pelo Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS). Todas abordam o campo da conservação-restauração, e foram publicadas no livro intitulado “*International Charters for Conservation and Restoration*” (ICOMOS, 2004).

Os documentos estudados foram a *Carta de Atenas* (1931), *Carta de Veneza* (1964), *Recomendação de Paris – Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural* (1972), *Carta de Florença* (1981), *Carta de Washington* (1987), *Carta de Lausanne*

(1990), *Diretrizes de Educação e Formação na Conservação de Monumentos, Conjuntos e Sítios* (1993), *Conferência de Nara* (1994), *Carta de Proteção e Gestão do Patrimônio Cultural Subaquático* (1996), *Carta Internacional do Turismo Cultural - Gestão do Turismo em Locais de Importância Patrimonial* (1999), *Carta do Patrimônio Vernacular Construído* (1999), *Princípios para a Preservação de Estruturas Históricas de Madeira* (1999) e *Carta de Burra* (1999).

Entre as dezesseis cartas publicadas pelo ICOMOS foi possível identificar os discursos em prol do desenvolvimento sustentável no campo da conservação-restauração em treze documentos, fosse dialogando com o pilar da economia sustentável, com o pilar da sustentabilidade ambiental e/ou com o pilar da sustentabilidade social. Os textos das cartas foram revisados buscando-se, por meio de uma análise de categoria, responder o seguinte problema: como as cartas patrimoniais internacionais relacionáveis com a conservação-restauração dialogam com os três pilares (econômico, ambiental e social) do desenvolvimento sustentável?

Desenvolvimento

A conservação-restauração para alcançar a sustentabilidade na preservação do patrimônio cultural precisará ultrapassar os seus modelos deterministas e explicar a importância da sua ação como um caminho necessário para desenvolver a qualidade de vida das pessoas e para sustentar os interesses públicos (Cassar, 2009, p.9). As pessoas só irão sobreviver com uma ética que se oponha ao pensamento determinista moderno aos moldes da matemática e apelem para o princípio simples e primário de preservação da vida e da civilização (D'Ambrósio, 1997).

A partir de 1972 a narrativa da sustentabilidade humana se relacionou com a economia e a dimensão social e gerou a definição mais aceita de sustentabilidade, em que reflete sobre os impactos do desequilíbrio socioeconômico na natureza com o objetivo de estabelecer alternativas para o desenvolvimento sustentável (Froner, 2017, p.212-213). Além da convenção de 1972 é possível encontrar em outras cartas patrimoniais, importantes para o campo da conservação-restauração, discursos que se relacionam com o desenvolvimento sustentável e os pilares da sustentabilidade.

- **O Pilar da Sustentabilidade Econômica (PSE)**

A sustentabilidade econômica na conservação-restauração se relaciona com a conservação de materiais como uma ação direta para evitar o desperdício e a redução do impacto ambiental pelo não consumo de recursos não renováveis. O uso contínuo de edifícios antigos e de objetos por meio de novos usos contribui para reduzir o desperdício material e além disso, é preciso conservar a energia e preservar as habilidades humanas e a criatividade desenvolvidas para produzir as inovações (Cassar, 2009, p.6). Lagnesjö (2015) salienta que a partir disso a conservação-restauração deve exercer a autonomia para capacitar e treinar as gerações futuras, com intuito de recuperar os conhecimentos necessários para cuidar e reutilizar os recursos naturais limitados, considerando alguns aspectos, como: reduzir a pressão sobre os recursos locais e globais ao realizar o uso tradicional de materiais, técnicas e sistemas econômicos para a construção e a manutenção de edifícios existentes; revitalizar o uso tradicional de energia eólica em dispositivos mecânicos e de transporte na sociedade contemporânea; fornecer meios de subsistências para as pessoas ao relacionar o patrimônio com a indústria do turismo.

Nas cartas patrimoniais publicadas pelo ICOMOS (2004) podemos encontrar os seguintes discursos que se relacionam com o pilar da economia sustentável. A *Carta de Veneza*²⁴ enfatiza que a conservação dos monumentos deve também favorecer a função útil do objeto para a sociedade. A preservação dos monumentos com uma função ajuda a evitar o desperdício devido a sua reutilização. Na *Recomendação de Paris – Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural*²⁵ é abordada a necessidade de realizar estudos econômicos em relação com saberes científicos e técnicos, para conservação e reabilitação do patrimônio natural e cultural

²⁴ No mês de maio de 1964 foi elaborada a *Carta de Veneza* no II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos em Veneza. O documento foi adotado pelo ICOMOS em 1965. A Carta de Veneza teve como objetivo aprofundar os princípios trazidos na *Carta de Atenas* buscando um alcance maior. A carta reconhece que os monumentos são portadores de mensagem espiritual do passado de diferentes povos e que é de dever comum a preservação destes para as futuras gerações, enquanto se busca manter sua autenticidade de modo a exigir uma colaboração internacional e de aplicação individual de cada nação ao seu contexto.

²⁵ A redação do documento da Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural ocorreu durante a 17ª sessão da Conferência Geral da Organização das Nações Unidas (ONU) para a Educação, Ciência e a Cultura (UNESCO) em Paris, em que foram adotadas as *Recomendações de Paris* no dia 16 de Novembro de 1972, com o objetivo de estabelecer um novo sistema de proteção coletiva ao patrimônio cultural e natural de valor universal, que deve ser organizada de modo a refletir métodos científicos e modernos. Uma vez que os patrimônios cultural e natural estão cada vez mais ameaçados de destruição acarretando no empobrecimento do patrimônio de todos os povos do mundo, assim como a dificuldade de preservar os monumentos devido a insuficiência de recursos econômicos, científicos e técnicos nos países.

enquanto se usa racionalmente os recursos disponíveis. A *Carta Internacional do Turismo Cultural - Gestão do Turismo em Locais de Importância Patrimonial*²⁶ salienta o patrimônio em relação com o campo do turismo, pois quando conservado pode gerar empregos, desenvolvimento financeiro e benefício às pessoas, aos locais e às nações, desde que esteja atrelado a um projeto educativo de formação e com políticas públicas.

• O Pilar da Sustentabilidade Ambiental (PSA)

A sustentabilidade ambiental diz respeito sobre a importância de assegurar a biodiversidade, que é uma das questões importantes e atuais para conservação-restauração. Lagnesjö (2015) salienta que a conservação-restauração pode contribuir com informações sobre as mudanças climáticas que afetam os bens culturais como também a sociedade, ao propor adaptações a essas mudanças, aos problemas ocasionados por essas condições ambientais e a investigação dessas transformações por meio dos testemunhos das pessoas sobre os desastres ocorridos no passado.

Nas cartas patrimoniais publicadas pelo ICOMOS (2004) podemos encontrar os seguintes discursos que se relacionam com o pilar da sustentabilidade ambiental. A Carta de Atenas²⁷ alerta sobre a poluição atmosférica que ameaça os monumentos de todo o planeta e coloca em risco a vida das pessoas. A Recomendação de Paris – Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural alerta sobre os perigos que ameaçam o patrimônio cultural e natural como os desastres naturais, incêndios graves, terremotos, deslizamentos de terra, erupções vulcânicas, mudanças no nível

²⁶ No ano de 1999 em sua 12ª Assembleia geral no México, o ICOMOS adota a *Carta Internacional do Turismo Cultural - Gestão do Turismo em Locais de Importância Patrimonial*. Este documento aborda o conceito amplo de Patrimônio incluindo tanto o ambiente natural quanto o cultural, como as paisagens, os lugares históricos, os sítios, os ambientes construídos, as biodiversidades, as coleções, as práticas culturais passadas e contínuas, os conhecimentos e as experiências de vida. A carta possui diversos objetivos, como: facilitar o entendimento do significado do patrimônio à comunidade; encorajar a promoção do turismo de forma que valorize e respeite o patrimônio e cultura viva das comunidades anfitriãs; promover um diálogo entre os interesses de conservação e a indústria do turismo sobre a importância dos lugares patrimoniais, coleções e culturas vivas, ressaltando a necessidade de um futuro sustentável para eles; incentivar os formuladores de planos e políticas a desenvolver metas e estratégias detalhadas e possíveis de promover a apresentação e a interpretação de lugares patrimoniais e atividades culturais no contexto de sua preservação e conservação.

²⁷ A *Carta de Atenas* também conhecida como *Carta del Restauro* foi redigida em outubro 1931 a partir de uma reunião do Escritório Internacional dos Museus Sociedade das Nações em Atenas, tendo como responsáveis arquitetos e técnicos dos monumentos históricos que visavam a exposição dos princípios gerais e das doutrinas relacionados à proteção dos monumentos históricos, artísticos e científicos. Desta forma, foram expostas medidas para a valorização, a conservação, a restauração, a administração, a legislação dos monumentos históricos e a anastilose dos monumentos da acrópole.

da água, inundações, maremotos e as destruições causadas por transformações no modo de usar. Uma vez que os desastres naturais podem ocorrer também por interferência humana e acabam colocando os bens culturais e naturais e a vida das pessoas em risco. A Carta de Florença²⁸ pontua que a preservação dos jardins históricos além de promover a preservação da biodiversidade, também se preocupa em manter o equilíbrio ecológico e a promoção do respeito à natureza.

Na Carta de Washington²⁹ identificou-se uma orientação para adotar medidas preventivas contra catástrofes naturais e quaisquer outras ameaças como as poluições e as vibrações que acometem as cidades históricas, a segurança e o bem-estar das pessoas. As Diretrizes de Educação e Formação na Conservação de Monumentos, Conjuntos e Sítios³⁰ enfatiza que a conservação do patrimônio cultural faz parte do desenvolvimento ambiental e cultural. A Carta de Proteção e Gestão do Patrimônio Cultural Subaquático³¹ salienta sobre a importância da conservação ambiental, da valorização do meio ambiente e da gestão dos recursos naturais e alerta sobre as ameaças que acometem o patrimônio cultural subaquático e os recursos vivos e não vivos.

A Carta Internacional do Turismo Cultural – Gestão do Turismo em Locais de Importância Patrimonial enfatiza que a preservação do patrimônio inclui não só os bens culturais, mas também o ambiente natural com toda a sua biodiversidade,

²⁸ O comitê Internacional de Jardins Históricos e ICOMOS/IFLA registrou em 15 de dezembro de 1982, em Veneza, a *Carta de Florença*, redigida em maio de 1981, onde reconheceu que os jardins históricos são monumentos com uma composição arquitetônica e vegetal que apresenta interesse público. Desta forma, foi elaborado um documento que visa complementar a *Carta de Veneza* abordando o tema dos jardins históricos, como um monumento vivo e proteção específicas.

²⁹ A *Carta de Washington* elaborada em Washington em 1987 pelo ICOMOS aborda a salvaguarda de cidades grandes ou pequenas e centros ou bairros históricos, que expressam qualidades como documento histórico e os valores das civilizações urbanas tradicionais. O documento completa a Carta de Veneza de 1964 e define os princípios, os objetivos, os métodos e os instrumentos à salvaguarda das cidades históricas, buscando a harmonia da vida individual e social, preocupando-se também com o desenvolvimento econômico e social dos centros históricos.

³⁰ No Sri Lanka em 1993 foi elaborada a carta de *Diretrizes de Educação e Formação na Conservação de Monumentos, Conjuntos e Sítios* em Colombo, pela Assembleia Geral do ICOMOS, em sua 10ª sessão. O objetivo do documento foi estabelecer padrões e diretrizes para educação e treinamento na conservação de monumentos, conjuntos de edifícios e locais definidos como patrimônio cultural pela Convenção do Patrimônio Mundial de 1972. Eles incluem edifícios históricos, áreas e vilas históricas, sítios arqueológicos e seus conteúdos.

³¹ Durante a 11ª Assembleia geral do ICOMOS em Sofia, no ano de 1996, foi elaborada a *Declaração de Sofia*. A declaração aborda o patrimônio arqueológico que se encontra ou foi retirado do meio subaquático, como os sítios e as estruturas submersas, os sítios de naufrágios e destroços e seu contexto arqueológico e natural. A carta traz como objetivo incentivar a proteção e a gestão do patrimônio cultural em águas interiores, costeiras, mares rasos e oceanos profundos. A proteção estaria relacionada alto grau de conhecimento arqueológico para lidar com possíveis ameaças ao patrimônio cultural subaquático de modo rápido e eficiente, visando a transparência para a comunidade e tornando explícitos seus objetivos, metodologia e resultados pretendidos.

enquanto avalia os impactos negativos do turismo para assegurar de forma ecológica os recursos naturais e culturais, que podem ocasionar resultados positivos ao bem-estar social e a economia local. Os *Princípios para a Preservação de Estruturas Históricas de Madeira*³² alertam sobre o uso de conservantes químicos que deveriam ser utilizados de forma controlada e monitorada, apenas em situações de benefício garantido e de longo prazo, justamente para preservar a segurança pública e do meio ambiente.

- **O Pilar da Sustentabilidade Social (PSS)**

A sustentabilidade social possui um grande desafio que é contribuir para um mundo de compreensão mútua sem conflitos armados enquanto apoia os princípios de dignidade, igualdade e respeito mútuo.

O homem destruindo, degradando ou desnaturando os monumentos históricos apaga suas raízes, deturpa a própria memória, deforma as lições deixadas pelo passado, condenando-se a nunca ir além do empirismo. Uma sociedade deturpando sua cultura e sua memória, destrói os instrumentos que são seus próprios meios de expressão como seres vivos, com incidências sobre a memória individual e coletiva, podendo gerar problemas para a identidade como comunidades, povo ou nação (Kuhl, 2006, p.35).

Os grandes confrontos como as guerras em pequena e grande escala ocasionam a destruição do patrimônio cultural não só em sua dimensão física, mas também, toda uma dimensão imaterial, significativa e identitária das pessoas. A conservação-restauração se torna importante na recuperação do patrimônio cultural após os confrontos armados, ataques terroristas e entre outros (Lagnesjö, 2015).

Nas cartas patrimoniais publicadas pelo ICOMOS (2004) podemos encontrar os seguintes discursos que se relacionam com o pilar da sustentabilidade social. A Carta de Atenas relata que a conservação do patrimônio artístico e arqueológico da humanidade é de interesse a toda comunidade e dos povos, se torna guardião da civilização e proporciona a preservação colaborativa dos bens culturais entre as nações sob um acordo de paz chamado de Pacto da Sociedade das Nações. Na Carta

³² No ano de 1999 no México, durante a 12ª Assembleia Geral do ICOMOS foram elaborados os *Princípios para a Preservação de Estruturas Históricas de Madeira*, com o objetivo de definir princípios e práticas básicas que possam ser universalmente aplicáveis para a proteção e preservação de estruturas históricas de madeira enquanto se respeita o seu significado cultural. Para trazer estas orientações o documento aborda sobre a inspeção, o registro e a documentação, sobre o monitoramento e a manutenção, a intervenção, a reparação e a substituição, sobre reservas florestais históricas, materiais e tecnologias contemporâneas e sobre educação e treinamento.

de Veneza os monumentos possuem uma mensagem espiritual do passado como um testemunho vivo que contribui para preservação das tradições dos povos no presente. A Recomendação de Paris - Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural enfatiza que o desaparecimento ou a degradação do patrimônio cultural e natural ocasiona um empobrecimento do patrimônio de todos os povos. O desaparecimento pode ocorrer por causas naturais ou intervenções humanas, como o desenvolvimento urbano e turístico, abandono, conflitos armados e entre outros. As recomendações fomentam que a preservação do patrimônio cultural e natural precisa se relacionar com as vidas das pessoas, aos programas amplos de preservação, as estratégias para que a conservação atue em local onde esse serviço não existe, as investigações científicas, aos programas educacionais que promovam o respeito pelo patrimônio cultural de diferentes culturas.

A *Carta de Lausanne*³³ salienta que o patrimônio arqueológico é importante por relatar as atividades humanas do passado, possibilitar a elaboração de novos conhecimentos e proporcionar às gerações presentes e futuras o usufruto, incentivando o público a estar informado e participando de uma conservação integrada. A *Conferência de Nara*³⁴ aborda sobre a proteção da diversidade de culturas e patrimônios que são insubstituíveis devido a sua riqueza espiritual e intelectual que agregam em nosso desenvolvimento humano. A *Carta de Proteção e Gestão do Patrimônio Cultural Subaquático* salienta que conhecer o passado é também conhecer a própria vida. O patrimônio cultural subaquático nesse sentido pode ser concebido como um mediador na formação das identidades ao promover um sentido de comunidade entre as pessoas. A *Carta Internacional do Turismo Cultural - Gestão do Turismo em Locais de Importância Patrimonial* lembra que cada localidade ou cada comunidade possui uma herança e uma memória coletiva que se relacionam

³³ No ano de 1990, em Lausanne, o Comitê Internacional para Gestão do Patrimônio Arqueológico (ICAHM) na 9ª Assembleia do ICOMOS adotou a *Carta de Lausanne* que enuncia princípios aplicáveis ao inventário, prospecção, escavação, documentação, pesquisa, preservação, conservação, reconstituição, informação, exposição e apresentação ao público e uso do patrimônio arqueológico, tanto quanto a definição das qualificações necessárias ao pessoal encarregado de sua proteção

³⁴ O documento da *Conferência de Nara* foi elaborado em 1994, no Japão, promovida pelos órgãos da UNESCO, Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauo de Bens Culturais (ICCROM) e ICOMOS, trazendo como pauta a autenticidade em relação à convenção do Patrimônio Mundial. A carta tem como objetivo evidenciar a importância da organização de discussões que coloquem em voga o teste de autenticidade procurando demonstrar o respeito aos valores sociais e culturais de todas as sociedades, examinando valores universais excepcionais das propriedades culturais propostas pela Lista Patrimônio Mundial frente à homogeneização do patrimônio cultural presente no mundo contemporâneo.

com o patrimônio e são importantes para desenvolver de forma significativa o desenvolvimento da humanidade e da sociedade no presente e no futuro.

A *Carta do Patrimônio Vernacular Construído*³⁵ salienta que o patrimônio vernacular expressa a cultura de uma comunidade levando em consideração o seu território enquanto expressa a diversidade cultural existente no mundo. A *Carta de Burra*³⁶ pode ser aplicada em todos os espaços em que existam valores culturais sem deixar de incluir os locais naturais, a cultura indígena e os bens históricos. Outro aspecto abordado nessa última carta é a importância de integrar as pessoas na conservação e na gestão do patrimônio cultural, ao pontuar sobre os significados, as responsabilidades sociais e espirituais que os sítios possuem fazendo com que sempre estejam em contado com as pessoas.

Os bens culturais podem, portanto, ser considerados como alternativa para proporcionar prazer, contribuir na resolução de traumas, fomentar o diálogo entre diferentes perspectivas e conscientizar sobre as necessidades que os grupos marginalizados e dominantes possuem de diferente e em comum, mostrando a possibilidade da coexistência e não da exclusão (Kühl, 2006, p.35).

Nas cartas patrimoniais compiladas pelo ICOMOS (2004) podem ser identificados alguns discursos relacionados aos pilares da sustentabilidade de acordo com a tabela abaixo

Tabela 1 – Os pilares identificados nas cartas patrimoniais da conservação-restauração

Os Pilares da Sustentabilidade nas Cartas Patrimoniais da Conservação-Restauração			
Cartas Patrimoniais Internacionais	Pilar da Sustentabilidade Econômica (PSE)	Pilar da Sustentabilidade Ambiental (PSA)	Pilar da Sustentabilidade Social (PSS)

³⁵ Também em sua 12ª Assembleia Geral o ICOMOS, em 1999, elaborou a *Carta do Patrimônio Vernacular Construído* que aborda sobre a importância do patrimônio vernacular para a expressão da cultura de uma comunidade e a sua relação com o território, discorrendo sobre como a homogeneização econômica, cultural e arquitetônica ameaçam mundialmente este patrimônio, incentivando a abordagem do tema tanto pelas comunidades quanto pelo governo, planejadores, arquitetos, conservacionistas e especialistas.

³⁶ A *Carta de Burra* de 1999 fornece orientações para a conservação e gestão de lugares de significado cultural, sendo baseado no conhecimento e experiência dos membros do ICOMOS da Austrália. Sendo assim, a carta se estrutura trazendo definições, princípios de conservação, processos de conservação e as práticas de conservação.

Carta de Atenas (1931)		X	X
Carta de Veneza (1964)	X		X
Recomendação de Paris (1972)	X	X	X
Carta de Florença (1981)		X	
Carta de Washington (1987)		X	
Carta de Lausanne (1990)			X
Diretrizes de Educação e Formação na Conservação de Monumentos, Conjuntos e Sítios (1993)		X	
Conferência de Nara (1994)			X
Carta de Proteção e Gestão do Patrimônio Cultural Subaquático (1996)	X		X
Carta Internacional do Turismo Cultural (1999)	X	X	X
Carta do Patrimônio Vernacular Construído (1999)			X
Princípios para a Preservação de Estruturas Históricas de Madeira (1999)		X	
Carta de Burra (1999)			X

Fonte: os autores.

Das dezesseis cartas analisadas, treze delas apresentaram ao menos um discurso que se relacionam com o desenvolvimento sustentável e os pilares da sustentabilidade.

Conclusão

Os bens culturais fazem parte de todas as atividades humanas (econômica, ambiental, social e outros), esses objetos são culturalmente diversos por terem diferentes valores, significados e funções para diferentes grupos da sociedade, são instrumentos poderosos no desenvolvimento da sustentabilidade e na realização dos desejos públicos. Nesse sentido cabe ao conservador-restaurador desenvolver uma atitude responsável para integrar práticas sustentáveis na preservação do patrimônio cultural e na conservação da vida, ao se envolver com as pessoas que formulam as políticas como relação vital para compreender as sociedades democráticas abertas, as diversas políticas que influenciam no governo e a formulação de políticas públicas. As cartas patrimoniais relacionadas à disciplina de conservação-restauração entre 1931 e 1999 fomentam a aproximação desse campo de conhecimento em prol da sustentabilidade na preservação dos diversos tipos de bens naturais e culturais, como os monumentos, os edifícios, os jardins, os móveis, os integrados, os subaquáticos e entre outros.

Referências

CASSAR, May. ***Value of preventive conservation***. Centre for Sustainable Heritage, 2006.

CASSAR, May. ***Sustainable heritage: challenges and strategies for the twenty-first century***. APT Bulletin: Journal of Preservation Technology, 40:1, 2009.

COMISSÃO MUNDIAL PARA O MEIO AMBIENTE E DESENVOLVIMENTO. **Nosso Futuro Comum**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1991.

D'AMBROSIO, Ubiratan. **Transdisciplinaridade**. São Paulo: Palas Athena, 1997.

ICOMOS. ***International Charters for Conservation and Restoration***. Paris: International Council on Monuments and Sites, 2004.

KÜHL, Beatriz M. **História e Ética na Conservação e na Restauração de Monumentos Históricos**. São Paulo: R.CPC, v.1, n.1, p.16-40, nov.2005/abr.2006.

FRONER, Yacy-Ara. ***International policies for sustainable development from cultural empowerment***. Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development, v.7, issue.2, pp. 208-223, 2017.

LAGNESJÖ, Gunilla. ***Shifting the focus to people: Global societal priorities and the contribution made by conservation science***. In: ICCROM; ICC. *Conservation Science. Rome: Papers arising from the ICCROM FORUM on Conservation Science, 16-18 October, 2013 v. 60, Supplement 2*, 2015.

3.9 Projeto de requalificação do acervo entomológico do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter

Bibiana Luizi Groff

Bacharel. Universidade Federal de Pelotas;
bibianaluizigroff@gmail.com

Lucas Vinícius do Nascimento

Licenciado. Universidade Federal de Pelotas;
lucasnascv@gmail.com

Theo Lazzari

Licenciado. Universidade Federal de Pelotas;
thais.lazzari@hotmail.com

Lisiane Gastal Pereira

Museóloga; Universidade Federal de Pelotas;
lisi.gastal@gmail.com

Resumo: O Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter (MCNCR) pertence à Universidade Federal de Pelotas (UFPe) e se localiza no município de Pelotas, no Rio Grande do Sul. Possui uma expressiva e importante coleção ligada à área das ciências biológicas, sendo uma delas a coleção entomológica, que reúne cerca de 4.500 insetos de diversas ordens organizados em cerca de 110 caixas entomológicas. Boa parte do acervo entomológico e das suas respectivas caixas de acondicionamento se encontra com diversos problemas de conservação, apresentando danos que representam risco de perda para o acervo. Além disso, não há documentação referente à essa coleção. Tendo isso em vista, foi iniciado no ano de 2023 o projeto de requalificação do acervo entomológico do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter, que visa reorganizar e melhorar as condições de acondicionamento e comunicação do acervo entomológico do museu. O projeto está sendo desenvolvido através das ações de levantamento, inventário, revisão taxonômica, documentação, registro fotográfico e reparos no suporte.

Palavras-chave: Museu de ciências naturais; Acervo entomológico; Caixas entomológicas.

O Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter (MCNCR) da Universidade Federal de Pelotas (UFPe) possui um grande acervo da área da zoologia. Essa tipologia de acervo tem “como principal função armazenar e preservar espécimes que representem a diversidade dos organismos, tanto fósseis como atuais, fornecendo assim elementos para estudos taxonômicos, sistemáticos, ecológicos e biogeográficos” (Brandão *et al*, 2021, p. 03). O acervo zoológico do MCNCR é dividido em coleções que agrupam diferentes espécies de animais preservados de diferentes formas.

A maior coleção do museu se trata da coleção entomológica, que atualmente é composta por cerca de 4.500 espécimes da Classe Insecta. Um recorte da biodiversidade de insetos encontrados principalmente no bioma pampa, esses exemplares que ilustram a diversidade de borboletas e mariposas (Lepidoptera), besouros (Coleoptera), moscas e mosquitos (Diptera), percevejos e cigarras Hemiptera, entre outros.

No entanto, as coleções de insetos muitas vezes recebem menos atenção do que outras categorias de acervos em relação à conservação e restauração. Ainda assim, essas coleções atraem outros profissionais, como entomólogos e biólogos, pois oferecem um recorte dos elementos naturais que compuseram uma época da sociedade, guardando informações sobre a biodiversidade presente em um ecossistema em um determinado momento. Essas informações são valiosas para estudos taxonômicos, genéticos, ecológicos e biogeográficos (Viladot A., 2021).

As coleções entomológicas são importantes para sociedade para enfrentar esses problemas e garantir a conservação do acervo. Ao longo do tempo, foram geradas literatura e experiências com a interdisciplinaridade e entre diferentes museus, permitindo o aprimoramento das técnicas e métodos associados ao processo da curadoria. Isso também permitiu estudos comparativos e a soma de informações geograficamente dispersas (Brandão et al, 2021, p. 03).

Além de trazer respostas para diversos questionamentos relacionados ao universo científico, os museus de ciências naturais também são excelentes pontos de contato com a sociedade em geral. Isso aumenta a visibilidade dos insetos para o público, possibilitando um ambiente de educação ambiental, que traz um novo olhar para esses animais, se configurando como espaço de diálogo sobre assuntos voltados para a biodiversidade e conservação.

Embora essas coleções possuam grande valor para a área científica, a sua relevância não se restringe ao desenvolvimento de pesquisas. Elas são também muito utilizadas para dar suporte às atividades de ensino e na divulgação de temas relacionados à educação ambiental. As coleções entomológicas se caracterizam como “ferramentas, que devido ao seu potencial visual, são capazes de despertar o interesse das pessoas pelos insetos e promover um importante trabalho de divulgação da entomologia” (Pereira, *et al.*, 2021).

Nesse sentido, os museus se configuram como espaços adequados para o desenvolvimento da interação da comunidade, principalmente crianças e

adolescentes, com essas coleções. Isso é corroborado pela museóloga Maria Cristina Oliveira Bruno, ao afirmar que:

As coleções e acervos, enquanto suportes de informação, são fundamentais para o desenvolvimento de pesquisas nas diferentes áreas de conhecimento. Mas, em especial, a extensão museológica pode representar um privilégio para as universidades, no que diz respeito às potencialidades de difusão e incentivo à participação, provenientes das exposições e ação educativo-cultural (Bruno, 1997, p. 49).

Em razão do MCNCR ser um museu universitário, soma-se ao compromisso de coleta, salvaguarda e divulgação do patrimônio público - que é inerente aos museus, o compromisso com a pesquisa, o ensino e a extensão das instituições universitárias. Sendo assim, torna-se evidente o potencial que essas coleções entomológicas possuem de desenvolver um importante trabalho junto à comunidade (tanto acadêmica quanto em geral) dentro das instituições museais universitárias.

Tendo isso em vista, o projeto de requalificação do acervo entomológico do MCNCR tem como objetivo a revitalização dessa coleção, tendo como prioridade a reorganização dos exemplares a partir de um levantamento dos insetos existentes na instituição e da revisão das informações a eles associadas; o armazenamento adequado, a partir das ações de manutenção das caixas entomológicas; e a divulgação desse acervo para a comunidade através de exposições e ações que poderão ser planejadas de forma mais adequada a partir dessa reorganização.

O acervo entomológico do MCNCR

O acervo entomológico do MCNCR possui origens diversas, e é, portanto, composto de exemplares de distintos períodos. Os espécimes estão acondicionados em caixas de madeira com tampo de vidro, somando ao total 113 caixas com tamanhos variados (figuras 01 e 02). Além dessas caixas, recentemente chegaram ao museu mais 20 caixas, aumentando o espaço de armazenamento das coleções. Os insetos estão fixados através de alfinetes ao fundo das caixas, que é recoberto, em geral, por isopor ou parafina. Em alguns poucos casos foi utilizado poliestireno como base para fixação dos insetos. Boa parte desse acervo e das caixas de acondicionamento se encontra com diversos problemas de conservação, apresentando danos que representam risco de perda para o acervo.

Figuras 01 e 02 – Figuras que representam o acondicionamento do acervo entomológico do MCNCR.



Fonte: Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter.

As caixas entomológicas onde as coleções se encontram possuem uma dupla funcionalidade: o acondicionamento dos exemplares, oferecendo uma barreira física de proteção contra os agentes de deterioração, e também servem como uma vitrine em que os exemplares já ficam ordenados e prontos para exposições. Grande parte das caixas entomológicas e toda a estrutura que guarda o acervo de insetos do MCNCR se encontra com diversos problemas de conservação, apresentando sujidades, manchas, mofo, desgastes, oxidação, entre outros danos que prejudicam tanto na questão da salvaguarda desse acervo como na fruição estética das exposições. Dentre os espécimes de insetos também é possível identificar problemas, como mofo, perda de coloração, sujidades, perda de partes do corpo, além de haver insetos que se desintegraram completamente com a ação do tempo.

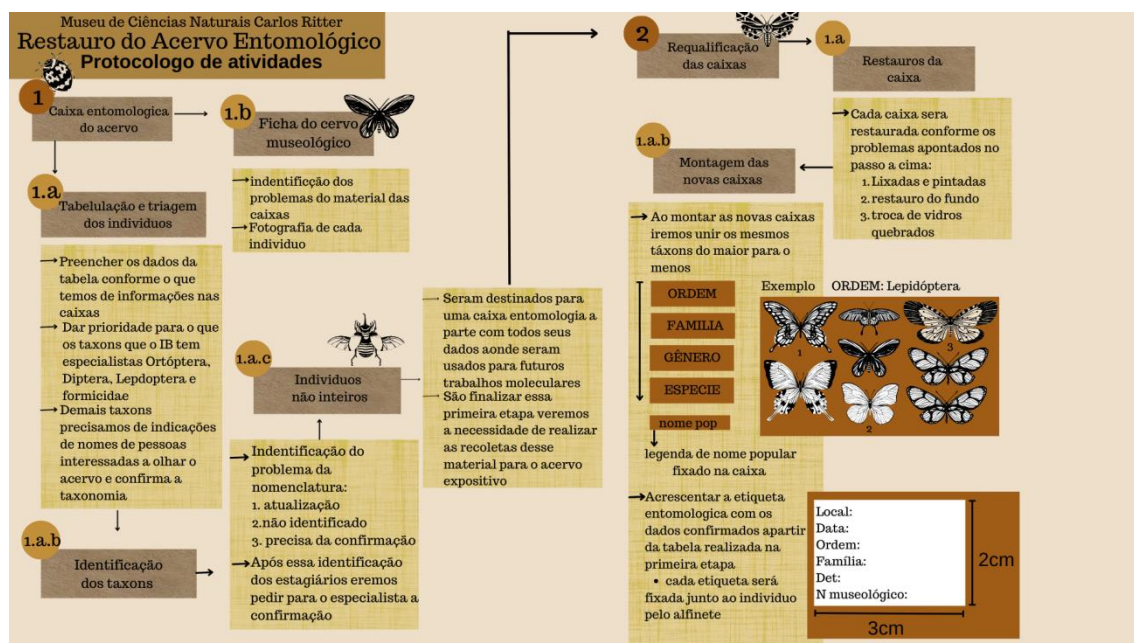
Embora as caixas entomológicas já sirvam como uma espécie de vitrine, a maneira em que os exemplares estão distribuídos não possuem uma ordenação bem definida, além de não serem visualmente atrativas. Além disso, há problemas também referentes às legendas dos espécimes. Esses problemas são tanto referentes ao conteúdo como também à questão estética, sendo necessário definir formas de ordenação dos exemplares, e também que seja feita uma revisão das informações e um novo formato para as legendas.

Nesse sentido, as ações de intervenção que serão realizadas nas caixas são muito importantes para a manutenção e divulgação desse acervo.

Metodologia

O projeto de requalificação do acervo entomológico do MCNCR teve início em fevereiro de 2023, e está sendo desenvolvido em conjunto por alunos do curso de biologia e museologia da UFPel. Para desenvolver o trabalho, foi elaborado um manual de procedimentos que normatizam as ações do projeto conforme os estudos e práticas de cada uma das duas áreas do conhecimento (figura 3).

Figura 3 – Manual de procedimentos em formato de mapa mental que normatiza as ações do projeto de requalificação do acervo entomológico do MCNCR.



Fonte: Bibiana Luiz Groff.

O primeiro passo no desenvolvimento do trabalho está sendo o registro do material na lista de inventário, em que cada espécime recebe um número de registro e uma classificação taxonômica básica. O inventariamento e catalogação de um acervo biológico em um museu são importantes por várias razões como:

- I. Preservação do conhecimento: Um acervo biológico em um museu pode conter uma grande quantidade de informações valiosas sobre a biodiversidade e a

evolução das espécies. A catalogação adequada desses espécimes permite que esse conhecimento seja preservado e transmitido às futuras gerações;

- II. Facilitação da pesquisa: A catalogação do acervo biológico permite que os pesquisadores encontrem e estudem as espécies de interesse com mais facilidade. Além disso, o acesso aos dados de espécimes específicos pode ser crucial para entender a história evolutiva e biogeográfica das espécies;
- III. Identificação de espécies: O acervo biológico pode conter espécimes raros ou desconhecidos. A catalogação adequada desses espécimes pode ajudar na identificação e na compreensão de novas espécies, bem como na documentação da distribuição geográfica e da diversidade genética;
- IV. Conservação das espécies: A catalogação do acervo biológico pode ajudar na conservação de espécies ameaçadas ou em perigo de extinção. A análise de espécimes antigos pode fornecer informações sobre as mudanças na distribuição geográfica e na diversidade genética de uma espécie ao longo do tempo, o que pode ser útil na elaboração de estratégias de conservação.

Além da lista de inventário, os exemplares estão sendo inseridos no livro tombo. Para um museu de ciências naturais, um livro tombo é especialmente importante porque ajuda a garantir a precisão e a confiabilidade dos dados científicos relacionados ao acervo do museu. Algumas das razões pelas quais um livro tombo é crucial para um museu de ciências naturais incluem:

- I. Registro de informações importantes: Um livro tombo permite que os curadores e pesquisadores do museu registrem informações importantes sobre cada item do acervo, como a data e local de coleta, as características físicas e biológicas do objeto, e outras informações científicas relevantes;
- II. Rastreamento da história do objeto: O livro tombo também pode ajudar a rastrear a história do objeto, incluindo sua proveniência e propriedade anterior. Isso pode ser importante para garantir que os objetos do museu sejam adquiridos de forma ética e legal;
- III. Monitoramento da condição do objeto: O livro tombo permite que os curadores do museu monitorem a condição de cada objeto do acervo ao longo do tempo.

Isso é especialmente importante para objetos que podem estar sujeitos a deterioração natural ou danos causados por manipulação ou exposição;

IV. Facilitação de empréstimos e intercâmbios: Um livro tombo preciso e atualizado é uma ferramenta valiosa para facilitar empréstimos de objetos para outros museus e instituições, bem como para intercâmbios científicos e colaborações.

Ao longo desse processo, também está sendo realizada uma análise do estado de conservação de todos os exemplares da coleção, bem como das caixas em que os insetos estão acondicionados. Essa análise é realizada de forma criteriosa, em conjunto com pesquisadores especialistas nas respectivas Ordens de insetos, em que são observados critérios como o estado de conservação dos espécimes e a sua raridade. Os exemplares que se encontram em um estado de deterioração mais avançado são separados dos demais, sendo acondicionados de forma separada para que sejam encaminhados posteriormente para pesquisas moleculares. Posteriormente, serão solicitados novos exemplares dessas espécies para que a coleção não fique defasada.

As caixas que necessitam de ações de reparo estão sendo esvaziadas e enviadas para a etapa de manutenção, onde os espécimes dessas caixas estão sendo acondicionados provisoriamente em outras caixas.

As caixas que estão sendo enviadas para a realização de reparos estão passando por um processo de avaliação para verificar a necessidade de lixamento, aplicação de camada protetora, troca ou restauração dos metais oxidados, troca ou instalação do fechamento em vidro (alguns encontram-se rachados ou já não existem mais), troca do fundo que serve de suporte para os alfinetes, troca dos alfinetes oxidados.

Durante essa etapa também será realizada uma revisão da classificação taxonômica dos *taxa*, pois muitos encontram-se desatualizados ou com informações equivocadas, além de ter diversos exemplares que sequer possuem identificação ou determinação por um especialista. Será dada prioridade para os táxons que possuem especialistas na universidade³⁷ e, posteriormente, será feita a busca por especialistas nos demais táxons que fazem parte do museu. As legendas serão registradas em novas etiquetas, medindo 3 centímetros de largura por 2 centímetros de altura, com as seguintes informações: local (da coleta), data (da coleta), ordem, família,

³⁷ 1 Lepidoptera, Díptera, Ortóptera, Formicidae.

determinador e número museológico. Essas etiquetas serão fixadas junto aos indivíduos pelo alfinete.

Em paralelo ao desenvolvimento do inventário e da revisão taxonômica, estão sendo realizadas algumas etapas de documentação do acervo. Uma dessas etapas trata-se do registro fotográfico de cada um dos exemplares que compõem a coleção entomológica, que está sendo realizada com a nova numeração do espécime e uma escala que auxilia na dimensão do objeto (figura 04).

figura 04 – Fotografia de lepidóptera realizada durante a etapa de registro fotográfico do acervo entomológico do MCNCR.



Fonte: Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter.

As fichas de catalogação do acervo museológico do MCNCR estão em etapa de desenvolvimento, e começarão a ser preenchidas com os dados dos exemplares quando estiverem prontas. A reorganização dos acervos nas caixas será feita unindo os espécimes dos mesmos taxóns, conforme segue: ordem, família, gênero, espécie.

Conclusão

A coleção entomológica do MCNCR oferece diversas possibilidades de uso para o ensino, a pesquisa e a extensão. No entanto, a falta de organização e sistematização desse acervo tem impossibilitado esse uso de forma mais efetiva. A partir do levantamento dos exemplares será possível ter clareza com relação ao recorte da biodiversidade de insetos existentes no MCNCR. A revisão das informações associadas é extremamente

necessária, tendo em vista que muitos exemplares já perderam os seus dados de coleta, e muitos outros possuem informações que estão defasadas.

As ações de levantamento, revisão das informações e intervenção nas caixas entomológicas permitirão não apenas uma melhor organização, salvaguarda e o uso da comunidade acadêmica com fins didáticos e de pesquisa, mas também permitirão exposições e ações voltadas à comunidade em geral.

Nesse sentido, é importante salientar que “no âmbito dos museus, a revitalização do patrimônio passa não só pela forma como o preserva e estuda, mas também pela forma como o disponibiliza e transmite, como o comunica ao seu público” (Roque, 2010, p. 51).

Além disso, o levantamento dos espécimes que compõem o acervo entomológico irá mostrar a quantidade de itens que estão repetidos no acervo, o que permitirá a realização de permutas com demais instituições científicas, ampliando a variedade de espécies do MCNCR.

Tendo em vista a importância que esse acervo representa para o desenvolvimento de diversos trabalhos e atividades, e o compromisso que a instituição possui com a salvaguarda dos acervos que estão sob sua responsabilidade, o presente projeto propõe ações para a requalificação da coleção entomológica do MCNCR, visando restabelecer a integridade para os usos no presente e oferecer condições de segurança para que os exemplares possam ser preservados da melhor maneira possível para as gerações futuras.

Referências

BRANDÃO, Carlos Roberto Ferreira; RAMOS, Kelli dos Santos; ULYSSÉA, Mônica Antunes; SANTOS, Álvaro Dória dos; ANDRADE, Tamires de Oliveira. Princípios para a curadoria técnica do acervo entomológico do Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, Nova Série, vol. 29, 2021

BRUNO, M.C.O. A Indissolubilidade da Pesquisa, Ensino e Extensão nos Museus Universitários. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 10, n. 10, p.47-51, 1997.

Viadot, Alexandra, and Beltran Gonzalo. **La Conservacion de las Colecciones Entomologicas**. Universidade de Barcelona, 2021, https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/186543/1/Viladot_Memoria_363385_2021.pdf. Accessed 16 abril 2023.

PEREIRA, Renata Cunha; SILVA, Wanderson Rosa da; MENDONÇA, Laís Viana Paes, BARCELOS, João Victor Panisset Lima; JÚNIOR, José Olívio Lopes Vieira;

FRANÇA, Alves Thales; HOFFMANN, Magali; SILVA, Gerson Adriano. **Coleções entomológicas na pesquisa, ensino e extensão:** um relato sobre o museu de entomologia na Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro. In: PRATA, Erival, Gonçalves. *Biologia: Ensino, Pesquisa e Extensão - Uma Abordagem do Conhecimento Científico nas Diferentes Esferas do Saber*. Ed. Científica Digital: São Paulo, SP. V. 2. 2021.

ROQUE, M.I.R. Comunicação no Museu. In: BENCHETRIT, S.F.; BEZERRA, R.Z.; MAGALHÃES, A.M. **Museus e Comunicação: exposições como objeto de estudo**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010, p.47-68.

3.10 Preservação da memória do mobiliário de museus-casa: estudo de caso do Museu da Baronesa em Pelotas/RS

Carina Faria Ferreira

Graduanda; Universidade Federal de Pelotas
carinafferreira@yahoo.com.br

Clarissa Martins Neutzling

Graduanda; Universidade Federal de Pelotas
Bolsista PET
clarissaling@gmail.com

Annelise Costa Montone

Doutora; Universidade Federal de Pelotas
annelisemontone@gmail.com

Resumo: O presente trabalho possui como objetivo apresentar uma pesquisa referente ao mobiliário como elemento pertencente aos acervos dos museus-casa, sendo objetos de memória e história, e representantes de uma época e costumes. Para tanto, estudou-se parte do mobiliário representativo do Museu da Baronesa, sediado em uma edificação de grande relevância histórica e arquitetônica para a cidade de Pelotas/RS. O estudo faz parte de um projeto de pesquisa, em andamento, vinculado à Universidade Federal de Pelotas, cujos resultados são inseridos no *site* A Casa Senhorial, Portugal, Brasil e Goa, Anatomia dos Interiores. Essa etapa do projeto foi realizada através da análise histórica e funcional do mobiliário em questão, da identificação e descrição de seu estilo. Como resultado, verificou-se a potencialização da decoração dos ambientes internos na construção da narrativa da época retratada pelo museu, principalmente o final do século XIX e primeiras décadas do século XX, em que, por meio da análise do mobiliário e de seus ornamentos, compreende-se as inspirações decorativas, a funcionalidade e o uso dos espaços.

Palavras-chave: Museu-casa. Mobiliário; Conservação; Documentação.

Introdução

O texto a seguir busca relatar o estudo realizado sobre o mobiliário, como acervo dos museus-casa e como objetos de rememoração de uma determinada época e contexto social. As casas históricas, segundo Cayer e Scheiner (2021), são produtos de suas características arquitetônicas, de sua conexão com determinada época ou com fatos históricos, cujos interiores podem ou não estar conservados ou ser visitáveis. Para os autores, a musealização desses lugares potencializa o sentido da casa histórica, visibilizando e socializando seus valores, tornando-os espaço público

e alterando totalmente a conotação do prédio para a sociedade. Nesse sentido, de acordo com Afonso (2015, p.14-15):

Em sua origem, uma Casa-Museu foi uma residência, portanto destinada ao uso privado, circunstância que não exclui o seu dever de cumprir as funções museológicas inerentes a toda tipologia de museu. Sendo assim, consiste em uma instituição de guarda que no passado abrigou as vivências e lembranças de uma pessoa/família/sociedade, ou um local que reconstrói estas memórias.

Assim, um museu-casa apresenta um ambiente cotidiano e oferece um contato direto com lembranças pertencentes ao passado/presente de uma parcela da sociedade (Afonso, 2015). E embora às vezes pareça quase intocada e tenha, em grande parte, a atmosfera recriada pela presença dos objetos originais dos seus proprietários, ao ser organizada como museu retrata uma função atrelada ao seu objetivo de não ser a história ou a vida em si ou o passado, e sim sua evocação e representação (Risnicoff, 2001, tradução nossa).

Diante do explicitado acima, e no âmbito do vasto patrimônio edificado da cidade de Pelotas/RS, para exemplificação do tema proposto, tem-se como objeto de estudo deste trabalho o Museu Municipal Parque da Baronesa, antiga Chácara da Baronesa (Figura 01). O local assemelha-se ao conceito de museu-casa, visto sua funcionalidade como museu e instituição cultural e sua patrimonialização quanto à representatividade histórica e arquitetônica da sua edificação, apesar da organização dos ambientes, em parte, não se apresentar como antigamente, quando ainda habitada pelos proprietários, e seu acervo doméstico ser acrescido com objetos de outras coleções.

Figura 01 - Fotografia do Museu Municipal Parque da Baronesa.



Fonte: Autoria Própria. Ano: 2021

Patrimônio histórico municipal e federal, a Chácara da Baronesa tem sua construção datada na segunda metade do século XIX, para moradia de Annibal Antunes Maciel Jr. e Amélia Hartley Antunes Maciel, futuros Barões de Três Serros. A edificação pertenceu à família Antunes Maciel até o ano de 1978, quando essa entregou parte da propriedade à tutela do município de Pelotas, sob a condição de que o parque e a casa fossem abertos ao público. Após uma grande reforma da edificação para desempenho da nova função, foi inaugurado em 1982, o Museu Municipal Parque da Baronesa. De cunho histórico, seu prédio manteve a tipologia de residência, salvaguardando peças doadas pelos antigos proprietários e outras recebidas da comunidade. Em seu acervo constam mobiliário, objetos de decoração e utilidade doméstica, vestuário e seus complementos, objetos de uso pessoal, livros, fotografias, jornais, documentos, pinturas de cavalete e a casa de morada com seus jardins (Moraes et.al, 2019).

O tema proposto por esse trabalho, principalmente no que tange à edificação em questão, visto a salvaguarda do seu mobiliário, está inserido no projeto de pesquisa, denominado atualmente como “Casas senhoriais, seus interiores e bens integrados: arte, memória e patrimônio - núcleo de Pelotas, RS” e vinculado à UFPEL. Como resultado, tem-se a divulgação de diversos palacetes e residências da cidade no *site* A Casa Senhorial, Portugal, Brasil e Goa, Anatomia dos Interiores, cujo objetivo é destacar a Casa Senhorial, no seu contexto urbano e rural. Essa é observada a partir da organização e articulação dos seus espaços e decorações interiores como testemunho do dia a dia das famílias que a habitaram (GOMES et al, 2014). Essa pesquisa iniciou no Brasil em 2011, quando estabeleceu-se, de acordo com Pessoa (2011), o termo de cooperação entre as instituições portuguesas - Fundação Ricardo Espírito Santo e Silva (FRESS) e Faculdade de Ciências Sociais Humanas (FCSH), da Universidade Nova de Lisboa - e a Fundação Casa Rui Barbosa, no Brasil. Assim, associaram-se ao projeto pesquisadores da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), da Universidade Federal Fluminense (UFF), do Museu Nacional/UFRJ e do Museu da República, resultando na integração das pesquisas referentes ao tema e na publicação de anais dos colóquios internacionais e bilaterais, anualmente organizados, com seus conteúdos divulgados publicamente no *site*.

Na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), em 2019, foi criado um grupo de pesquisa com ênfase nesse projeto e direcionado ao estudo do ecletismo, suas características arquitetônicas, seus bens integrados e artes decorativas.

Primeiramente, ocorreu a inserção, sob a responsabilidade do Prof. Dr. Carlos Alberto Santos, do palacete do Conselheiro Francisco Antunes Maciel, também conhecido como casarão 08 e atual sede do Museu do Doce da UFPEL. Na sequência, o projeto, ainda em andamento e sob coordenação da Prof^a Dr.^a Annelise Costa Montone, concluiu a publicação da Chácara da Baronesa, antiga propriedade do Barão de Três Serros e atual Museu da Baronesa, e das residências que pertenceram a Leopoldo Antunes Maciel, Barão de São Luís, e a Alfredo Gonçalves Moreira, conhecidas como Casarão 06 e 02, respectivamente.

Pessoa (2011) descreve, como premissa deste projeto, a relevância da casa no âmbito de seu significado material, social e simbólico, sendo além de um conjunto de ambientes com natureza funcional, revestida por uma gama de valores que lhe podem ser atribuídos, como sentimental, estético e de representação. Nesse contexto, o mobiliário, que pertenceu à família Antunes Maciel, existente na edificação em questão, acompanha ambientes importantes do museu sendo, além de acervo, testemunho da representatividade econômica, gostos e costumes dos antigos proprietários e de uma parcela da sociedade pelotense, entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Nesse trabalho, esse mobiliário será apresentado através de um recorte, em que foram selecionados três conjuntos representativos do acervo, que se encontram nos ambientes identificados como a “sala de estar”, o “quarto de vestir” e o “quarto do casal”.

O mundo doméstico, de acordo com Malta (2011), compreende o principal local onde as pessoas vivem suas vidas privadas, depositando seus pertences de maior valor. No Brasil, a inserção de novos sentidos à casa, valorizando o intimismo e a construção de singularidades, identidades pessoais e uma cultura visual própria, teve início, principalmente, a partir da segunda metade do século XIX. Dessa forma, conforme a autora, os móveis, que até então eram raros e simples, passaram a assumir um papel significativo à medida que favoreceram a estada das pessoas nos ambientes, tornando-se adornados e adquirindo um poder de representação, um lugar decorativo, multiplicando-se pelas edificações.

Além de sua funcionalidade, o mobiliário também contribuía para a afirmação das diferenças entre os espaços (social, íntimo e de serviço), estabelecendo, entretanto, leituras interdependentes entre os ambientes domésticos. Ao analisar suas representações, é possível vislumbrar os diversos estilos de vida, a construção de

uma identidade, sua influência nos afazeres cotidianos e como modelam o mundo doméstico de uma época (Malta, 2011).

Mobiliário em inspiração *Art Nouveau* - Sala de estar

Localizados na sala de estar da antiga residência da Baronesa, estão os mobiliários conhecidos pelas suas curvas e pela tonalidade em azul, originários da coleção Família Antunes Maciel. O conjunto é composto pelo *borne*, pelo *curul*, pela cadeira de um lugar e pela cadeira de dois lugares, Figura 02, todos em madeira cedro (SOARES, 1996, p. 230), laqueados de azul, com assento estampado, não original, em bege e verde, como descreve Soares (1996). As peças possuem influência no estilo *Art Nouveau*, decorrente da época entre 1870 e 1910, e caracteriza-se por “formas flexíveis, contorcidas, que imitam vegetais numa ornamentação irregular, assimétrica, compostas de flores [...] tais como [...] lótus, [...] desenhos geométricos (linhas curvas, volutas e espirais, arabescos)” (Soares, 1996, p. 116).

Figura 02 - Fotografias do mobiliário Sala de estar: (a) *borne*, (b) *curul*, (c) cadeira de um lugar e (d) cadeira de dois lugares.



Fonte: das pesquisadoras. Ano: 2019

Os móveis desse ambiente apresentam linhas curvas, volutas e pés em colunas torneadas por anéis. O destaque da inspiração ao estilo está fortemente presente no *borne* que possui pés canelados, três assentos em circunferência, estrutura central com diversas curvas e contracurvas ornamentadas por folhas de acanto com um motivo floral no topo, sustentando mais volutas e folhas de acanto. Além de conforto, esse móvel possuía duas funções para o seu pedestal, sendo uma delas decorativa, por suportar vasos, e outra funcional, por sustentar luminárias. O

*curul*³⁸, tem assento curvo, apoios de braços em curva, motivo de sua denominação, e volutas modestas, apresentando também uma flor de lótus com volutas em esgrafito, situada em seu centro logo abaixo do assento, como indica a aba Equipamento Móvel da Chácara da Baronesa no *site* A Casa Senhorial, Portugal, Brasil e Goa, Anatomia dos Interiores. Nas outras cadeiras (de um e de dois lugares) ainda se observa a forma de um coração assimétrico.

Mobiliário de inspiração Luis XV - Sala de estar

A Sala de estar é também organizada com móveis com influência do estilo Luís XV, observada nos espelhos e no *console*, Figura 03.

Figura 03 - Fotografias do mobiliário Sala de estar: (a) *console*, (b) espelho retangular e (c) espelho oval.



Fonte: das pesquisadoras. Ano: 2019

O console³⁹ é inspirado no estilo pela sua forma curva, pelas pernas terem o aspecto de curva e contracurva e unidas por um ornamento, como explica Soares (1996). Analisando o móvel, percebe-se o tampo de mármore e a estrutura em madeira de pinho-de-riça laminada de dourado (Soares, 1996, p. 158), esculpida e policromada com ornamentações de gemas e flores em tons avermelhados, terrosos

³⁸ Assento com braços sem encosto e com pernas em “X”, onde se sentavam os magistrados romanos (CUNHA, 2019, p. 386).

³⁹ Origina-se da mesa encostada à parede. Geralmente o tampo possui uma forma complexa, sinuosa na frente e reta na parte traseira para facilitar a colocação junto à parede. [...] Usualmente aparece associado a um grande espelho, que é situado acima dele [...]. (CUNHA, 2019, p. 384)

e verdes. Na sua leitura, identifica-se uma folha de acanto alusiva ao classicismo, centralizada, e ornada com uma gema e protuberâncias em tom vermelho escuro. Diversas volutas, curvas e contracurvas com rosas e outros tipos de flores completam a decoração do centro, com as extremidades apoiadas nas pernas de sabre ornadas também com folhas de acanto e gemas. Outra decoração presente no mobiliário é o festão (guirlanda de flores e folhagens), que une as pernas do móvel, como descreve a aba Equipamento Móvel da Chácara da Baronesa no *site*. Os espelhos presentes apresentam referências do mesmo estilo dos consoles, com moldura em madeira e acabamentos dourados. Nos espelhos retangulares, o coroamento é feito pela folha de acanto com uma gema centralizada e folhas e flores em formato de volutas. Nas extremidades inferiores, há folhas de acanto em perfil. O espelho oval apresenta em seu topo a metade superior de uma grande folha de acanto e em sua base a metade inferior da mesma folha. Todos os formatos de espelhos apresentam em seu perímetro várias flores menores dentro de esferas como descreve a aba do *site* mencionada anteriormente.

Mobiliário em inspiração ao estilo eclético - quarto de vestir

Figura 04 - Fotografias do mobiliário quarto de vestir. (a) Guarda-roupa de Lourival Antunes Maciel, (b) Guarda-roupa de Amélia Antunes Maciel, (c) Psyché, Lavatório e (d) Cadeira conversadeira. Fonte: autoria própria. Ano: 2019. (f) *Chaise longue*.



Fonte: Acervo administrativo do Museu da Baronesa. Ano: 2007.

No *Boudoir*, quarto de vestir, Figura 04, são identificadas algumas inspirações dos estilos neoclassicistas, rococó francês e *art nouveau* na ornamentação do mobiliário, caracterizando-o como eclético. A leitura do mobiliário segue os mesmos critérios que sua referência arquitetônica neoclássica, a qual se divide por base, corpo e coroamento com frontão e alguns adornos. Em toda a mobília desse ambiente, exceto a cadeira conversadeira e a *chaise longue*, há no topo do frontão um

ornamento em madressilva elevada por folhagens vazadas. Na platibanda, vazada, são identificados balaústres e, em suas extremidades, pinhas sustentadas por pedestais em colunas de ordem toscana, como descreve o *site* A Casa Senhorial [...]. O corpo dos móveis é ornamentado por colunas torneadas por anéis e a face frontal possui espelhos. Os guarda-roupas, em cedro laminado de pau-marfim (SOARES, 1996, p.257-258) possuem um monograma em seus frontões, onde é possível identificar as iniciais LAM, Lourival Antunes Maciel, sendo esse móvel o maior e mais ornamentado, e nos guarda-roupas menos volumétricos e mais singelos, AM, Amélia Antunes Maciel. O *psyché*, “espelho de grandes dimensões [...] sustentado por dois montantes laterais [...]” (Cunha, 2019, p. 410) e o lavatório seguem o mesmo padrão dos armários, contudo possuem gavetas e os tampos são em mármore. Um móvel que se diferencia no ambiente é a cadeira conversadeira, característica do século XIX, feita em madeira cedro (Soares, 1996, p. 272) com tonalidade escura, possui pés das poltronas ornamentado por anéis e, embaixo da mesa de apoio que articula os dois assentos, há um detalhamento vazado finalizado com adornos também em anéis. A *chaise longue* possui as mesmas características da conversadeira, porém “permite o descanso das pernas do usuário” (Cunha, 2019, p. 382).

Nesse ambiente, o contraste da composição dos móveis com a atualidade está no lavatório, peça que auxiliava na higiene pessoal e que nesse período estava inserida nos quartos. Outro ponto peculiar era a função do *boudoir* mobiliado com peças funcionais para guarda de roupas, mas também mobílias com o intuito de sala de estar íntima direcionada para as mulheres da residência, como a conversadeira e a *chaise longue*, conforme Rybczynski (2002). Nesses dois elementos, nota-se um apelo maior ao conforto, inspiração ao estilo rococó francês, “[...]que atingiu seu apogeu [...] quando estofaram-se os assentos, os encostos e até os braços” (Rybczynski, 2002, p. 105).

Mobiliário em inspiração ao estilo eclético - quarto do casal

A cama e a mesinha de cabeceira, Figura 05, também estão presentes no estilo eclético e seguem a mesma leitura dos móveis do *boudoir*, com o mesmo tipo e coloração da madeira, mesma pedra nos tampos e mesmos elementos na ornamentação. O destaque é a cama em dossel preso no forro do ambiente. Esse tipo

de cortinado tinha a funcionalidade de proteger, gerar privacidade e decorar o ambiente, como indica Cunha (2019).

Figura 05 - Fotografias do mobiliário quarto do casal: (a) cama, (b) mesa de cabeceira e (c) detalhe da cabeceira da cama.



Fonte: das pesquisadoras. Ano: 2019

O mobiliário descrito auxilia na composição temporal da casa da Baronesa, com sua estética do fim do século XIX, demonstrando costumes sociais do período, como traços da intimidade e da privacidade adquirida pela classe abastada local nos moldes burguesia europeia, como indica Rybczynski (2002).

Considerações finais

Os ambientes internos de um museu-casa potencializam a sua narrativa temporal através de seus objetos, ou seja, a leitura estilística do Museu Municipal Parque da Baronesa está na tipologia do seu edifício, em sua disposição interna e em seus bens integrados e móveis, que situam sua origem no tempo. A representação da sala de estar, do quarto de vestir e do quarto do casal possuem, no geral, o mesmo tipo de mobiliário utilizado na atualidade, mas através de suas formas, materiais e estilos auxiliam em descrever a vida privada de seus moradores originais, os usos e costumes da época para essa classe social e a estética desses móveis.

Por meio da análise material e dos ornamentos presentes nos objetos, entende-se as inspirações decorativas fortalecendo a leitura eclética presente na época da construção da residência. A identificação de elementos trazidos das decorações do

estilo Luís XV, do neoclassicismo e do *art nouveau* caracterizam esses móveis como uma espécie de documentos estilísticos da família Antunes Maciel. A salvaguarda desses itens, presentes na antiga residência, torna-se fundamental por todas as linhas representativas ali inseridas, como materialidade, simbologia, tradução social e interação da vida íntima dos moradores da habitação e seu funcionamento, no final do século XIX e início do século XX.

Referências

AFONSO, Micheli Martins. **Uma abordagem brasileira sobre a temática das Casas-Museu: classificação e conservação**. 2015, 115f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.

CAYER, Nelson Alexis; SCHEINER, Teresa Cristina. Casas históricas e museus-casa: conceitualização e desenvolvimento. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, Belém, v.16, n. 2, 2021. Disponível em <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/jMZpNPmH6QDQPhSWrDHjC8g/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 07.abr.2023.

CHÁCARA DA BARONESA. **Equipamento Móvel**. Disponível em: <http://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/casas-senhoriais/pesquisa-avancada-2/535-museu-da-baronesa>. Acesso em: 26 março 2023.

CUNHA, Almir Paredes. **Dicionário de artes plásticas: guia para estudo da história da arte**. -2. ed. - Rio de Janeiro: Rio Books, 2019.

GOMES, Ana Cristina Costa; CORREIA, Ana Paula Rebelo; CARITA, Hélder; MENDONÇA, Isabel (orgs.). Colóquio Luso-Brasileiro – A Casa Senhorial: Em Lisboa e no Rio de Janeiro (séculos XVII, XVIII e XIX) Anatomia dos Interiores. Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos**. Rio de Janeiro: FCRB, 2014. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/16137>. Acesso em 26 mar.2023.

MALTA, Marize. **O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011.

MORAES, Fabiane Rodrigues; MONTONE, Annelise Costa; MADAIL, Marcelo Hansen; DUARTE, Aline de Mesquita. Projeto de visibilidade do negro: outras histórias no Museu da Baronesa, Pelotas, RS. In: BACHETINI, Andréa Lacerda; BOJANOVSKI, Silvana de Fátima (org.). **Anais da Semana dos Museus da UFPel**: 2020. Pelotas: UFPel, 2019.

PESSOA, Ana. **Retrospecto da pesquisa sobre a casa senhorial no Rio de Janeiro**. [S.l.: s.n., 2011?]. 14 p. Disponível em:

http://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/artigos?cck=artigos&autor=&art_title=retrospecto&search=pesquisa_artigos&task=search . Acesso em 26 mar.2023.

RISNICOFF, Mônica de Gorgas. Reality as illusion, the historic houses that become museums. **Museum International: Historic House Museums**, v. LIII, n.2, p.10-15, 2001. Disponível em <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000122976>. Acesso em 07.abr.2023.

RYBCZYNSKI, Witold. **CASA: Pequena História de uma Ideia**. - 3º ed. - Rio de Janeiro: Record, 2002.

SOARES, Lana de Souza. **Museu da Baronesa: Mobiliário**. UFPel: Editora Universitária. 1996.

3.11 Cartilha digital para professores “Vacinas Salvam Vidas”: Elaboração e desdobramentos

Isadora Costa Oliveira

Graduanda; Universidade Federal de Pelotas;
contatoisadoracosta@outlook.com

Nicóly Ayres da Silva

Graduanda; Universidade Federal de Pelotas;
ayresmuseo@gmail.com

Resumo: O seguinte artigo tem por objetivo apresentar o processo de desenvolvimento da cartilha digital para professores intitulada *Vacinas Salvam Vidas* e sua aplicabilidade e desdobramentos como material sócio-comunicacional-educativo desenvolvida a partir da exposição de curta duração do Museu Diários do Isolamento (MuDI), *A Cultura da Vacinação No Brasil*. O museu atua em frentes multidisciplinares, coloca-se como museu de *virtuais conexões*, no qual navegação é potencializadora de mudanças, promovendo assim iniciativas de divulgação científica e sendo um instrumento de diálogo e conscientização. A relevância do tema presente na exposição traz consigo a necessidade do estabelecimento de vínculos dialógicos amplos com diferentes atores sociais, que neste caso direcionado ao campo educacional para uso dentro e fora de sala de aula. Sendo promovida em meio digital, a comunicação museológica desenvolve ativamente a sua potência entre a reflexão dos conteúdos programados e a divulgação das informações em sua rede. Desta forma a cartilha é uma ferramenta que, além de proporcionar a comunicação do conhecimento científico acerca da vacinação e divulgação da exposição, também serve como instrumento complementar aos conteúdos abordados nas mais diversas disciplinas do ensino.

Palavras-chave: Material Didático; Cartilha Digital; Vacinação; Museu Virtual.

Educação Museal em museus virtuais

O museu como espaço destinado para a educação é algo debatido desde do século XIX. Todavia, a partir da década 70 há um grande salto epistêmico entre as perspectivas de educação em museus. Nesse contexto, os museus de ciência começaram a utilizar através da linguagem museológica, métodos interativos “que pretendem, de uma forma mais ou menos lúdica, familiarizar os visitantes com as conquistas da moderna ciência” (Brandão, 1996, p.58). Por conseguinte, o campo das tecnologias da informação sofreu grandes avanços na popularização das telecomunicações, com a digitalização da informação e a internet, que mudaram as perspectivas culturais, sociais, políticas e econômicas contemporâneas. O advento

dessa interconexão mundial de computadores, abriga diferentes possibilidades comunicacionais, agregando perspectivas infocomunicacionais extras em colaboração às metodologias museológicas.

O museu, como importante meio de comunicação, tem de aproveitar todo este desenvolvimento comunicacional e tecnológico, no sentido de satisfazer as novas correntes da museologia que se debruçam cada vez mais sobre o papel do museu na sociedade actual. Os novos media e em particular a internet são um instrumento precioso no processo de comunicação entre o museu e o seu público (Muchacho, 2005, p. 1541).

A tipologia de museus virtuais aproveita das novas tecnologias, em especial da *internet*, para desenvolver um espaço de diálogo horizontal com o seu público através de ações museológicas. Trazendo uma nova perspectiva ao pensar as atividades aplicadas, possibilitando ir além de um único encontro, e promovendo o contato direto entre o patrimônio e seus interlocutores.

Assim, os museus virtuais são aqueles que trabalham o patrimônio, através de ações museológicas, mas que não necessariamente têm suas portas abertas ao público em seu espaço físico. O Museu da Pessoa, por exemplo, é um museu que nasceu com a concepção de virtualidade antes mesmo do crescimento e proliferação da internet (Henriques, 2018, p. 63).

Em suma um museu virtual possui os mesmos objetivos de um museu físico o que o difere são os modos de atingir a comunidade inserida em seu meio, que no caso é o *ciberespaço* (Lévy, 2010). Desse modo, as discussões a respeito da educação museal se mantêm fundamentais, amparadas obviamente pelas redes de possibilidades do seu contexto. A educação museal serve como ferramenta de questionamento, ela é capaz de colocar em sentidos o que abrange a ciência, a memória e o patrimônio, e em concordância contribui para que os agentes, em relação, produzam novos conhecimentos resultantes das ações programadas.

Como referência de museu virtual, o Museu da Pessoa (1991) possui uma estrutura complexa e é consolidado na área. Seu setor educativo, consegue metodologicamente abranger a esfera da educação museal promovendo diálogos essenciais que estimulam a reflexão e orientam novas perspectivas. Os conteúdos disponíveis para educadores agem como recurso extra pedagógico que conversam entre as exposições e a missão do museu.

Neste contexto, a Educação Museal é uma peça no complexo funcionamento da educação geral dos indivíduos na sociedade. Seu foco não está em objetos ou acervos, mas na formação dos sujeitos em interação com os bens musealizados, com os profissionais dos museus. Mais do que para o “desenvolvimento de visitantes” ou para a “formação de público”, a Educação Museal atua para uma formação crítica e integral dos indivíduos (Costa, Castro, Chiovatto, Soares, 2018, p.74).

A educação museal em museus virtuais promove possibilidades de ações plurais dentro do *ciberespaço*, mas que também podem ser desenvolvidas em dimensão física ou híbrida se for o desejo da instituição. O público ganha autonomia ao tecer seu próprio caminho na virtualidade e consumir o conteúdo que lhe atrai, assim as chances dele ser um agente passivo é menor e as redes de comunicação se tornam mais potentes.

O Museu Diários do Isolamento - MuDI

As mudanças provocadas pela pandemia de Covid-19 no ano de 2020 foram sentidas em todos os âmbitos da vida cotidiana na sociedade brasileira. O isolamento, bem como o cenário que se apresentou ao longo deste período, forçaram adaptações e a busca por outras formas de linguagem e comunicação. O campo dos museus não ficou distante desta realidade, desencadeando nas instituições a urgência por novos meios de continuar cumprindo seus papéis sociais e provocando o repensar do próprio fazer museal, ultrapassando as fronteiras do que era até então concebido como conceito de museu e florescendo uma nova onda de Museus Virtuais em todo o mundo.

Diante deste cenário, o Museu Diários do Isolamento (MuDI) surge em território digital com o objetivo de compreender o presente momento, a partir da construção de virtuais-conexões utilizando como ponte para tal as inúmeras ferramentas dispostas na *cibercultura* (Levy, 2010). Através de sua exposição de longa duração composta por ‘movimentos’, o MuDI realiza diferentes ações com o intuito de possibilitar a abertura de diálogos provocando o pensamento crítico e reflexivo acerca dos papéis sociais da ciência, bem como proporcionar a aproximação afetiva dos diversos atores sociais, uma vez que estando em ambiente virtual a criação de vínculos e o estabelecimento de novas relações se faz favorável, tendo em vista que tais sujeitos se conectam não só pelas redes mas também pelo pertencimento e sensibilidade coletiva.

É importante observar que a prática museológica no MuDI perante ao *ciberespaço* é pensada dentro do aspecto fundamental e complexo das relações constituídas. Ou seja, o museu virtual se estabelece enquanto fenômeno e um espaço próprio para a elaboração do conhecimento a partir da perspectiva freiriana. Sendo assim, é voltado para a construção do conhecimento de forma coletiva e interativa possibilitando que todas as ações museológicas direcionadas à comunicação também sejam ações educativas.

A comunicação, pelo contrário, implica numa reciprocidade que não pode ser rompida. Por isto, não é possível compreender o pensamento fora de sua dupla função: cognoscitiva e comunicativa. Esta função, por sua vez, não é a extensão do conteúdo significativo do significado, objeto do pensar e do conhecer. Comunicar é comunicar-se em torno do significado significativo. Desta forma, na comunicação, não há sujeitos passivos. Os sujeitos co-intencionados ao objeto de seu pensar se *comunicam* seu conteúdo. O que caracteriza a comunicação enquanto este comunicar comunicando-se, é que ela é diálogo, assim como o diálogo é comunicativo (Freire. 2014, p. 67).

Para Freire (2014) os sujeitos modificam e instigam seus contextos sociais a partir destas trocas e experiências proporcionadas pelo diálogo, que lhes tocam de forma significativa e entende-se isto como *educação*. Neste sentido, o Museu Diários do Isolamento compreende suas exposições no campo comunicacional levando em consideração todos os aspectos inerentes ao campo da educação museal, o que não suspende a necessidade de um setor com profissionais dedicados à articulação entre as ações educativas culturais⁴⁰.

Exposição: A Cultura da Vacinação no Brasil

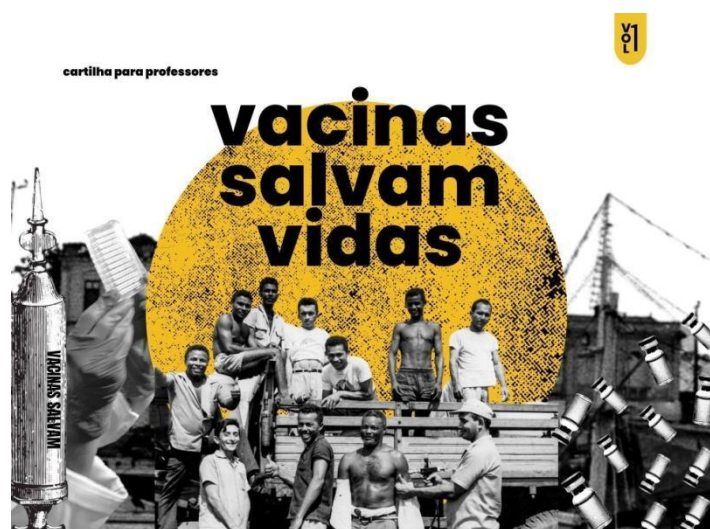
A exposição *A Cultura da Vacinação no Brasil* teve sua abertura no dia dez de novembro de 2022 no site institucional do Museu e é fruto de um trabalho conjunto e em formato híbrido, sendo pioneira neste aspecto, entre o MuDI e a disciplina de Expografia III do curso de Bacharelado em Museologia da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Possuindo como objetivo a reflexão acerca da importância da vacinação no Brasil, visando especificamente uma leitura abrangente a respeito das

⁴⁰ Movimentos são os discursos expositivos baseados na perspectiva de mudança. Trata-se de ambientes nos quais a imobilidade não se faz presente, potencializando assim as virtuais conexões que estimulam reflexões críticas em torno dos diversos temas envolvendo a pandemia e seus desdobramentos.

políticas públicas de saúde e sua centralidade na construção de uma ‘cultura de vacinação’, além do debate amplo entre ciência e sociedade, aspecto este fundamental para o Museu Diários do Isolamento, além de um panorama sobre as desigualdades sociais que reverberam no acesso a tais políticas bem como o impacto do negacionismo na produção de imunizantes principalmente no contexto pandêmico.

Cartilha digital para professores ‘Vacinas Salvam Vidas’

(Figura reprodução: Capa da cartilha digital *Vacinas Sa*



Fonte: Acervo MuDI

A variedade dos usos de diferentes linguagens, mídias e formatos característicos da cibercultura possibilitam as inúmeras potencialidades comunicacionais dos materiais produzidos como meio para acessar e mobilizar os diversos atores que se conectam com o museu, vale evidenciar o papel desses instrumentos no que diz respeito a indissociabilidade entre pesquisa, ensino e extensão, servindo como instrumento para a prática destes aspectos como meios pedagógicos. O ensino, diante do uso destes materiais em disciplinas curriculares; a pesquisa no que diz respeito ao levantamento de informações e disponibilização das mesmas para diferentes atores; e a extensão pois torna-se ferramenta fundamental de comunicação e divulgação das ações realizadas pela instituição além de promover a troca de experiências a partir de sua interlocução. Dentre estas ferramentas a cartilha *Vacinas Salvam Vidas* tem como objetivo a construção coletiva do conhecimento referente a exposição, servindo como instrumento complementar aos conteúdos abordados nas mais diversas disciplinas em sala de aula (ou não). É

endereçada aos professores como possibilidade de encaminhamentos baseados no tema proposto, sendo do critério individual de cada educador a utilização da mesma ou o desdobramento de novas propostas que estejam de acordo com o planejamento e objetivos pedagógicos. A cartilha é uma iniciativa do MuDI com apoio do Laboratório de Educação para o Patrimônio (LEP) para fins de orientação na amplificação e direcionamento do material. Foi desenvolvida utilizando recursos gratuitos disponíveis na plataforma *Canva* para a elaboração do *layout* e baseando-se inteiramente nos conteúdos contidos na exposição em questão. A estruturação da mesma foi efetuada seguindo o percurso expográfico, abordando nicho por nicho, a partir de um resumo com sugestões de atividades.

A construção dos conteúdos realizou-se em etapas, buscando fundamentar as atividades propostas como recomendações. Alicerçado no Nicho I da exposição *A História da Vacinação* se propôs a elucidar o que é uma vacina e de como esta age em nossos corpos, utilizando como recurso interativo um jogo de labirinto com o objetivo de guiar o personagem até a imunização.

(Figura reprodução: Trecho referente ao nicho I da cartilha)



Fonte: Acervo MuDI

A partir do Nicho II, *Doenças e Vacinas*, foram pensadas duas propostas interativas para a complementação do conteúdo, a primeira se trata de um breve relato (textual ou desenhado) a partir da discussão da importância da vacinação para cada indivíduo e a segunda proposta é uma cruzadinha com questões relacionadas a toda exposição, tendo em mente a visita dos sujeitos a mesma antes da realização da atividade.

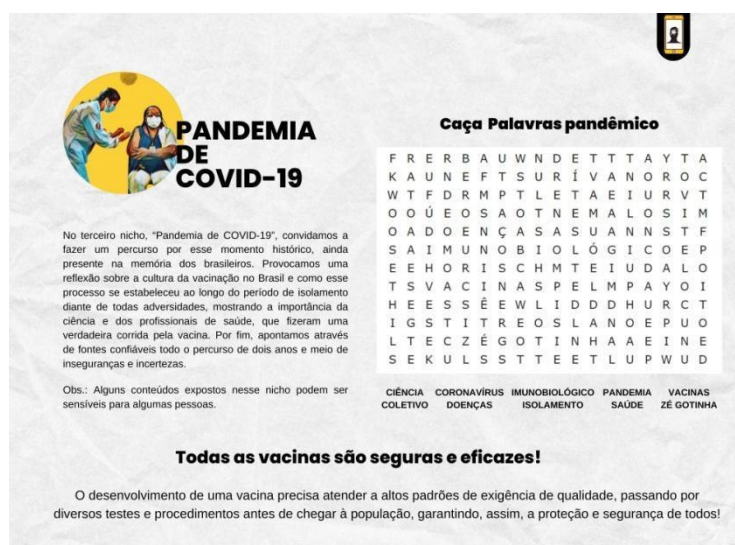
(Figura reprodução: Trecho referente ao nicho II da cartilha - Cruzadinha Imunizante)



Fonte: Acervo MuDI

E por fim o Nicho III, *A pandemia de Covid-19* originou um caça-palavras com temática recorrente ao contexto retratado e algumas observações significativas para se levar em consideração pelos interlocutores acerca dos processos de vacinação bem como a importância de se estar imunizado.

(Figura reprodução: Trecho referente ao nicho III da cartilha)



Fonte: Acervo MuDI

Como atividade complementar e interativa, foi elaborado um jogo de tabuleiro com o intuito de dinamizar a utilização da cartilha trazendo inclusive materialidade a mesma, uma vez que é pensada e constituída majoritariamente em ambiente virtual.

O jogo intitulado *Hora da Vacinação* aborda a jornada da personagem Polly até o posto de saúde para o recebimento da vacina contra poliomielite com outro personagem bastante conhecido no contexto brasileiro, o Zé Gotinha. O tabuleiro conta com marcações numeradas em superfície plana e com coloração diferente em alguns números sinalizando eventos do jogo. Jogam até quatro jogadores e vence quem chegar ao posto de saúde. Esta regra que especifica o ganhador, foi descrita propositalmente sem a identificação de apenas um jogador ser o vencedor justamente com o intuito de elucidar que não importa em que momento o sujeito chegue, o importante é ser vacinado, reforçando a relevância do processo de vacinação. A disponibilização de todos os jogos individualmente, assim como o tabuleiro, peças e dados para jogar são disponibilizados para impressão, ampliação e reprodução por meio de *hyperlinks*⁴¹ dispostos ao longo da cartilha. Vale ressaltar que a escolha de utilização dos *hyperlinks* se deu justamente pela definição preliminar do formato digital do material, facilitando não somente a disponibilização dos materiais impressos como também o direcionamento ao site do Museu e a própria exposição.

Todo o projeto foi idealizado, redigido e confeccionado por Isadora Costa e Nicóly Ayres (membros da equipe do Museu), que também efetuaram a identidade visual e *layout* da mesma. A revisão foi feita por parte da professora Carla Gastaud (coordenadora do LEP). A metodologia aplicada prevê um cronograma de divulgação com lançamento oficial do material durante a Semana Nacional de Museus (SNM) ao longo da programação da Rede de Museus da UFPEL no dia cinco de maio às 18 horas através das redes sociais do MuDI. Visando a ampla disseminação do material e encaminhamento ao público destinado, também será efetuado o encaminhamento do material para a imprensa local e Secretarias de Educação da região de Pelotas.

Desdobramentos imaginados

Após o lançamento da cartilha prevê-se a realização de um monitoramento junto aos atores envolvidos, para a avaliação do material levando em consideração aspectos como linguagem, aplicabilidade e potencialidade de uso do mesmo dentro do escopo escolar e fora dele. Pretende-se com a análise feita posteriormente a esta

⁴¹ *Hyperlink* é uma referência de página de *Web* para outra. Em materiais como a cartilha em formato PDF consegue direcionar o usuário a outras páginas possibilitando a dinamização do material e ampliando as possibilidades de uso. Pode redirecionar para páginas de site ou plataformas de *download* (Google Drive, One Drive, Nuvem e etc).

investigação a construção de orientações para os demais projetos educativos voltados às exposições de curta e longa duração do Museu Diários do Isolamento, enriquecendo assim a diversidade de ações de cunho cultural-educativo em todos os âmbitos institucionais. Percebe-se desde já como desdobramento do processo de elaboração da cartilha a possibilidade de articulação de um setor especificamente voltado para o planejamento e construção de ações educativas culturais no museu, pensando estrategicamente diferentes atividades que somam aos Movimentos e exposições de curta duração, para além do que já se propõe neste sentido.

Outro desdobramento esperado é a continuidade na série que se inicia com esta cartilha, que chamaremos provisoriamente de 'Série: Cartilha para professores' sendo a *Vacinas Salvam Vidas* o primeiro volume da mesma. A possibilidade de novas publicações com este aspecto, pode servir de abertura para o diálogo com um grupo de atores sociais voltados à formação inicial escolar reforçando o relacionamento do Museu com os educadores e alunos além de estar em diálogo com os conceitos basilares da universidade onde se localiza o MuDI: ensino, pesquisa e extensão.

Referências

BRANDÃO, José M. **Acção cultural e educação em museus**. Cadernos de Sociomuseologia, v. 5, n. 5, 1996.

COSTA, Andrea; CASTRO, Fernanda; CHIOVATTO, Mila e SOARES, Ozias. **Educação Museal**. In: Instituto Brasileiro de Museus. Caderno da Política Nacional de Educação Museal. Brasília, DF: IBRAM, 2018

FREIRE, Paulo. **Extensão ou comunicação?** Editora Paz e Terra, 2014.

HENRIQUES, Rosali Maria Nunes. **Os museus virtuais: conceito e configurações**. 2018.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 2010.

MUCHACHO, Rute. **Museus virtuais: A importância da usabilidade na mediação entre o público e o objecto museológico**. In: Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação. 2005. p. 154-1547.

3.12 Levantamento das manifestações patológicas em diferentes métodos de pinturas em fachadas históricas pelotenses: estudo de caso Theatro Sete de Abril e Clube Caixeiral

Clarissa Martins Neutzling

Graduanda; Universidade Federal de Pelotas;
Bolsista PET
clarissaling@gmail.com

Hugo Luiz Barreto da Silva

Mestrando; Universidade Federal de Pelotas;
Bolsista PET
hugobarreto91@gmail.com

Andrea Lacerda Bachettini

Doutora; Universidade Federal de Pelotas;
andreabachettini@gmail.com

Resumo: O artigo trata-se em apresentar o projeto de pesquisa que tem por objetivo investigar as manifestações patológicas adquiridas em fachadas com proteção patrimonial e que receberam processos de pinturas diferentes. O Theatro Sete de Abril, localizado na Praça Coronel Pedro Osório, em Pelotas, obteve pintura a base de cal no ano de 2021, já o Clube Caixeiral, com a mesma situação, recebeu pintura acrílica de marca comercial no ano de 2020. Em vista disso, espera-se comportamentos diferentes das técnicas de pintura em relação aos danos gerados pelas intempéries e pelo retardamento de manutenções. Com o trabalho *INVESTIGAÇÃO DO PROCESSO DE DETERIORAÇÃO DE DOIS SISTEMAS DE PINTURA APLICADOS A DOIS IMÓVEIS TOMBADOS NO CENTRO HISTÓRICO DE PELOTAS* pretende-se, além de entender como as manifestações patológicas iniciam em fachadas com diferentes métodos de pinturas, perceber qual é a técnica mais compatível com as edificações históricas que gere controle dos danos de forma menos invasiva. O trabalho também pretende elaborar métodos de manutenção que auxiliem na salvaguarda desses bens imóveis.

Palavras-chave: Pintura a cal; manifestações patológicas; edificações patrimoniais; conservação; restauração.

A cidade de Pelotas, localizada no sul do estado do Rio Grande do Sul, Brasil, apresenta, segundo o site do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), uma forte vertente do estilo eclético em sua arquitetura. Essa concentração do patrimônio urbano, arquitetônico, histórico e, também, imaterial (através dos doces pelotenses) veio através do desenvolvimento econômico da cidade com a produção e

exportação do charque produzido por mão de obra escravizada, na segunda metade do século XIX, como indica Gutierrez (2004):

As graxas, os sebos, as banhas, os couros e as carnes salgadas foram enriquecendo estancieiros, charqueadores e o patrimônio urbano desses senhores. No fim do regime servil, em Pelotas, com “bom gosto”, nenhum constrangimento, muita ostentação e fausto, a arquitetura enfeitou-se (Gutierrez, 2004, p. 391).

Na metade do século XX, as construções com relevância histórica, artística e paisagística, foram protegidas através de tombamentos pelo IPHAN, sendo o Obelisco, localizado no bairro Areal, o primeiro monumento a ser registrado, em 1955. Seguindo a mesma intenção de proteção outros bens arquitetônicos foram registrados pelo IPHAN, tais como: Theatro Sete de Abril, tombado em 1972; os Casarões 02, 06 e 08, tombado em 1977, a Caixa d'água, tombada em 1982 e em 2018 o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural aprovou o tombamento do Conjunto Histórico de Pelotas, abrangendo às praças José Bonifácio, Coronel Pedro Osório, Piratinino de Almeida, Cipriano Barcelos, Parque Dom Antônio Zattera, Charqueada São João e a Chácara da Baronesa e estão inscritos em três Livros do Tombo (histórico, belas artes e arqueológico, etnográfico e paisagístico). Em decorrência dessa patrimonialização o Clube Caixeiral, fazendo parte do entorno da Praça Coronel Pedro Osório, teve seu tombamento, em nível nacional, efetivado em 2018.

Através desse histórico presente em Pelotas e com a patrimonialização de bens ecléticos entende-se a necessidade de ações de conservação e restauração como enfatiza a *Carta de Veneza* no Artigo 3º: “A conservação e a restauração dos monumentos visam a salvaguardar tanto a obra de arte quanto o testemunho histórico” (Carta de Veneza, 1964, p. 02). Outro documento que também é importante para a preservação arquitetônica é a *Carta de Burra* pois em seu Artigo 2º cita que: “O objetivo da conservação é preservar a significação cultural de um bem; ela deve implicar medidas de segurança e manutenção, assim como disposições que prevejam sua futura destinação” (Carta de Burra, 1980, p. 02).

Com o respaldo teórico da conservação e da restauração e em constante observação sobre as intervenções que ocorrem na cidade, em especial no Centro Histórico, localizado no entorno da Praça Coronel Pedro Osório notou-se que o Theatro Sete de Abril e o Clube Caixeiral (Figura 01), ambos com valor patrimonial, obtiveram renovação da pintura em suas fachadas externas nos anos de 2019 e 2020.

Figura 01 - Fachadas do Theatro Sete de Abril e do Clube Caixeiral localizadas em frente a Praça Coronel Pedro Osório, Pelotas.



Fonte: Clarissa Martins Neutzling, 2022.

Esse tipo de intervenção em elevações de alvenaria rebocada constitui-se como uma ação de preservação visto que a camada de tinta tem a função de proteção das paredes externas contra intempéries garantindo estanqueidade do reboco, como explica Fonseca (FONSECA, 2006). Outras semelhanças foram observadas nas duas edificações como constataram Neutziling, Santos e Fonseca:

Além dessas intervenções ocorrendo de forma concomitante, esses dois prédios possuem outras semelhanças, como localização e orientação. Ambos se encontram na Praça Coronel Pedro Osório, com distância aproximada de 50 metros, de modo que podem ser visualizados simultaneamente na mesma mirada. As duas construções têm suas elevações principais voltadas para a praça, com os acessos principais orientados para o sudoeste. No âmbito histórico, o Clube Caixeiral foi construído por Caetano Casaretto, em 1905, apenas onze anos antes do Theatro Sete de Abril (inaugurado em 1834) passar por uma significativa reforma, que apresentou uma nova leitura da fachada principal (Neutzling, Santos, Fonseca, 2021, p. 02).

Entretanto, após uma breve entrevista com as empresas responsáveis pelas reformas soube-se que a pintura externa do Theatro Sete de Abril era a base de Cal e a tinta utilizada no Clube Caixeiral foi acrílica fosca, como indica Neutzling (NEUTZLING, ALVES, SILVA, FONSECA, 2022). Essa diferença entre os métodos de pintura foi a causa da criação do projeto de pesquisa

INVESTIGAÇÃO DO PROCESSO DE DETERIORAÇÃO DE DOIS SISTEMAS DE PINTURA APLICADOS A DOIS IMÓVEIS TOMBADOS NO CENTRO HISTÓRICO DE PELOTAS.

O objetivo da atividade é demonstrar, através de mapas de danos as deteriorações apresentadas nas elevações em decorrência das intempéries ao longo do tempo. Com isso documentado e analisado ao longo do tempo entende-se qual é o melhor método de pintura para fachadas de alvenaria rebocada a base de cal mantendo suas características originais, protegendo e aumentando a vida do edifício sendo uma ação também de sustentabilidade dos materiais.

A metodologia de trabalho foi dividida em uma etapa teórica para a obtenção de informações e coleta bibliográfica, etapa de investigação orientada pelo autor Jorge Tinoco e uma etapa com a análise das fachadas principais ao longo do tempo, indicando seus processos de deterioração em mapas de danos. As leituras coletadas pelas autoras Neutzling, Santos e Fonseca explicam que:

Com o Manual de Conservação Preventiva elaborado pelo IPHAN [...], se obteve informações sobre os processos de preparo da superfície para o recebimento da pintura e o método de pintura. Com as literaturas, Materiais de Construção, de Luca Bertolini e Manifestações Patológicas em Edificações, de Rosilena Peres, buscou-se entender os processos de deterioração das tintas expostas ao meio ambiente, a importância da compatibilidade de técnicas e materiais e os danos causados por umidade proveniente do solo e das chuvas nas tintas. O texto denominado Mapa de Danos: Recomendações Básicas, de Jorge Tinoco, traz recomendações sobre a elaboração de um mapa de Danos para uma edificação patrimonial e como esse processo é fundamental para as ações de restauração (Neutzling, Santos, Fonseca, 2021, p. 02).

Com o Manual de Conservação Preventiva foi possível entender que a calagem em construções históricas é ideal pois permite a ventilação do reboco das edificações antigas. Essa tinta mineral não plastifica e induz a migração de sais da parede, diferente das pinturas sintéticas que provocam películas com os agregados, conhecidas como bolhas. Já a autora Peres (Peres, 2001) salienta a importância da manutenção dos prédios históricos e também apresenta a importância da compatibilidade de materiais e de técnicas com esse tipo de edificação, ou seja, “[...] as edificações antigas impõem restrições ao uso de materiais, técnicas e detalhes pela incompatibilidade com os materiais e técnicas antigas” (Peres, 2001). Foi também abordado pela autora a manifestação patológica umidade e apontado pela mesma como a de maior impacto pois causa bolores, descascamento e eflorescência. O autor Bertolini exemplificou que as tintas usadas em fachadas degradam quimicamente devido a intensidade da radiação solar, do oxigênio presente no ar e da poluição atmosférica.

O autor Jorge Tinoco foi essencial para direcionar a elaboração dos mapas de danos das edificações em estudo. Em sua literatura há a definição de mapa de danos como:

A representação gráfico-fotográfica, sinóptica, onde são ilustradas e discriminadas, rigorosa e minuciosamente, todas as manifestações de deteriorações da edificação. O mapa de danos é um documento gráfico-fotográfico que sintetiza o resultado das investigações sobre as alterações estruturais e funcionais nos materiais, nas técnicas, nos sistemas e nos componentes construtivos (Tinoco, 2009, p. 04).

Para a realização dessas representações uma investigação seguiu as recomendações de Tinoco (2009) abordando o método direto, obtenção de respostas analisando diretamente os objetos de estudo e o método indireto, no qual é obtido informações através de documentos e testemunhos orais. A entrevista mais detalhada com as empresas prestadoras do serviço de pinturas externas demonstrou que o Theatro Sete de Abril recebeu os seguintes métodos de preparação e pintura a base de cal:

Na preparação, a fachada foi lavada com água e sabão, em seguida as antigas camadas de tinta foram escovadas com escova de aço e para melhor remoção das pinturas antigas foi aplicado um gel removedor. Para a retirada desse produto químico e dos agentes biológicos resultantes das antigas tintas acrílicas, a fachada foi novamente lavada, porém com a utilização de uma solução de água sanitária. Houve recuperação dos ornamentos danificados com massa a base de cal e cimento. Para a pintura, a própria empresa preparou a tinta, fazendo a mistura de 10 litros de água, 8 quilos de cal hidratada com fixador e 500 gramas de pigmento vermelho a base de óxido de ferro, de marca comercial. A cal e o pigmento foram previamente peneirados. Essa mistura ficou em repouso por 15 dias e após foi iniciada a pintura com a primeira demão no sentido vertical e a segunda demão no sentido horizontal. A última demão, no sentido vertical [...] (Neutzling, Santos, Fonseca, 2021, p. 04).

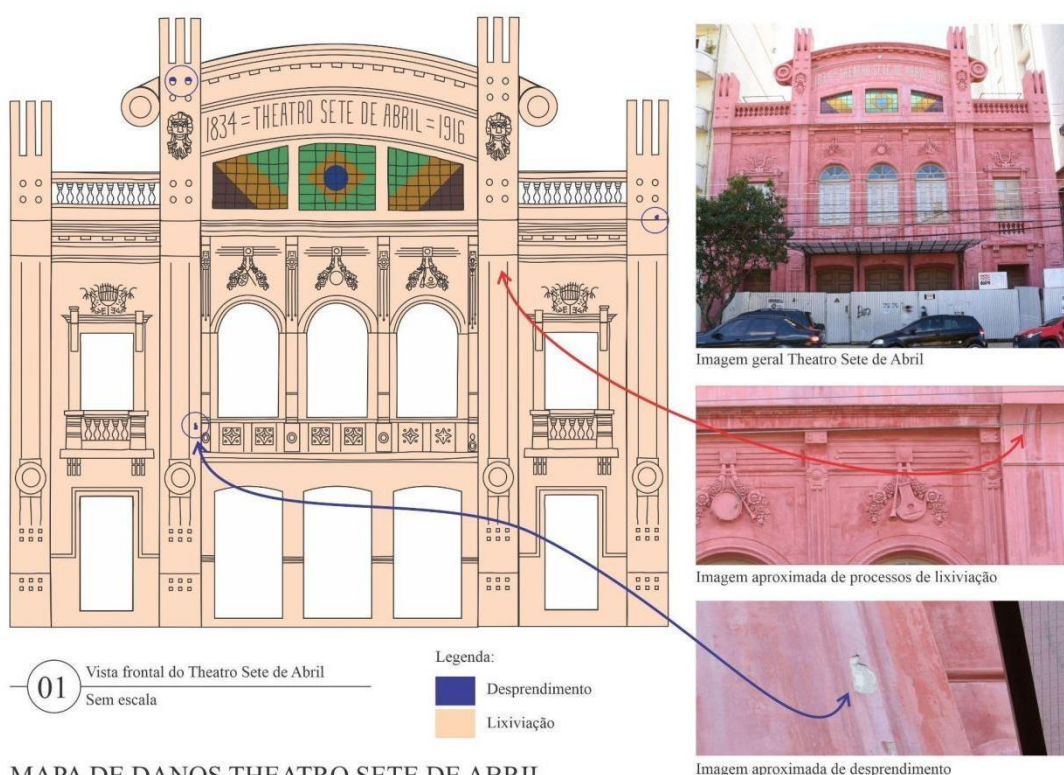
Já o Clube Caixeiral teve suas fachadas preparadas por uma lavagem com maquinário wap de alta pressão para então sofrer raspagem com espátula e lixamento da tinta até então existente. O emassamento foi à base de cimento e a finalização dessa etapa consistiu em uma demão de fundo preparador de paredes da marca coral. Na pintura utilizou-se duas demãos da tinta acrílica fosca da mesma marca do fundo, na cor "Camponesa" como cita Neutzling, Santos e Fonseca (2021).

Para a elaboração dos mapas de danos demonstrando os processos de deterioração foi elaborado um cronograma para a coleta de dados no qual determina a visita in loco, para análise organoléptica e realização de fotografias dos edifícios históricos. A data definida para essa ação determinou visitas semestrais, durante

cinco anos, nas estações de outono e primavera prezando por iluminação solar semelhante. Essas definições foram criadas, como explica Neutzling, Santos e Fonseca (2021), o clima da cidade de Pelotas é caracterizado por chuvas recorrentes no inverno e alta incidência solar no verão, segundo o site Weather Spark (2022), em decorrência disso é possível observar de forma mais clara as manifestações patológicas presentes nas fachadas.

Os primeiros mapas de danos foram elaborados no mês de abril de 2022, conforme Figura 02 e 03, um ano após o término das pinturas. Na fachada do Theatro Sete de Abril reconheceu-se duas manifestações patológicas como o desprendimento, identificado na cor azul, e a lixiviação, indicada na cor rosa em toda a fachada. Esse dano é possivelmente o resultado do contato da água proveniente da chuva com a superfície com base de cal não curada devidamente, o que faz com que a água carregue o pigmento causando um desbotamento da cor e um efeito visual de escorrimento, como comenta Neutzling, Alves, Silva e Fonseca (2022). Essa identificação foi estabelecida por Breitbach (2009) quando em seu glossário explica que a “lixiviação é o transporte em meio líquido promovido pela ação da água da chuva sobre o filme de tinta seca”.

Figura 02 - Mapa de danos da fachada do Theatro Sete de Abril.

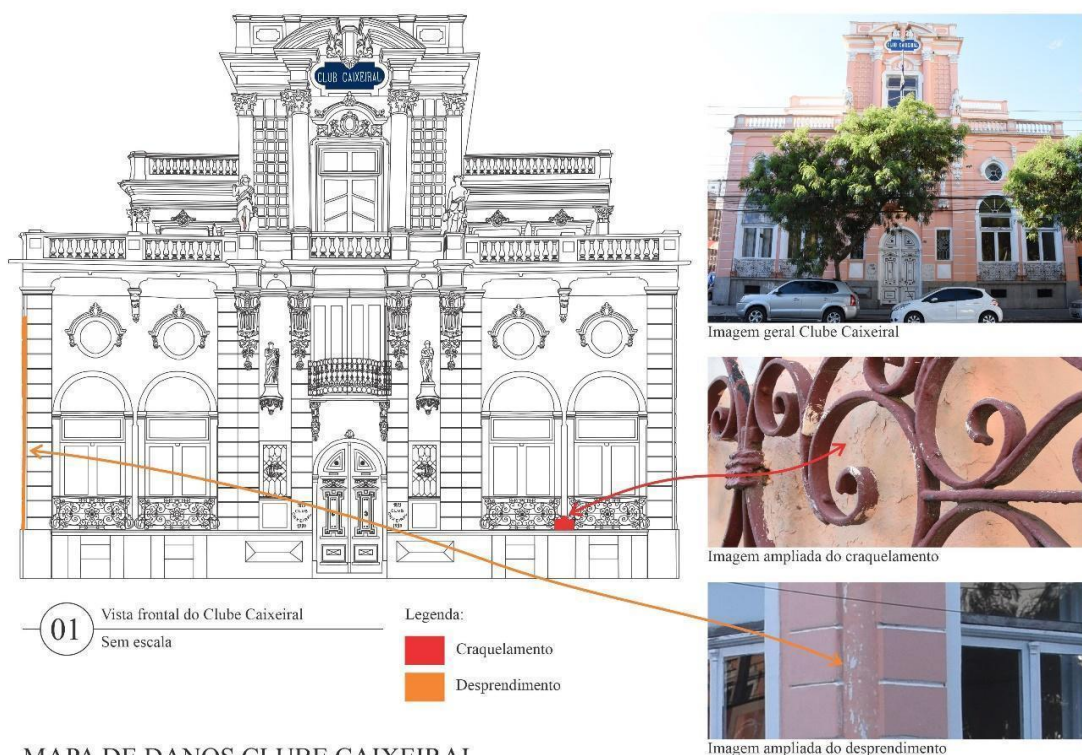


MAPA DE DANOS THEATRO SETE DE ABRIL

Fonte: Clarissa Martins Neutzling, 2022.

A elaboração do mapa de danos do Clube Caixeiral resultou na observação de craquelamento identificado pela cor vermelha no documento e desprendimentos definidos pela cor laranja. O dano identificado como craquelamento pode estar associado ao metal do gradil trabalhando e prejudicando a pintura nesse local da fachada. Já os desprendimentos podem estar associados com a localização da quina do edifício na esquina, onde há maior exposição a ventos e chuvas.

Figura 03 - Mapa de danos da fachada do Clube Caixeiral.

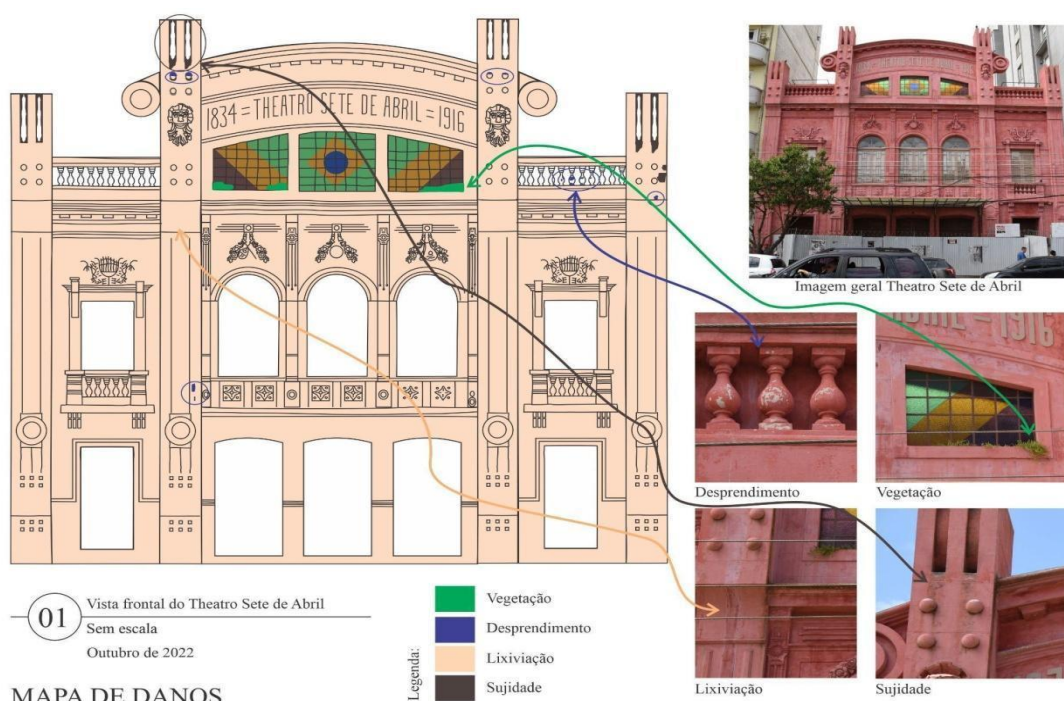


Fonte: Clarissa Martins Neutzling, 2022.

Em outubro de 2022, uma nova visita foi realizada no local das construções históricas no mesmo período vespertino da coleta de dados anteriores. O processo para realização das fotografias das fachadas foi igual ao mês de abril do mesmo ano. A câmera Nikon D5600 foi colocada em frente a elevação do Theatro Sete de Abril com o auxílio de um tripé constatando o início de alguns problemas de manutenção como a sujeira (cor marrom no mapa de danos) e o aparecimento de vegetação (cor verde).

As manifestações patológicas como a lixiviação e o desprendimento sofreram um agravamento, sendo a primeira com mais áreas de desbotamento e a segunda com novos pontos (cor azul) indicados no mapa de danos identificado na Figura 04.

Figura 04 - Mapa de danos da fachada do Theatro Sete de Abril.



Fonte: Clarissa Martins Neutzling, 2022.

Na fachada do Clube Caixeiral, a visita observou sujidade (cor marrom) na platibanda do coroamento da fachada e em alguns ornamentos próximos e um ninho de passarinho (cor roxa) atrás de um capitel coríntio, demonstrados no mapa de danos presente na Figura 05. Essas novas manifestações patológicas são originárias de uma falta de manutenção da limpeza da fachada. Os outros danos, percebidos na primeira observação do local estão presentes, mas não apresentaram aumento.

Figura 05 - Mapa de danos da fachada do Clube Caixeiral.



Fonte: Clarissa Martins Neutzling. Outubro 2022.

Considerações Finais

A elaboração deste trabalho impacta na percepção das peculiaridades dos edifícios protegidos para utilizar-se de processos e materiais que os salvaguardam prezando pela compatibilidade. Essas ações de conservação não podem ser elaboradas sem um levantamento minucioso que abrange diversas vertentes como a história dos edifícios, sua localização, os materiais originais e as restaurações já sofridas por esses bens imateriais.

Essa leitura cooptada precisa ser embasada em bibliografias que ajudem no entendimento e na identificação correta das manifestações patológicas resultando em possibilidades de reverter os danos ou freia-los. Contudo, uma ação de conservação preventiva bastante eficaz é a manutenção das elevações mantendo-as limpas para que processos como a pintura sejam realizados com uma distância maior de tempo.

Para auxiliar na manutenção das elevações do Teatro Sete de Abril e do Clube Caixeiral essa pesquisa também tem a pretensão de elaborar laudos que expliquem os motivos das descaracterizações da pintura, qual o melhor método de pintura para fachadas de alvenaria de reboco a base de cal e como a conservação preventiva auxilia no retardamento da deterioração. Com essas elaborações entende-se que a manutenção dessas edificações e o uso correto de materiais compatíveis com o objeto

e associados com a preservação, além de salvaguardar esses bens para a posteridade se faz um uso mais sustentável das construções e de seus materiais.

Referências

BREITBACH, Aécio de Miranda. **Avaliação da influência das cores sobre a biodegradação da pintura externa**. 2009. 99f. Dissertação (mestrado) em Engenharia Civil. Programa de Pós-graduação em Engenharia Civil, Universidade Federal de Santa Catarina.

FONSECA, Daniele Baltz. **Tintas e Pigmentos no Patrimônio Urbano Pelotense: Um estudo dos materiais de pintura das fachadas do século XIX**. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo na área de conservação e restauro de monumentos históricos). UFBA, Salvador, 2006.

GUTIERREZ, Ester J. B. **Barro e Sangue: mão-de-obra, arquitetura e urbanismo em Pelotas (1777-1888)**. Pelotas: Universitária, 2004.

IPHAN. **Carta de Burra**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Burra%201980.pdf> . Acesso em: 22 março 2023

IPHAN. **Carta de Veneza**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf>. Acesso em: 22 março 2023

NEUTZLING, Clarissa Martins; ALVES, Frederico Sampaio; SILVA, Hugo Luiz Barreto; FONSECA, Daniele Baltz da. INVESTIGAÇÃO DO PROCESSO DE DETERIORAÇÃO DE DOIS SISTEMAS DE PINTURA APLICADOS A DOIS IMÓVEIS TOMBADOS NO CENTRO HISTÓRICO DE PELOTAS: PRIMEIRA COLETA DE DADOS. **Anais eletrônicos** do XXXII Congresso de Iniciação Científica. 2022. Pelotas. Disponível em: https://cti.ufpel.edu.br/siepe/arquivos/2022/SA_02412.pdf. Acesso em: 24 abril 2023.

NEUTZLING, Clarissa Martins; SANTOS, Bruna Cristina Gentil dos; FONSECA, Daniele Baltz da. Investigação do processo de deterioração de dois sistemas de pintura aplicados a dois imóveis tombados no centro histórico de Pelotas: Uma proposta metodológica. **Anais** do VI Encontro Luso-Brasileiro de Conservação e Restauração (livro eletrônico): Conexões. Pelotas. 2021 p.660-665.

PERES, Rosilena Martins. **Levantamento e identificação de manifestações patológicas em prédios históricos: um estudo de caso**. 2001. Dissertação (Mestrado em Engenharia Civil). UFRGS, Porto Alegre, 2001.

WEATHER SPARK. **Clima e condições meteorológicas médias em Pelotas no ano todo**. Disponível em: <https://pt.weatherspark.com/y/29607/Clima-caracter%C3%ADstico-em-Pelotas-Brasil-durante-o-ano>. Acesso em: 25 junho 2022.

3.13 A importância da pesquisa histórica sobre o pintor e a obra em um processo de restauração: Helios Seelinger na Pinacoteca do Palácio de Piratini

Darlene Vilanova Sabany

Graduanda; Universidade Federal de Pelotas;
dsabany@gmail.com

Andréa Lacerda Bachettini

Doutora; Universidade Federal de Pelotas;
andreabachettini@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem como objetivo apresentar os resultados de uma pesquisa bibliográfica e documental sobre uma pintura em óleo sobre cartão do pintor carioca Helios Seelinger. Essa obra pertence ao acervo do Palácio Piratini em Porto Alegre, que através de um convênio com a Universidade Federal de Pelotas, foi restaurada pelo Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da referida universidade. Para a caracterização da obra e do pintor foi realizada uma investigação buscando os dados históricos e estilísticos da pintura. Como resultado obteve-se dados sobre o começo da carreira do pintor, sua formação no exterior e como ocorreu o envolvimento dele com o meio artístico rio-grandense, o que gerou uma quantidade significativa de pinturas suas presentes até hoje no Rio Grande do Sul. Também foram levantados os dados sobre o objeto da pintura, A Ponte de Pedra, um símbolo da cidade de Porto Alegre.

Palavras-chave: LACORPI; Helios Seelinger; Pinacoteca do Palácio Piratini; Pesquisa histórica.

O começo do projeto

Este trabalho busca relatar as atividades práticas realizadas durante as aulas de Conservação e Restauração de Pintura II do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (CRBCM) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). No começo do ano de 2022, houve a assinatura de um acordo de cooperação (Termo de Cooperação FPE nº 1629/2022), entre o Estado do Rio Grande do Sul e a Universidade Federal de Pelotas, objetivando a cooperação técnica e científica para o desenvolvimento de ação de restauração de pinturas de cavalete, pertencentes ao acervo do Palácio Piratini, pelo Projeto Laboratório de Conservação e Restauração de Pinturas (LACORPI) da UFPel.

Figura 01 – Pintura de Helios Seelinger, 1924



Fonte: LACORPI, 2022.

Por esse acordo de colaboração, o Laboratório de Pintura recebeu, em 24 de março de 2022, dezessete pinturas de cavalete da Pinacoteca do Palácio Piratini para restauração. O Estado entrou com a cedência de parte de seu acervo e a Universidade com a estrutura e mão de obra para a atividade de restauração. Neste tipo de acordo ambas as instituições acabam ganhando. O Estado teve as suas obras restauradas e preservadas por mais alguns anos, a Universidade possibilitou a prática profissional dos discentes, em diferentes áreas: pesquisa, ensino e extensão. Além disso, houve um ganho social, pois trata-se de um acervo público, que após restaurado foi exposto no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG), antes de retornar para o Palácio Piratini, onde terá também uma visita aberta ao público.

Quando uma obra chega ao LACORPI, a primeira ação realizada é a documentação. Essa consiste em preenchimento de ficha cadastral, documentação fotográfica do bem e exames com luzes especiais. Com estas ações é possível ter um conhecimento detalhado da parte material da obra e fazer uma avaliação do seu estado de conservação. Tendo como base esse diagnóstico do estágio de conservação, monta-se uma proposta de intervenção, assim é realizada a restauração da pintura de acordo com as suas necessidades específicas.

Neste projeto de cooperação fazem parte as seguintes pinturas do Palácio Piratini⁴²: *Céus de Bagé*, de Glauco Rodrigues; *Interior de Igreja*, de Leopoldo Gotuzzo; *Clareando o dia*, de Glauco Rodrigues; *Casarão* (Rio Ipanema), de Libindo Ferrás; *Casa de Esquina*, de Uragami; *S/ Título*, de Helios Seelinger; *S/ Título*, Benette; *S/ Título*, de Guido Mondin; *A espécie*, de Jatyr A. Loss; *Igreja de São Miguel*, de Uragami; *A Santa Ceia*, de Guido Mondin; *Casa Isolada*, de Libindo Ferrás; *Paisagem Rio Grandense*, de Libindo Ferrás; *S/ Título*, de Helios Seelinger; *S/ Título*, de Angelo Guido; *Jesus Cristo*, de Guido Mondin e *Jangadas* de Angelo Guido. Estas obras foram incorporadas ao acervo do Palácio em datas diferentes e de formas diferentes, mas hoje fazem parte do patrimônio estadual.

Este texto irá abordar as ações realizadas em uma obra que chegou ao Laboratório de Conservação e Restauração de Pinturas da UFPel dentro desse grupo. Trata-se de um quadro em óleo sobre cartão do pintor Helios Seelinger (Figura 1), sem título, com data de 1924, que apresenta a imagem da Ponte de Pedra, conhecida também como Ponte dos Açorianos, ponte essa localizada no centro histórico de Porto Alegre no Rio Grande do Sul.

Resultado da pesquisa sobre o pintor

Helios Seelinger foi pintor, desenhista, caricaturista, carnavalesco que nasceu no Rio de Janeiro em 1878 (faleceu em 1965). Para este trabalho será apresentada a biografia do pintor até o ano de 1925, data em que ele esteve residindo no Rio Grande do Sul para produzir uma obra de grandes dimensões.

Os avós paternos de Seelinger chegaram ao Rio de Janeiro nos anos de 1860, sendo o pintor descendente, por este lado, de alemães. Sua mãe era brasileira, Helios ficou órfão muito cedo e foi criado pela tia Elisa. Por apresentar desde criança uma grande habilidade em desenhar, principalmente caricaturas, e ser uma criança de “temperamento vivo e irrequieto” (Gonçalves Neto, 1988) sua tia, “temerosa quanto ao seu futuro e convencida de sua vocação” (Gonçalves Neto, 1988), conseguiu matriculá-lo como aluno livre na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) no ano de

⁴² As informações apresentadas neste artigo sobre as pinturas são resultado das pesquisas realizadas sobre a documentação e o processo de restauração no LACORPI, e foram repassadas e atualizadas na documentação do Palácio Piratini. Autores cujos nomes estavam com grafias erradas e autores que apareciam como desconhecidos foram identificados.

1891. No ano de 1894 há uma referência a assistência de Helios às aulas da ENBA e a citação de seu nome, em primeiro lugar, como um dos alunos que “distinguiram-se pelo aproveitamento e assiduidade”. Nesta instituição permaneceu por cinco anos como aluno de Henrique Bernardelli, partindo em seguida, a conselho do mesmo, para a Europa. Essa estada foi decisiva para a sua formação profissional, tendo em vista que diversamente da maioria dos artistas da época, se dirigiu a um centro artístico de vanguarda, Munique, onde foi discípulo de Franz von Stuck, “à época da estada de Seelinger em Munique era o Simbolismo, que entre todas as tendências se constituía no movimento mais celebrado, por se opor radicalmente ao racionalismo artístico” (Gonçalves Neto, 1988). Deste período de estudo na Alemanha muito ficou na constituição da poética do pintor.

Assim, em 1896, com dezoito anos, Seelinger partiu para Munique com o também pintor José Fiuza Guimarães, em 1897 aparece uma nota que fala sobre o desenvolvimento da aprendizagem dos dois pintores na Europa e que ambos enviariam trabalhos para o Rio de Janeiro como testemunho do adiantamento de seus estudos.

Em 1902, Helios voltou para o Brasil e realizou uma exposição de seus quadros junto com esculturas de Corrêa Lima, em uma sala da revista *O Malho*. Já em 1903 ganhou o Prêmio de Viagem ao exterior da ENBA, com a pintura intitulada *Bohemia*. Como consequência do prêmio foi para Paris onde estudou com Jean-Paul Laurens, “que se figurava como o último pintor histórico a fazer sucesso na época” (GONÇALVES NETO, 1988). As duas experiências de aprendizagem no exterior trouxeram para Seelinger uma maneira diversa de pintar, na qual se percebe a distinção entre as estéticas nacionais com as quais teve contato. A arte alemã, mais livre, mais intuitiva e a arte francesa, mais calculada e mais perfeccionista. A sua formação foi complementada com suas viagens frequentes ao exterior e com suas experiências com pintores consagrados, Seelinger então adquire um estilo próprio para a sua arte. Técnicas e estilos de pintura que combinam a maneira formal e acadêmica dos franceses com a maneira mais livre dos alemães (Robe, 2011).

Após o fim da bolsa de estudos na França, ele acabou transitando entre o Rio de Janeiro e Paris. Em 1915, junto com o escultor Eduardo Sá, o pintor partiu em excursão para o sul do Brasil. Realizou exposições em Pelotas e Porto Alegre, também apresentou, para o então governador do estado, Borges de Medeiros, uma

proposta para a decoração de um dos salões da Biblioteca Pública do Estado, a proposta não foi aceita.

Em 1924 fez uma exposição em Porto Alegre, provavelmente quando produziu o quadro em estudo e o comercializou. Neste ano ele recebeu a encomenda da obra *Do Rio Grande para o Brasil*⁴³. Esse fato é confirmado com o relato de Fernando Corona em seu diário:

Em princípios de 1924, o famoso pintor simbolista e carioca dos quatro costados Hélios Seelinger se encontrava entre nós. Aquí ficou uma longa temporada esperando o contrato com o Govêrno para a execução de um quadro histórico (Corona, 1924, p. 220).

O quadro com Ponte de Pedra é datado de 1924, a Figura 2 é de uma exposição de Seelinger na Casa Jamardo em Porto Alegre no ano de 1925. Existe a suposição de que o quadro marcado na foto em vermelho seja a obra analisada neste texto. Então para realizar a obra de grande porte para o Palácio Piratini, o pintor transferiu-se para Porto Alegre por um ano e meio e construiu um ateliê especial. Nesse período realizou exposições (Figura 2) e participou da vida cultural em Porto Alegre, o que acabou incentivando o circuito das artes na capital gaúcha. Na cidade formou “Os 13”, grupo o qual foi responsável pela realização da grande exposição de 1925: *Salão de Outono de Porto Alegre*, que foi um marco na História da Arte do Rio Grande do Sul. Além de sua fama como pintor, estreito relacionamento com a comunidade porto-alegrense, acrescenta-se o fato do pintor ser um republicano, partido que detinha o poder no estado naquele momento, o que facilitou o seu acesso ao governo local. Com estes dados levantados na pesquisa bibliográfica percebe-se a importância de Helios Seelinger como pintor e incentivador cultural e como foi construído o seu relacionamento com os gaúchos.

⁴³ Hoje a obra é intitulada *Alegoria, Sentido e Espírito da Revolução Farroupilha*.

Figura 02 – Recorte da Revista Máscara: Exposição de Helios em Porto Alegre.



Fonte: Arquivos do pesquisador João Victor Brancato⁴⁴ (A IMAGINAÇÃO, 1925).

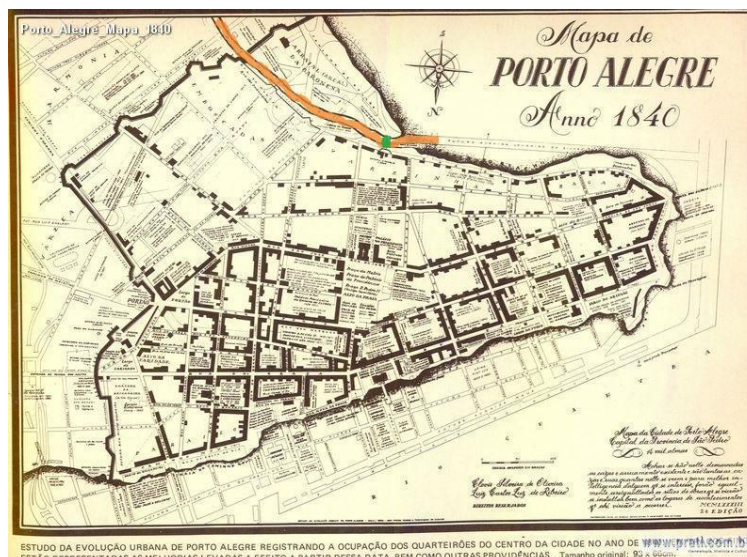
Resultado da pesquisa sobre a obra

Para uma melhor compreensão do quadro de Helios (Figura 1), faz-se necessário apresentar alguns dados. A Ponte de Pedra fica hoje no Centro Histórico de Porto Alegre, com um lago artificial na parte de baixo. Para analisar este ambiente, foi feita a busca por imagens que pudessem dar a dimensão da mesma para a cidade.

No mapa, Figura 3, de 1840 da cidade de Porto Alegre, observa-se ao centro, na parte superior, uma linha laranja que salienta o Riacho Dilúvio que corria a céu aberto naquele local. Seria hoje mais ou menos o percurso da Perimetral com uma curva na Avenida Borges de Medeiros na altura do Pão dos Pobres como mostra a linha laranja no mapa. Ali existia o riacho que separava o centro da cidade do local onde estão os prédios do Governo do Estado atualmente. Para se atravessar o riacho existia uma Ponte de Pedra (ponto verde no mapa), a mesma que foi retratada em 1924 no quadro de Helios Seelinger. Muitos barqueiros deixavam suas embarcações nesse local, isso pode ser observado na Figura 4.

⁴⁴ João Victor Brancato é doutorando em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), área de História da Arte, pesquisa arte e crítica de arte brasileira na Primeira República. O Pesquisador colaborou com informações importantes no projeto de extensão "Laboratório Aberto de Conservação e Restauração de Bens Culturais da UFPel", neste projeto foi restaurada outra obra de Helios Seelinger a pintura de grande dimensão "Do Rio Grande do Sul para o Brasil" atualmente cadastrada no Acervo do Museu Histórico Farroupilha como "Alegoria, Sentido e Espírito da Revolução Farroupilha".

Figura 03 – Mapa do centro de Porto Alegre de 1840.
(<https://igeo.ufrgs.br/museudetopografia/index.php/mapas/260-mapa-de-poa-1840>)



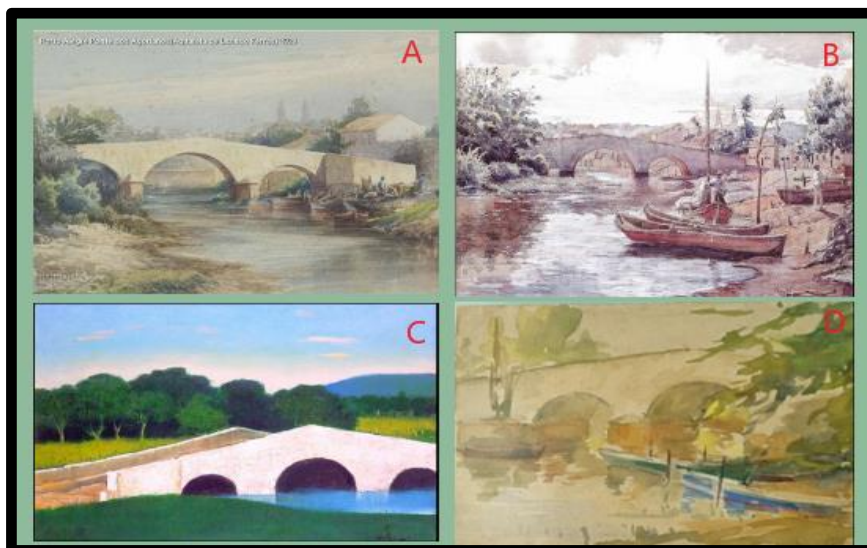
Fonte: Museu de Topografia da UFRGS

Figura 04 – Fotografias antigas do entorno da Ponte de Pedra. Fonte: Blog Fotos Antigas RS
(<https://www.flickr.com/photos/fotosantigasrs>)
Fonte: Blog Fotos Antigas RS (<https://www.flickr.com/photos/fotosantigasrs>)



Pode-se perceber que o riacho e a ponte faziam parte da rotina da cidade naquele período. Muitos pintores retrataram esta ponte (Figura 5), podemos citar: Libindo Ferrás (1929); Francis Pelichek; Ado Malagoli; Ângelo Guido (1954).

Figura 05 – Pinturas da Ponte de Pedra (A) Pintura de Libindo Ferrás, (B) Pintura de Francis Pelicheck, (C) Pintura de Ado Malagoli, (D) Aquarela de Angelo Guido.



Fonte: CAU (<https://caurs.gov.br/ponte-de-pedra-a-historia-de-porto-alegre-preservada>)

Em 22 de março de 1848, embora inacabada, a Ponte de Pedra sobre riacho teve seu acesso liberado, visto que a antiga ponte de madeira estava sem condições de uso. A Ata da Câmara do dia 22 informa que foi recebido “[...] ofício da Vice-Presidência comunicando que a Ponte de Pedra do Riacho está em condições de dar passagem ao público e manda fechar a ponte de madeira.” (PORTO ALEGRE, 2022, p. 66). Com as obras de canalização do Arroio Dilúvio, a Ponte de Pedra perdeu sua função original, mas foi preservada como monumento no Largo dos Açorianos, sendo tombada pelo município em 1979.

Considerações Finais

Este tipo de pesquisa bibliográfica e documental colabora na preservação de um bem patrimonial. Na área da Conservação e Restauração ele ajuda a compreender a importância do pintor na época em que viveu, assim como, as contribuições que ele deixou para os períodos posteriores. Quanto mais informações existem de uma obra mantida em um acervo, maiores serão os cuidados despendidos a ela. Outra consequência importante dos dados da pesquisa é contribuir com informações para identificar materiais e técnicas que foram utilizados na obra e quais os melhores caminhos para realizar a conservação e a restauração.

Para a instituição que possui a guarda do bem, saber a trajetória do mesmo, a história do artista que o produziu, assim como, as circunstâncias que estiveram envolvidas na produção da obra é de extrema importância para a documentação do mesmo.

Outro aspecto que faz parte da memória do bem é saber, no caso das pinturas, o que ele está retratando. Nesse quadro, objeto da pesquisa, a imagem da Ponte de Pedra representa uma marca que facilmente identifica a cidade de Porto Alegre.

Assim, ter um levantamento de quem era Helios Seelinger, saber sobre a sua formação, conhecer como deu-se o relacionamento dele com os gaúchos e como ele movimentou a cena cultural em um determinado período da história do Rio Grande do Sul, conhecer a história do monumento retratado na tela, incrementa a História da Arte do Estado.

Dessa forma, tanto para o trabalho no LACORPI, como para quem tem a guarda e potencial de exposição da obra, Palácio Piratini, essas informações vão qualificar ainda mais o acervo. Para o público em geral que, neste primeiro semestre de 2023, tem a oportunidade de ver o conjunto das obras em exposição no MALG, todos os dados levantados dos 17 quadros restaurados, trazem um arcabouço de informações ampliado e muito mais qualificado.

Mesmo não sendo a primeira atividade da área de Conservação e Restauração, a pesquisa bibliográfica e documental está dentro da sua atuação, contribuindo com áreas como História da Arte e Museologia, com as instituições de guarda e com as ações que visam a produção de exposições.

Referências

A IMAGINAÇÃO do Sr. Helios Seelinger. **Máscara**, Porto Alegre, Ano VII, n. 01, p. 23, 01 jan. 1925.

CORONA, F. **Diário de Fernando Corona (1895 – 1979) 1924** – p. 183 a 189 do original da família CORONA.

GONÇALVES NETO, A. A. Seelinger: um pintor da “Nossa Belle Epoque” em **Boletim do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro, 1988.

LAGEMANN, E.; LICHT, F.B (orgs). **Palácio Piratini**. 3 ed. rev. ampl. Porto Alegre: IEL, 2010.

PORTO ALEGRE. **Ata da Câmara do dia 22 de 1848**. Acesso em: 20 ago. 2022.

ROBE, C. V. **Conservação de pinturas em ambientes inadequados**: estudo da pintura “Alegoria, Sentido e Espírito da Revolução Farroupilha” de Helios Seelinger. 2011. 58 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas. 2011.

3.14 “Doces Memórias”: Relato sobre a construção da documentação museológica a partir de um livro de receitas

Camilo Cechinel Fontana

Graduando; Universidade Federal de Pelotas;
camilofontana@gmail.com

Cláudia Abraão dos Santos Celente

Graduando; Universidade Federal de Pelotas;
abraaoclaudia71@gmail.com

Fabíola Mattos Pereira

Graduando; Universidade Federal de Pelotas;
fabiolapereira@ifsul.edu.br

João Pedro Peccini Rodrigues

Graduando; Universidade Federal de Pelotas;
peccinijp@gmail.com

Kamile Müller

Graduanda Museologia; UFPel
kamilemuller2003@gmail.com

Noris Mara Pacheco Martins Leal

Doutora; Universidade Federal de Pelotas;
norismara@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho visa destacar a importância de um abrangente esforço de documentação museológica, que considere em todas as suas etapas, metodologia consistente, levantamento documental e investigações aprofundadas. Tais procedimentos se apresentam como balizadores da organização, da catalogação e da construção das coleções museológicas. O artigo apresenta o percurso seguido durante a construção da documentação do livro “Doces de Pelotas”, editado no ano de 1959 pela Editora Globo. A atividade foi realizada na disciplina de “Documentação Museológica II”, do Curso de Museologia, da Universidade Federal de Pelotas, cujo produto, além da ficha catalográfica e do inventário, foi a organização de uma publicação detalhada nas redes sociais do Museu do Doce. Em todas as etapas a pesquisa bibliográfica se fez paralela a investigação de campo, que contemplou a realização de entrevistas, saídas técnicas, gravação e análise das informações. Reuniu-se um farto material, indicando que a imersão em campo, aliada à pesquisa bibliográfica e documental, se colocam como fontes essenciais do trabalho na área da Museologia.

Palavras-chave: Documentação Museológica; Pelotas; Doces de Pelotas; Livro de Receitas; Museu do Doce; UFPEL;

APRESENTAÇÃO

Neste artigo, relatamos a experiência da documentação museológica de um livro de receitas, realizada durante a disciplina "Documentação Museológica II" no

Curso de Bacharelado em Museologia, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Noris Leal. Neste relato, além de apresentar a metodologia empregada ao longo de todo o percurso, discutimos a importância da realização de procedimentos eficazes, que apontem para a comunicação museal, como resultado de um trabalho profundo e abrangente previamente realizado.

O ponto de partida da investigação se deu, a partir do livro “Doces de Pelotas”, doado ao Museu do Doce da UFPel, por Carmen Nanci Pires, em março de 2022. O desafio da construção da documentação do material se instaurou desde o princípio, uma vez que a documentação que se dispunha não apresentava maiores informações sobre o livro, a doadora e o contexto da doação.

Explorando detalhes a partir do termo de doação fornecido pelo Museu do Doce, iniciamos uma investigação minuciosa, debruçando-se num aspecto peculiar, a capa do livro. Essa abordagem detalhada ocupou uma parte significativa do processo de pesquisa de campo. Destacamos que todos os encontros da disciplina foram realizados no Museu do Doce, aspecto valioso para a formação profissional, uma vez que possibilita ao graduando a vivência das dinâmicas e a proximidade com as rotinas diárias de um museu. Naquela ocasião experimentamos a realização da descrição detalhada do objeto preenchendo a ficha catalográfica utilizada pelo Museu do Doce, realizamos saídas de campo, conversamos com a equipe técnica do Museu, compreendemos as dinâmicas de entrada dos objetos na reserva técnica e para além disso, vivenciamos o universo da pesquisa de modo muito próximo.

Destaca-se, portanto, que ao realizar esta experiência no espaço do Museu do Doce de maneira presencial (visto que a disciplina “Documentação Museológica I” havia sido ministrada de maneira virtual), nos permitiu a realização de práticas profissionais.

DESENVOLVIMENTO

A documentação museológica desempenha um papel central na gestão das coleções e na administração dos museus, oferecendo uma base sólida para a manipulação segura das informações relacionadas aos objetos nos acervos. Essa prática está alinhada com a política de gestão de acervos, que é parte integrante do plano museológico, conforme estabelecido pela Lei Nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto Brasileiro de Museus. O plano museológico integra o

planejamento de toda instituição museal, e deve definir a sua missão e a sua função específica contemplando diferentes itens.

A manipulação estratégica e organizada dos acervos que compõem as coleções de um museu é crucial para viabilizar efetivamente empréstimos, exposições e pesquisas. Independentemente de ser realizada manualmente ou de forma informatizada, uma gestão documental eficiente desempenha um papel fundamental. A documentação deve, além de retratar a história do objeto, apresentar as suas características, o seu estado de conservação, e também a sua vida, incluindo seu ingresso no museu, dentre outros aspectos.

Recorrentemente debatido, o lugar da pesquisa em museus não deve ser de subalternidade. Muito antes, a pesquisa, ao lado da preservação e da comunicação (difusão de conhecimentos) integra o tripé que dá sustentação aos museus. De acordo com o texto de Vinos Sofka (1978), menciona:

Sem pesquisa no campo no Museu [...] a função de coleta, registro e preservação seria incompleta e frequentemente impossível. Nem haveria qualquer conhecimento a ser difundido ao público. Na melhor das hipóteses, o museu seria uma coleção de objetos - talvez registrados, conservados e restaurados - mas não mais do que isso.

Desta maneira a pesquisa revigora o sentido da memória dos objetos, das coleções e por meio dela imprime uma renovação da vida que os objetos possuem ao longo de sua existência. É sabido que a pesquisa ajuda a compreender as marcas que ficam gravadas nos materiais que são expostos ao olhar. Se retirados da circulação é porque possuem importância para as sociedades em que fizeram parte e, por este motivo, certamente muitas camadas de história precisam ser removidas e divulgadas como parte de sua existência (que ocorre mesmo após ter sido retirado do seu circuito utilitário de existência).

Os objetos de um museu adquirem o status de documento quando passam pela experiência da musealização, ou seja, quando saem dos seus circuitos cotidianos como objetos "úteis" e assumem uma nova vida. Neste sentido, os objetos se transformam em documentos por apresentarem a capacidade do testemunho, da verdade e da materialidade. No texto de Nery et al (2020) temos que:

[...] os objetos, ao fazerem parte dos museus e passarem o processo de musealização, são considerados documentos: ganham uma segunda vida como patrimônio, uma nova chance, dando continuidade à sua biografia e

'vida social' (APPADURAI, 2008), têm esmaecidas suas funções utilitárias iniciais e incorporam novas camadas simbólicas e representacionais, passam a ser testemunhos, registros de uma história, conectando passado, presente e futuro e, ao mesmo tempo, servem como pontes para a evocação de memórias e no fortalecimento das identidades dos diferentes sujeitos e grupos.

A passagem de uma relação material utilitária para outra, na qual o objeto passa a ser o portador de memórias e significados que são acionados pelo público quando colocados em exposição. No texto de Maria Lúcia Loureiro (2019), quando se refere ao artigo de Maroevic (2004), temos que: "o objeto de museu é definido como "[...] um objeto da realidade, uma parte do patrimônio cultural móvel. Transferido para o museu, o objeto se torna um documento daquela realidade da qual foi selecionado".

Assim, os objetos de um museu se tornam documentos, ou seja, comprovações de existências vividas, de experiências sociais e culturais que plasmadas nos objetos traduzem sentimentos e memórias que desejam ser revividas pelo olhar, pela experiência do público. Os objetos dos museus são como pontes que ligam presente e passado, mas também nos lançam ao futuro. São uma imagem projetiva daquilo que queremos esquecer, daquilo que queremos e devemos lembrar.

A pesquisa, portanto, como espaço para a construção de novos conhecimentos adquire lugar central, pois permitirá uma constante revitalização das perguntas aos objetos, aos documentos que compõem os acervos dos museus. Cabe ao pesquisador "fazer falar" tais objetos, eles por si só não dizem nada, ficando mudos aos apelos de quem quer que seja. Somente quando investigamos, fazemos novas e constantes perguntas e nos debruçamos sobre suas marcas e histórias é que podemos romper com o silêncio, trazendo à tona a polifonia que contêm.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

ETAPA PRELIMINAR: FICHA CATALOGRÁFICA E PESQUISA BIBLIOGRÁFICA

Os procedimentos que integram um sistema de documentação eficiente, devem considerar 4 elementos, listados como: a) entrada (aquisição), b) organização e controle, c) registro e d) saída.

No Museu do Doce, a incorporação de documentos e objetos segue um protocolo rigoroso, envolvendo principalmente dois documentos essenciais: o registro no inventário e a ficha de catalogação. No processo de documentação museológica

em questão, a primeira etapa consistiu na avaliação do livro "Doces de Pelotas", com o registro minucioso de seus detalhes na ficha padronizada pela instituição.

Destaca-se que, ao fazermos o preenchimento das informações indicadas na ficha, necessitamos partir imediatamente, para a realização de pesquisa bibliográfica, a qual se fez inicialmente junto ao "Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) – Produção de doces tradicionais pelotenses" e, na sequência consulta à tese intitulada "A trajetória de uma construção patrimonial: A tradição doceira de Pelotas e Antiga Pelotas na constituição do Museu do Doce da Universidade Federal de Pelotas", de autoria da Profª Noris Mara Pacheco Leal (2019). Igualmente foi realizada pesquisa junto ao livro que estava sendo documentado, o qual foi digitalizado e passou a fazer parte da Coleção "Doceiras artesanais", do Museu do Doce.

Na sequência foram feitas pesquisas em sites de busca, bem como no grupo de *Facebook* "Pelotas Antiga", onde participantes daquela rede social indicaram pessoas que poderiam colaborar na investigação sobre o livro.

Os documentos obtidos nas pesquisas, passaram a integrar a documentação museológica do livro, bem como o desdobramento na comunicação sobre o assunto em redes sociais.

PESQUISA QUALITATIVA ACIONANDO REDES

O que passamos a relatar na sequência, possui relação intrínseca com o percurso da pesquisa qualitativa. Através das orientações realizadas pela Profª orientadora, chegamos a uma rede de pessoas que de algum modo possuíam relação com as envolvidas na produção do livro. Acreditávamos que a investigação sobre a capa do livro poderia nos conduzir a detalhes sobre a sua organização, tendo em vista as redes de sociabilidade que unem famílias e grupos em torno da tradição doceira. As questões norteadoras das entrevistas foram as seguintes: a) Qual a data da foto? b) Você consegue identificar todas as pessoas da foto? c) Por que eles usavam roupas de época? d) Qual endereço foi realizado esse jantar? e) Quem foi o fotógrafo que realizou a foto? f) Quem pintou o desenho da foto para o livro? g) De quem foi a ideia do jantar, das roupas de época, da fotografia e do livro?

Curioso apontar que todas as indicações tinham relação com a foto que motivou a criação da capa do livro. Ao total foram entrevistadas quatro pessoas, seguindo roteiro semiestruturado de questões. Destacamos que cada entrevista se constituiu

num universo particular, em que cada entrevistado aprofundava o assunto e/ou temática que mais lhe parecesse convincente. Todas as entrevistas foram gravadas e arquivadas no Museu do Doce.

Paralelamente realizamos registros fotográficos, durante duas saídas técnicas aos locais indicados pelos informantes, supostamente os prédios onde teria ocorrido o jantar que ilustra a capa do livro. No item a seguir vamos apresentar os resultados encontrados, articulando-os com o produto apresentado e publicado nas redes sociais do Museu do Doce, no mês de dezembro de 2022.

ANÁLISE DOS DADOS

Publicado pela editora Globo em Porto Alegre, Rio Grande Do Sul, no ano de 1959, com a coordenação de Amélia Vallandro e prefácio escrito por Athos Damasceno, o livro “Doces de Pelotas” (Figura 1) conta com 264 páginas recheadas de receitas de 12 doceiras que remetem a uma tradição que se afirmou na cidade de Pelotas. São elas: Alice Kramer Amaral, Arminda Mendonça Détróyat (referência no doce de Siricaia ou Doce-de-velhas), Benilda Azevedo, Berolina Guilhermina Luschke Bammann, conhecida como Berola. Na continuidade Cecy da Costa Leite, especialista nos doces Ninho e Pastel de Santa Clara. Ainda no livro constam as irmãs Cordeiro, Maria do Carmo e Maria Isabel, filhas de Josepha de Sá Cordeiro. Além destas, participam da publicação Laura Duarte Zanotta, Maria Francisca Mascarenhas especialista nos doces Fio-de-ovos e Fatia de Braga; e Maria Almeida Collares Talavera, Maria Vizeu, representada no livro por Sara F. Adures e Yolanda Bittencourt, especialista em bolos.

São estes os nomes, considerados no momento da publicação, mais tradicionais da doçaria pelotense. Estas mulheres aprenderam a arte com a família, motivadas por afeto, ou pela necessidade. O amor e a dedicação na execução das diversas receitas de diferentes origens compõem a tradição do fazer, o que hoje é reconhecido como patrimônio imaterial do Brasil. Muitas passaram adiante, para filhas, netas, sobrinhas, amigas e aprendizes.

Figura 1— Capa do Livro “Doces de Pelotas” publicada em rede social do Museu do Doce da UFPEL.



Fonte: Instagram Museu do Doce, 2022.

O prefácio escrito por Athos Damasceno, de acordo com a professora e pesquisadora Noris Leal (2019), tem o objetivo de dialogar com a obra de Gilberto Freyre no livro "Açúcar: uma sociologia do doce", que objetivava inserir a cidade de Pelotas no mapa da tradição culinária:

O balanço sugerido pelo sociólogo pernambucano ainda não foi feito no Rio Grande do Sul, onde o assunto continua a ser conhecido apenas de ouvido. [...] Nessas condições, apurar, como recomenda Gilberto Freyre, o que possa ser apresentado como verdadeiramente nosso, em matéria de mesa e sobremesa, afigura-se-nos empresa difícil, no caso particular do Rio Grande do Sul (Damasceno, 1959, p. 45-46).

A resposta, apresentada no prefácio da obra, questiona a relação da tradição doceira com a origem portuguesa, uma vez que, nesta região, o cultivo da cana não era tão proeminente quanto no nordeste do país:

Diante de tal indigência de matéria-prima, não há outra explicação para a volumosa e variada confeitaria rio-grandense senão a proverbial lambisqueirice de nossas avós - lambisqueirice e glotonaria que já de muito se vinham traduzindo na pantagruélica divisa lusitana - COMA-LHE BEM E BEBA-LHE MELHOR! (Damasceno1959, pág. 6).

O livro conta com a divulgação de receitas consideradas tradicionais na cultura doceira pelotense, sendo organizado em seções temáticas: bolos; coberturas para tortas e bolos; cremes; doces em calda; docinhos; gelatinas; passas; pastas de frutas; pudins e; tortas.

Munidos das informações intrínsecas do exemplar, os autores publicaram na comunidade Antiga Pelotas, numa rede social (*Facebook*), em busca de maiores informações.

Foram realizados os primeiros contatos com os descendentes de alguns dos presentes no jantar, que notavelmente receberam cópia da fotografia que deu origem a ilustração da capa. O jantar, de acordo com os relatos, foi realizado em 27 de janeiro de 1947 (Figura 2), onze anos antes da publicação da primeira edição do livro.

As entrevistas tiveram início em outubro de 2022, sendo iniciada por Andreana Oliosi, no Museu do Doce. Na ocasião, a entrevistada identificou seu pai e forneceu uma noção inicial do que seria o jantar. Posteriormente o grupo entrevistou Maria Laura Zanotta Riemke em seu consultório, no dia 25 do mesmo mês, identificando todos os que participaram da festa que motivou a capa do livro: Paulo Luiz Souza, Edda Falcão, José Garcez de Moraes, Angelo Rafael Mozzillo, Maria Teresa Duarte Zanotta, Lucia Simões Lopes, Luís Carlos Oliosi da Silveira, Manoel Simões Lopes, Maria Helena Duarte Zanotta, Lais Maria Falcão, Fernando da Cunha Sparenberg, Iris Helena Falcão, Luís Carlos Duarte Zanotta, Regina Brunetta Simões Lopes Gonçalves Chaves, Paulo Luiz de Boer e ao fundo Alaíde Falcão.

Figura 2 – Imagem do Jantar em 1947. Fonte: Instagram Museu do Doce, 2022.



Fonte: Instagram Museu do Doce, 2022.

Os convidados eram jovens, filhos e filhas de famílias que pertenciam ao mesmo círculo social e econômico da cidade. Segundo os relatos, o evento foi organizado por Regina Brunetta Simões Lopes Chaves. O cardápio, redigido em francês (figura 3), incluía as seguintes iguarias: *Potage à la reine*, *soufflé au poisson*,

croquettes de viande auf petit-pois, poulets rotis au jambon, salade printemps. De sobremesa: crème royale e petits gâteaux. As bebidas foram: vin, champagne e cafe.

Figura 3 –Cardápio e convites em francês.



Fonte: Instagram Museu do Doce, 2022.

A última entrevistada, no dia 22 de novembro de 2022 foi Maria Helena Duarte Zanotta Silva, que esteve presente no jantar e pode ser identificada facilmente na figura 2, por estar em pé ao fundo da mesa. Ela relembrou o jantar com detalhes, incluindo os pratos servidos, forneceu com certeza a localização do casarão, pertencente a senhora Regina Gonçalves Chaves Simões Lopes à época, situado na esquina das ruas Voluntários da Pátria e Félix da Cunha, no centro de Pelotas (Figura 4). Foram relatados também alguns detalhes curiosos como o fotógrafo que fez o registro, Idelfonso Gomes Robles Filho e citado um baú, pertencente a Casimira Garcia Gonçalves Chaves, (avó da Regina), de onde teriam saído os trajes de época que podem ser vistos na foto conforme descreveu a senhora Maria Helena Duarte Zanotta Silva ao longo de sua entrevista.

As roupas da avó dela, ela que tinha tudo guardado, do General Ernesto, como é? O Gonçalves Chaves, aquela turma toda que tem o nome ali. Então a Regina abriu os baús da Dona Casimira e nos deu as fantasias. Eu mesma, me botaram um vestido, que eu não sei bem como é.

Com as informações sobre o local, a equipe optou por visitar o prédio para novas informações. Atualmente o imóvel está subdividido, e o salão se encontrava

desocupado, permitindo a visita e registro atualizado, que possibilitou a comparação com o espaço de outrora, cujo registro está datado no ano de 1947.

Figura 4 – Casarão onde aconteceu o jantar publicado na rede social do Museu do Doce da UFPEL.



Fonte: Instagram Museu do Doce, 2022.

Após a finalização da documentação, o grupo organizou uma série de três publicações, com o objetivo de promover a comunicação das informações pesquisadas por meio das redes sociais do Museu do Doce. Em diferentes dias foi realizada a publicação na seguinte ordem: a) “O Livro” (Figura 1), contando sobre a história do livro e das doceiras que compartilharam suas receitas; b) “História da Capa” (Figura 2, 3 e 4) e; c) “Receita da Passa de Pêssego” (Figura 5) onde a receita tradicional das passas de pêssego foi apresentada.

Figura 5 – Receita da Passa de Pêssego, publicada em rede social do Museu do Doce da UFPEL.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme indicamos no princípio deste texto, a intenção de apresentar todas as etapas realizadas para a realização da documentação museológica de um livro existente na coleção “Doceiras artesanais”, pertencente ao Museu do Doce, foi a de evidenciar a importância da pesquisa enquanto aliada no trabalho do profissional da área da Museologia.

Desejamos apontar as diferentes e mais variadas ferramentas acionadas para a construção da documentação de um objeto, que extravasa as informações contidas do bem em si, o que evidencia as múltiplas teias de vivências e significados que podem ser revelados quando nos propomos a uma investigação para além do próprio objeto.

Referências

BRASIL. **Lei Nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009.** Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Disponível em https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm Acesso em 31 mar. 2023.

DAMASCENO, Athos. Prefácio. In: VALLANDRO, Amélia (coord.) **Doces de Pelotas.** Livraria do Globo, Porto Alegre/São Paulo, 1959

LEAL, Noris Mara Pacheco Martins. **A trajetória de uma construção patrimonial: a tradição doceira de Pelotas e antiga Pelotas na constituição do Museu do Doce da Universidade Federal de Pelotas.** 2019. 291 f. Tese (Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. O objeto de museu como documento: um panorama introdutório. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 25, n. 1, p. 13-36, jan./abr. 2019.

NERY, Olívia; BRAHM, José Paulo; SERRES, Juliane Conceição Primom; RIBEIRO, Diego Lemos. Segunda casa, segunda vida: A biografia dos objetos de museus. **Revista Eletrônica Ventilando Acervos**, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 111-135, nov. 2020.

SOFKA, Vinos. **A pesquisa no museu e sobre o museu.** In: JELÍNEK, Jan; SLANÁ, Věra (Org.) Possibilities and Limits of Scientific Research typical for the museums.

ICOM-International Committee for Museology. **Published by the Secretarial Office of the ICOM International Committee for Museology**. Brno, Tchecoslováquia, 1978. p. 58-68.

FREYRE, G., **Açúcar**. Companhia das Letras. São Paulo, 1997. (Original de 1939).

IPHAN, **Dossiê de Registro da Região Doceira de Pelotas e Antiga Pelotas** (Arroio do Padre, Capão do Leão, Morro Redondo e Turuçu)/RS, Brasília, 2018.

BACH, A. N. **O Patrimônio Industrial Rural**: As Fábricas de Compotas de Pêssego em Pelotas – 1950 à 1970, 2009, 204f, Dissertação (Memória Social e Patrimônio Cultural) Instituto de Ciências Humanas, UFPel, 2009.

BACH, A. N. **Patrimônio Agroindustrial**: Inventário das fábricas de compotas de pêssego na área urbana de Pelotas (1950-1990).2017, 239f. Tese (Memória Social e Patrimônio Cultural) Instituto de Ciências Humanas, UFPel, 2017.

LEAL, N. M. P. M., **A trajetória de uma Construção Patrimonial**: A tradição doceira de Pelotas e Antiga Pelotas na Constituição do Museu do Doce da Universidade Federal de Pelotas. – 290 p. il. – Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Universidade Federal de Pelotas. Instituto de Ciências Humanas. Pelotas, 2019. – Orientadora Francisca Ferreira Michelin.

MAGALHÃES, M O. **Opulência e Cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul**: um estudo sobre a história de Pelotas (1860-1890). Pelotas: Editora da UFPEL/Livraria Mundial, 1993

MAGALHÃES, M O. **Doces de Pelotas**: Tradição e História. Ed. Armazém Literário. Pelotas, 2001.

VALLANDRO, A (org). **Doces de Pelotas**, Ed Globo, Porto Alegre, 1959.

SAINT-HILAIRE, A, **Viagem ao Rio Grande Do Sul**. (Coleção O Brasil visto por estrangeiros), Senado Federal, Brasília, 2002.

VAROTO, R L M e SOARES, L. A. de S. **Lendo Pelotas**. 3ªed. rev. e ampl. Ed. Universitária UFPel, Pelotas, 1997.

3.15 Exposição “Da Beira da Praia ao Fundo Mar: Conchas e Crustáceos da Coleção Maximiano Cirne”: do planejamento a montagem

Renan Marques Azevedo da Mata

Museólogo; Universidade Federal de Pelotas;
renanazevedomarq@gmail.com

Lisiane Pereira Gastal

Museóloga; Universidade Federal de Pelotas;
lisi.gastal@gmail.com

Resumo: Pretende-se com esta comunicação apresentar, em especial, o processo planejamento e montagem da exposição temporária intitulada “Da Beira da Praia ao Fundo do Mar: Conchas e Crustáceos da Coleção Maximiano Cirne” - (2023) do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter, da Universidade Federal de Pelotas. O acervo corresponde à mais recente coleção adquirida pelo museu, e cumpre a função de contribuir com a comunicação pública da ciência, refletindo a importância da preservação e comunicação de acervos museológicos ligados à biodiversidade marinha. O bem-estar e a sustentabilidade das diferentes formas de vidas dependem de ações articuladas no combate às alterações climáticas e a neutralização de seus efeitos nos diferentes ecossistemas. Nesse sentido, a extroversão dessa coleção reitera o papel dos museus como um dos importantes meios de interlocução entre a ciência e a sociedade, através de processos de salvaguarda, preservação e comunicação do patrimônio museológico.

Palavras-chave: Exposição museológica; Comunicação Pública de acervos; Planejamento de exposição; Montagem de exposição.

Introdução

O Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter (MCNCR) é um museu universitário federal, ligado ao Instituto de Biologia (IB) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). A instituição foi fundada em 1970, e integrou-se como órgão suplementar ao IB em 1991. Sua origem está relacionada à coleção de animais taxidermizados artisticamente e alguns mosaicos entomológicos produzidos pelo Carlos Ritter⁴⁵ no contexto do século XIX e XX. Um dos seus principais objetivos está relacionado à coleta, conservação, catalogação, pesquisa e exibição de objetos relacionados às Ciências Naturais para fins de divulgação científica.

⁴⁵ Carlos Ritter (1851-1926) foi um empresário gaúcho que fundou junto com seu irmão uma importante cervejaria na cidade de Pelotas, sendo de grande relevância para a economia da cidade, além de ser conhecido por ser autodidata quanto a taxidermia artística de animais.

Desde sua fundação, diferentes doações foram integrando ao acervo do museu, fruto de pesquisas científicas e coleções particulares. Os mais recentes bens adquiridos pelo museu são fruto de uma doação das coleções particulares do professor Maximiano Cirne⁴⁶, com espécimes de origem paleontológica, herpetológica, ictiológica, mastozoológica, etc. Além destas, houve, também, a doação de coleções malacológicas e carnicológicas que compõem os itens exibidos na exposição.

Desse modo, a equipe da instituição após a doação das coleções mobilizou esforços para conceber uma exposição que se justificou a partir da comunicação pública deste acervo, além de uma singela homenagem ao biólogo e pesquisador Maximiano Cirne. Todo o processo esteve atravessado por um trabalho interdisciplinar que contou com diferentes atores sociais e áreas do conhecimento, em permanente diálogo e entrecruzamento de ideias. A confluência de ideias e conhecimentos a partir da interface entre Museologia, Biologia e Design foi crucial em todo o processo, garantindo a viabilidade desde a concepção, do planejamento até a montagem.

As conchas e crustáceos presentes na exposição temporária representam uma pequena parcela da nossa biodiversidade marinha, que são fundamentais para a manutenção da vida em diferentes ecossistemas, afetando diretamente nosso bem-estar. Por exemplo, os moluscos fazem parte do segundo maior grupo de animais marinhos representados por espécies como ostras, polvos, lulas, caramujos, etc, que são fonte de alimento para diferentes animais, ou renda para muitos trabalhadores, incluindo a indústria farmacêutica e da construção civil, em razão da forte presença de carbonato de cálcio (CaCO_3) na matéria prima dos principais moluscos.

Muitos destes animais são grupos que estão no topo da cadeia alimentar aquática, auxiliando no entendimento do modo pelo qual operam e vivem os diversos ecossistemas aquáticos. e no Brasil, carregam uma importância quanto uma das principais formas de renda para inúmeras comunidades ribeirinhas - produzindo cultura, tecnologias de produção da vida e saberes do trabalho (CASTRO; RODRIGUES, 2020). Esses animais têm uma dimensão socioambiental muito relevante quanto a potência de serem catalisadores de reflexões em relação ao debate

⁴⁶ Maximiano Cirne foi um biólogo, pesquisador e professor da Universidade Católica de Pelotas falecido em 2019, deixando um legado importante para a Zoologia, em especial a Conservação de animais.

sobre sustentabilidade e bem-estar no âmbito da relação entre museus, ciência e sociedade.

Metodologia

A seleção dos objetos para a exposição foi composta por 19 crustáceos e 21 conchas (incluindo material fóssil). Embora Maximiano Cirne fosse ornitólogo, sua coleção é composta por uma diversidade de animais de diferentes classes, e a escolha do material relacionado ao ambiente marinho se deu por dois principais fatores: por ser diferente do material existente no MCNCR, e por representar um lado mais íntimo do colecionador, que coletou grande parte do material juntamente com a sua esposa em diversas viagens de férias ao longo dos anos. Nesse sentido, o intuito da exposição esteve ancorado com o objetivo central de tornar pública parte da recente coleção adquirida, de caráter paleontológica, carcinológica e malacológica, abordando características, importância e hábitos dos animais, bem como homenageando seu doador e sua relevância para a comunidade acadêmica pelotense.

A maior parte dos itens estão fixados em caixas de madeira com fechamento em vidro, com exceção de algumas conchas e materiais fósseis. As caixas possuem o fundo recoberto por um papel branco, e os animais estão fixados através de arames. Antes da exposição foi necessário realizar a troca desse material, devido ao envelhecimento e desgaste que deixaram o antigo papel amarelado e os arames oxidados. Os recursos informacionais textuais e gráficos foram dispostos nas paredes da sala de exposições temporárias do museu, e, também, na parte interna do expositor.

O expositor é uma vitrina com dois lados iguais, em cada lado foi dividido o acervo entre conchas e crustáceos. Foi feita uma ambientação que fizesse alusão ao ambiente marinho, ao fundo do mar. Nesse sentido, foi utilizado papel celofane azul no teto do expositor para que a luz fosse refletida na mesma cor, e os textos de apoio foram impressos com a identidade visual com o fundo do mar e colada nas partes internas de cada lado.

Figura 1 – Receita da Passa de Pêssego, publicada em rede social do Museu do Doce da UFPel.



Fonte: Instagram Museu do Doce, 2022.

Além disso, foi utilizada areia branca para corroborar com a cenografia e a intenção expográfica de representar a vitrine como o fundo do mar. Para isso, foi preciso consultar profissionais e pesquisadores especializados para compreender as melhores estratégias de conservação e preservação do acervo. Ou seja, uma das principais preocupações esteve direcionada à integridade física dos bens culturais recém adquiridos. A areia foi lavada com água diluída em Hipoclorito de sódio (NaClO), e foi feita uma secagem em um forno em alta temperatura.

Cada objeto recebeu um número ao lado que seria uma espécie de guia para auxiliar na identificação de cada objeto nas legendas. Cada número é representado por um animal, contendo informações sobre o nome popular e o nome científico de cada espécie. As legendas foram feitas em tamanhos A5, em material plastificado, e foram colocadas próximas dos objetos com a preocupação de não atrapalhar a visão

do acervo e que estivesse à altura de uma leitura legível e confortável. O texto de abertura e a ficha técnica, de tamanho de 120 centímetros de altura por 200 centímetros de largura, foram adesivados nos painéis de MDF presentes na sala de exposições temporárias.

Figura 2 – Fase de teste quanto à disposição dos objetos no expositor.



Fonte: Autores

Figura 3 – Fase de teste quanto à disposição dos objetos no expositor.



Fonte: Autores

Resultados e discussões

O museu como instituição interdisciplinar e multiprofissional se torna um ambiente de grande potencial de articulação entre equipes e trabalhadores que atuam na gestão e comunicação do conhecimento em diferentes áreas. Portanto, cumpre a função de mediação entre os referenciais patrimoniais e as comunidades, produzindo uma articulação, um intercâmbio entre o conhecimento científico e a sociedade (Cândido, 2009).

Um dos principais desafios enfrentados no processo de comunicação museológica esteve relacionado à falta de orçamento que o museu dispõe, pois o MCNCR, atualmente, conta com um orçamento limitado que fica restrito às necessidades mais básicas da instituição, não sobrando verba para despesas como ações de comunicação, e entre outras finalidades fundamentais para manutenção e planejamento das ações museológicas. A ausência de investimento, ou melhor, o desinvestimento legado à educação e a cultura no nosso país nos últimos anos, evidencia a dura realidade dos museus brasileiros, em especial os públicos que correspondem mais da metade dos museus do Brasil.

Em 2021 houve um corte de 13 milhões de reais destinados a cultura, afetando quase 30 instituições museais do nosso país⁴⁷. Os museus no Brasil sempre se mantiveram com muita dificuldade, mais ainda com a falta ou a interrupção de políticas públicas para o setor, em especial os universitários⁴⁸, que fazem parte de órgãos suplementares de Instituições Públicas de Ensino Superior, e ficam ao mesmo relento que estas instituições de ensino⁴⁹.

Portanto, essa conjuntura se reflete diretamente no dia a dia das práticas dos museus, e para nós não foi diferente, pois as fontes de receita adquiridas para viabilizar a exposição vieram da equipe que fizeram uso do próprio recurso financeiro pessoal para grande parte das despesas com a exposição. Essa realidade dificultou na compra de materiais e pagamento de profissionais especializados para realização

⁴⁷ ROCHA, Rafael. Governo Federal corta R\$ 13 milhões de museus e afeta quase 30 instituições. O Tempo. Minas Gerais. 04/01/2021

⁴⁸ BOSSO, Bianca; ALMEIDA, Luane. Falta de investimentos põe em risco museus universitários no Brasil. Com Ciência: Revista Eletrônica de Jornalismo Científico. 8/07/2019. Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC)

⁴⁹ Esperamos que com a volta do Ministério da Cultura (MinC) e a retomada de forças do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) haja um investimento estratégico e importante para o aprimoramento da Política Nacional de Museus.

de diferentes atividades, o que resultou na necessidade de improvisos para adaptar o que foi planejado à execução da exposição.

Algo que nunca podemos perder de vista é a importância dos recursos humanos que a nossa universidade nos disponibiliza e isso nos ajuda a conduzir da melhor forma possível a execução das atividades infocomunicativas. No nosso caso, além de poder contar com diferentes pesquisadores e professores do Instituto de Biologia e do Departamento de Museologia, Conservação e Restauro, contamos com a participação ativa de discentes que estão em processo de formação no museu - enfatizando que este é um instrumento crucial na formação de diferentes profissionais, neste caso futuros Biólogos e Museólogos.

Importante salientar, também, que tivemos uma consultoria e apoio de uma aluna do curso de Design da universidade, o que foi outro apoio essencial para conseguirmos dar conta de questões mais técnicas relacionadas ao campo. Outro parceiro muito importante foi o Núcleo de Revisão de Textos da UFPel, que cumpriu a importante tarefa na revisão de todos os textos da exposição.

Com a ampla divulgação da exposição nos meios de comunicação de massa (TV, jornais e redes sociais) pudemos observar que o museu tem uma importante capilaridade quanto ao fluxo de público que se apropria deste equipamento de alguma maneira. Logo, ter as condições e o compromisso com a qualidade técnica e a atuação em prol do interesse público, é uma das questões basilares da comunicação museológica, e, portanto, contribui com a popularização do conhecimento científico.

Figura 4 – Resultado final da montagem.



Fonte: Fotografia do autor

Figura 5 – Resultado final da montagem.



Fonte: Fotografia do autor

Considerações finais

Apesar das adversidades e dificuldades enfrentadas, o resultado da montagem foi muito satisfatório pois conseguimos viabilizar o planejamento dentro daquilo que era esperado. A dificuldade orçamentária foi o principal obstáculo, mas com o trabalho interdisciplinar e multiprofissional foi possível concretizá-la mesmo assim, reiterando que os recursos humanos são sempre de grande valia para qualquer ação, em especial em museus universitários que dispõe deste recurso de forma abundante e privilegiada.

As exposições museológicas são as chances dos museus se apresentarem à sociedade (CURY, 2005), e através delas, e não somente, possibilitar o estreitamento dos laços entre museus, ciência e sociedade. Nesse sentido, a exposição não é e nunca será um fim em si mesmo, devendo ser um processo inacabado, que tem desdobramento em diferentes ações culturais-educacionais que o museu, também, está planejando e executando.

Logo, os museus na contemporaneidade, independente de sua tipologia, devem estar comprometidos com a comunicação pública da ciência e do usufruto do patrimônio, cumprindo com sua função social em ouvir e atender as demandas sociais que envolvem a relação dos sujeitos com os patrimônios em seus múltiplos territórios. A comunicação está na centralidade da cultura museal (Ventel, Caze; Alves; 2005) no nosso tempo, e por esta via podemos refletir de maneira recíproca e horizontal as formas de vida e como estamos nos relacionando com elas e o nosso meio.

Referências

BOSSO, Bianca; ALMEIDA, Luane. Falta de investimentos põe em risco museus universitários no Brasil. Com Ciência: **Revista Eletrônica de Jornalismo Científico**. 8/07/2019. Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC). Acesso em 15/04/2023. Disponível em: <https://www.comciencia.br/falta-de-investimento-poe-em-risco-museus-universitarios-no-brasil/>

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Museus como espaço de interdisciplinaridade e o ofício do historiador. ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009. **Anais eletrônicos**. Acesso em 15/04/2023. Disponível em: https://www.anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772004_0147613dc64bc3dbf8f46e7ca25c85f3.pdf

CASTRO, Osvaldo Luís Martins; RODRIGUES, Doriedson do Socorro. Tecnologias de produção da vida em imagens: saberes do trabalho da pesca em comunidades ribeirinhas. **Revista Trabalho Necessário**. v. 18 n. 37 (2020): Trabalho, cultura e políticas educacionais na Amazônia. Acesso em 15/04/2023. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/trabalhonecessario/article/view/46288>

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo. Editora Annablume, 2005.

ROCHA, Rafael. Governo Federal corta R\$ 13 milhões de museus e afeta quase 30 instituições. **Jornal O Tempo**. Minas Gerais. 04/01/2021. Acesso em 15/04/2023. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/coronavirus/governo-federal-corta-r-13-milhoes-de-museus-e-afeta-quase-30-instituicoes-1.2424043>

VENTEL, Maria Esther; CAZE, Sibeles; ALVES, Fátima. **Museus, ciência e educação: novos desafios**. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, vol. 12 (suplement), p. 183-203, 2005. Acesso em 15/04/2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/8kBtsqnNggwkjCVYwwFCsGS/#>

3.16 Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter: gerenciamento de acervo como fundamento de desenvolvimento museológico

Gabriela Gonçalves da Rosa Ferreira

Graduanda; Universidade Federal de Pelotas;
gabrielaferreira.musa@gmail.com

Carlos Eduardo Ávila Bauer

Graduanda; Universidade Federal de Pelotas;
edubaueryeshua@gmail.com

Lisiane Gastal Pereira

Museóloga; Universidade Federal de Pelotas;
lisi.gastal@gmail.com

Resumo: Este artigo, baseado na experiência de um período de estágio curricular no Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter, busca refletir acerca do desenvolvimento museológico da entidade considerando o gerenciamento de acervo como possibilidade condutora para o progresso contínuo dos processos comunicacionais do Museu. O trabalho pretende refletir e analisar a importância das políticas de acervo, que devem ser estabelecidas e utilizadas nos processos de tomada de decisão do museu e orientadas a partir do que se pretende como quadro futuro da instituição. Em termos gerais, o gerenciamento de acervos museológicos se trata de um conjunto de atividades realizadas pelo museu com o intuito de estabelecer critérios de controle das coleções de objetos tendo como base a missão institucional. Essa gestão dos acervos, que perpassa pelas atividades de preservar e documentar objetos, é essencial para que os museus continuem desenvolvendo sua capacidade comunicacional, indo de encontro com as necessidades da sociedade a qual pertence nos diferentes contextos. No caso da tipologia de ciências, como é o caso do Museu Carlos Ritter, o desenvolvimento museológico e social encontra ressonância na expectativa de tornar acessível o conhecimento científico.

Palavras-chave: Gestão de Acervos museológicos; Política de Acervos; Museus de Ciências.

Gerenciamento de acervos museológicos

A gestão de acervos é o processo que considera a organização, manutenção e a preservação de coleções de bens materiais como documentos, fotografias, livros, obras de arte, entre outros tipos de objetos. Esse processo, pode, portanto, ser realizado em diferentes contextos institucionais como bibliotecas, arquivos, galerias de arte e museus. Em termos gerais, a gestão de acervos estabelece critérios para

atividades como catalogação de itens individuais, gerenciamento da movimentação dos bens dentro e fora da instituição, ações de conservação preventiva, elaboração e execução das políticas de aquisição, de acesso e de segurança dos mesmos, entre outras ações.

No caso da gestão de acervos aplicada às instituições museológicas, temos a gestão de acervos museológicos, que é um conjunto de atividades realizadas por museus para garantir o controle das suas coleções de objetos, recipientes, documentos e outros itens relacionados à missão institucional. Essas ações têm como objetivo a preservação do acervo, tanto no seu aspecto físico, como também a informação associada ao objeto, e a extroversão das informações contidas nas coleções, através do desenvolvimento de processos comunicacionais constantes. Pois, como aponta Padilha (2014), quando se estabelece o controle integral do acervo museológico se incentiva os processos de produção e difusão do conhecimento.

Os museus, são instituições comprometidas com a preservação e a comunicação dos bens materiais considerados patrimônio, e para tanto se utilizam de meios para atingir esse determinado fim. Sendo assim, devem estabelecer critérios que irão permear as ações realizadas nesse espaço, que vão desde a seleção e aquisição do acervo, passando pelos processos de salvaguarda e culminando na comunicação para a sociedade em geral. Esses processos devem, portanto, ser orientados por documentos que se configuram em instrumentos gerenciais.

O documento que planeja e organiza a gestão de acervos nos museus é chamado de política de gestão de acervos e engloba de forma geral temas como a aquisição, a documentação, a conservação, o empréstimo e a alienação dos bens culturais musealizados, dentre outros, objetivando apresentar diretrizes de ação para a equipe do museu. O documento diferencia-se do plano museológico, configurando-se como um anexo desse. Apresenta rotinas e orientações, não diagnósticos, metas, planos e cronogramas, como o plano museológico (Augustin; Barbosa, 2018, p. 135).

A gestão de acervos museológicos também envolve a criação de programas educacionais para o público, a promoção da pesquisa acadêmica e a colaboração com outras instituições para ampliar o conhecimento sobre as coleções. Em resumo, a gestão de acervos museológicos é essencial para garantir a preservação e a acessibilidade das coleções museológicas para as gerações presentes e futuras.

As políticas podem ser muito mais abrangentes e englobar diversos tópicos, detalhando os temas mínimos esperados e acrescentando outros, como

missão e objetivo do museu, código de ética, inscrição, aquisição e incorporação, título de propriedade válido, proveniência e obrigação de diligência, materiais sensíveis e protegidos, avaliação e autenticação, abatimento e cedência, devolução e restituição, catalogação, numeração e identificação, inventário, empréstimos, relatório sobre o estado de conservação e glossário/padrões, documentação, preservação do acervo, armazenamento do acervo, manuseio e movimentação do acervo, fotografia, prevenção de acidentes, seguro, acessibilidade do acervo, segurança, exposições, controle do ambiente adequado, monitoramento do acervo em exposição, materiais de exposição apropriados, embalagem e transporte, investigação, recolha de campo, ambiente interno, eruditos e investigadores visitantes, análise destrutiva, coleta pessoal e utilização pessoal do acervo, conservação preventiva e conservação (Augustin, Barbosa, 2018, p. 136).

Em termos gerais, a gestão de acervos museológicos compreende os temas de aquisição, documentação, conservação, empréstimo e descarte de bens culturais, mas no entanto o assunto de gerenciamento de acervo não se restringe nestes temas. A abrangência do assunto requer diretrizes bem elaboradas e, sobretudo, descritas em um documento que possa ser acessado em diferentes tempos e que seja capaz de orientar os processos decisórios cotidianos que envolvem os acervos e práticas do museu. Neste sentido, destaca-se a utilidade de um instrumento específico que vise a organização e o gerenciamento do acervo salvaguardado pelo museu que elenque possibilidades e dialogue com os demais objetivos da entidade.

A Política de Gestão de Acervo é um documento extremamente fundamental, que assegura o que a administração de cada museu elege e formata. Trata-se de uma política registrada, que estabelece os parâmetros de aquisição, preservação, uso e descarte do acervo. Esse documento objetiva identificar e selecionar o tipo de acervo que vai ser adquirido e descartado pelo museu, tendo em vista a missão e os objetivos da instituição, a necessidade de investigação do acervo e os caminhos que devem ser tomados para a sua preservação (Padilha, 2014, p. 26).

Criar uma política de gestão de acervos requer pensar nos acervos dentro do contexto que o circunda, dentro das circunstâncias que este pode estar exposto. Dessa forma, analisar problemas que são intrínsecos a qualquer coleção, mas tendo em vista o conjunto de especificidades institucionais, como a tipologia do museu, o seu contexto sociocultural, os seus objetivos, visão e missão, entre outras observações, serão importantes para dar base a um documento norteador de tomadas de decisão.

O gerenciamento do acervo envolve tomar decisões e coordenar atividades para alcançar os objetivos, definindo prioridades, alocando recursos, acompanhando o processo e ajustando o curso de acordo com as necessidades e mudanças

ocasionadas pela particular dinâmica que caracteriza os museus. O gerenciamento de acervos é, portanto, um processo contínuo que visa maximizar a eficiência do projeto base do museu.

A tomada de decisão está presente em qualquer processo que envolva escolhas, critérios, prioridades e seleções. Apresenta-se, por exemplo, na determinação do que deve ou não ser adquirido pelo museu; no estabelecimento de quais informações devem ser registradas a respeito dos objetos e de quais critérios embasam esse registro, ou seja, como ele deve ser realizado; na determinação das medidas de conservação que devem ser tomadas para a preservação dos itens; na determinação de quais são os itens mais valiosos ao acervo; no estabelecimento de parâmetros que indiquem a necessidade de restauração dos itens e na indicação de como os objetos devem ser embalados e transportados no caso de empréstimos etc (Augustin; Barbosa, 2018, p.140).

Os museus, por serem instituições administrativas, necessitam que seus processos de tomada de decisão sejam orientados por meio de métodos racionais, quer dizer, que sejam coerentes com os objetivos do museu e que dialoguem com as necessidades do momento presente. A tomada de decisão envolve identificar o problema, elencar informações relevantes, analisar essas informações, identificar alternativas, avaliar as mesmas e escolher a melhor opção. Além disso, é importante considerar os possíveis riscos e as prováveis oportunidades de crescimento antes de decidir.

Sendo assim, as trocas de informações são uma forma relevante da equipe do museu reunir conteúdo para a formulação da política correta para o gerenciamento de acervos, visto que o processo colaborativo da equipe aumenta a possibilidade de um processo assertivo capaz de minimizar os riscos. Como coloca Edson (2004), uma forma de promover essas trocas é criar um comitê ou conselho consultivo do museu, que permita aos membros externos à diretoria discutirem os assuntos relacionados com as atividades operacionais com o intuito de expandir as convergências relacionadas ao planejamento da entidade.

O Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter

Os museus de ciências naturais são instituições que possuem um importante papel dentro da sociedade, pois contribuem com o conhecimento sociocultural, tendo em vista que são responsáveis pela guarda de acervos que tem “como principal função armazenar e preservar espécimes que representem a diversidade dos organismos,

tanto fósseis como atuais, fornecendo assim elementos para estudos taxonômicos, sistemáticos, ecológicos e biogeográficos” (Brandão et al, 2021, p. 03) Como todas as instituições que trabalham com acervos, os quais são detentores de um potencial de geração de saberes, os museus de ciências naturais precisam passar pelo processo de documentação, que pesquisa e registra as informações associadas aos itens das coleções e que estabelece critérios de uso para essas coleções. No entanto, muitas instituições passam por dificuldades dentro dessa tarefa documental, que compete ao gestor e a sua equipe, sendo necessário descobrir e solucionar este problema que permeia dentro de algumas instituições, como é o caso em particular do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter (MCNCR), que estamos tratando neste artigo.

O MCNCR trata-se de um museu universitário, vinculado ao Instituto de Biologia (IB) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Trata-se do museu mais antigo da instituição, tendo sido inaugurado no ano de 1970. A coleção que deu origem ao museu pertenceu ao industrialista e naturalista autodidata Carlos Ritter e foi doada à então Escola de Agronomia e Veterinária Eliseu Maciel no ano de seu falecimento, que ocorreu em 1926. Sendo assim, embora o museu tenha pouco mais de 50 anos, o seu acervo de origem está sob tutela da instituição há quase um século. Os problemas encontrados atualmente na instituição, relacionados à falta de documentação e informações sobre o acervo, são reflexo de anos de políticas inexistentes na área ou que foram descontinuadas pelas frequentes trocas de gestão e de funcionários.

A gestão dos acervos museológicos trata-se da base das ações realizadas pelas instituições relacionadas ao seu acervo. Se a documentação for falha ou inexistente, tornam-se inviáveis as ações de salvaguarda e comunicação, que são funções básicas dos museus. Um exemplo que este problema pode ocasionar, trata-se do quadro da sociedade excluída. Segundo Fleury (2009), a expressão mencionada acima “excluídos da cultura”, engloba a categoria a margem da cultura culta, incapazes de diversas formas de acessar essa cultura, não sendo considerados nem como público potencial. Ou seja, para democratizar o acesso às coleções, é importante que sejam criadas políticas voltadas aos diferentes públicos, o que só é possível a partir de uma boa e eficiente gestão de acervos.

O museu, como instituição, tem o papel de salvaguardar o acervo museológico no que tange todos os seus aspectos: físico, histórico, e todo o conhecimento agregado ao objeto. Neste sentido, cabe aos gestores rastrear os problemas relacionados à

gestão e encontrar meios de resolvê-los, implementado critérios que serão a base para uma política de gestão de acervos. É importante salientar que todos os documentos institucionais de gestão museológica estão conectados de alguma forma e, sendo assim, acarretam implicações e reflexos no todo. Ou seja, para obtermos plano museológico e política de acervo bem elaborados, por exemplo, precisamos primeiramente entender o significado e dimensionar os resultados deles na cadeia operacional museológica.

No que tange aos procedimentos da política de gestão de acervo, destaca-se a política de aquisição e descarte, ação que constrói critérios para determinar qual objeto deve ser incorporado ao acervo museológico e qual deve ser dado baixa da instituição. Para tais definições, é necessário o reconhecimento do objeto ou da coleção com a finalidade e a missão do museu que pretende incorporá-lo. Cabe ressaltar que o objeto ou a coleção não devem ter condições e nem restrições para sua utilização, pois, uma vez acervo museológico, seu acesso deve ser permitido ao público em geral (Padilha, 2014, p.27).

Nesse segmento entendemos que política de gestão de acervos aliada a documentação museológica é essencial, pontual e de grande importância para o desenvolvimento das ações no âmbito dos museus, pois através dessa prática é possível compreender e comunicar ao público visitante todo o potencial informacional do acervo. Além da pesquisa e documentação que propõe um apoio importante para a identificação do acervo e também traz consigo o conhecimento histórico que será comunicado ao visitante, a política de gestão de acervos é essencial para o desenvolvimento e elaboração de uma documentação referente a qualquer tipologia de acervo, seja natural, histórico ou artístico. Embora os acervos dos museus sejam muito diferentes uns dos outros quanto ao conteúdo, eles compartilham características semelhantes. Conforme pontua Ladkin (2015), às condições físicas em longo prazo, o cuidado das questões de preservação do uso da manutenção dos registros do acervo e se a missão e o objetivo do museu são por ele sustentáveis, se configuram em características comuns.

Como foi visto, o desenvolvimento de alguns documentos e estratégias são basilares para uma boa gestão de acervos museológicos, e boa parte desses documentos é inexistente ou estão muito ultrapassados no caso do MCNCR, o que revela a urgência no desenvolvimento de diretrizes de gestão de acervo que sejam eficazes e condizentes com a atual situação da instituição. Essas políticas devem ser redigidas com clareza, pois servirão como base para orientar tanto a equipe do museu

como também o público que faz uso do espaço. Através desses critérios é que as atividades básicas do museu, de salvaguarda e comunicação, serão desempenhadas. Um bom exemplo disso diz respeito à missão, que é inexistente no MCNCR e trata-se de um elemento que constitui a política do museu e que reverbera nas demais ações da instituição.

A declaração de missão é um documento básico para todos os museus como declaração do propósito, mas é necessário ir mais adiante considerando e definindo declarações da política operacional e da política ou planos de desenvolvimento a médio e longo prazo. As políticas definem a estrutura para alcançar as metas da instituição - a sua missão. A maior parte da política institucional pode ter sido formulada externamente, por exemplo, pela autoridade administrativa, como governo ou universidade no caso de museus do governo ou da universidade respectivamente (Edson, 2004, p. 151).

A criação e aprovação dessas diretrizes caracteriza-se como fundamental para que as ações desenvolvidas no MCNCR sejam desempenhadas sempre de acordo com os critérios estabelecidos, de maneira que as trocas de gestão e de equipe não interfiram nas políticas estabelecidas, tendo como prioridade sempre as funções básicas de salvaguarda e comunicação dos museus, sem deixar de atender também o tripé ensino, pesquisa e extensão - em razão de se tratar de um museu universitário.

Considerações finais sobre o desenvolvimento museológico no Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter

As instituições museológicas são organizações que têm como objetivo preservar, estudar, divulgar e expor objetos de valor cultural, artístico, histórico, científico e tecnológico para o público em geral. Essas instituições podem ser públicas ou privadas, e podem ter diferentes tipos de acervo, como coleções de arte, objetos arqueológicos, documentos históricos, entre outros. No entanto, para o funcionamento integral das coleções é preciso que a política de gestão de acervos seja coerente com os anseios descritos na missão da instituição. Os museus desempenham um papel importante na preservação da história e da cultura, além de serem um importante meio de acesso à informação e ao conhecimento para o público em geral, dado que apesar de permanentes a sua carga informacional se dá no presente e em contextos diferentes. Os museus devem com sua política de gerenciamento de museus

aproximar o público da entidade, bem como da compreensão do contexto histórico social que o permeia no presente, suscitando o senso crítico do visitante.

Institucionalmente, o Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter é um museu que aparece e desaparece no tempo em diferentes momentos. A que isso se deva provavelmente as especificidades de uma instituição museológica universitária, este é um dos motivos pelos quais se torna interessante que este seja autônomo e que crie documentos que atendam a perenidade do seu acervo, a despeito das descontinuidades administrativas que impõe o seu contexto original.

Desde 2019, acelerada pela mudança de instalações, o Museu Carlos Ritter está em crescente expansão e para que haja um melhor aproveitamento do momento de crescimento do Museu, é preciso que determinadas falhas históricas não sejam responsáveis por futuros retrocessos. Para isso, certos conceitos precisam ser discutidos institucionalmente, entre eles como obter um gerenciamento dos seus acervos para que sejam melhor usufruídos sob o ponto de vista comunicacional externo.

O planejamento museológico é essencial para o desenvolvimento museológico, pois permite que a equipe preveja e tome medidas antecipadas para lidar com qualquer imprevisto que possa surgir, além de propor atividades no âmbito do museu que despertem interesse em temas importantes para a vida na contemporaneidade, como o caso dos problemas ambientais e de sustentabilidade. Pensar também no desenvolvimento museológico é considerar que todo o museu é indissociável do lugar em que está. Dessa forma a política de acervos trabalha para o crescimento comunicacional do museu, identificando suas potencialidades e trabalhando para gerar recursos capazes de inferir assuntos contextualizados no seu tempo e contexto sem prejuízos para a materialidade dos objetos, pelo contrário, ampliando os sentidos destes.

Referências

AUGUSTÍN, Raquel França Garcia; BARBOSA, Cátia Rodrigues. **Políticas de Gestão de Acervos:** possíveis fontes de informação para tomada de decisão nos museus. *Perspectivas em Gestão & Conhecimento*, João Pessoa, v. 8, n. 1, p. 134-154, jan./abr. 2018.

BRANDÃO, Carlos Roberto Ferreira; RAMOS, Kelli dos Santos; ULYSSÉA, Mônica Antunes; SANTOS, Álvaro Dória dos; ANDRADE, Tamires de Oliveira. *Princípios para*

a curadoria técnica do acervo entomológico do Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, Nova Série, vol. 29, 2021.

EDSON, Gary. Gestão do Museu. In: **Como Gerir um Museu: Manual Prático**. ICOM, 2004.

FLEURY, Sônia. **Estado sem cidadãos**: seguridade social na América Latina. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2009.

LADKIN, Nikola. Gestão de Acervo. In: **Como Gerir Um Museu: Manual Prático**. ICOM, 2004.

PADILHA, Renata Cardozo. **Documentação Museológica e Gestão de Acervo**. Florianópolis: FCC, 2014.

3.17 A representação de Maria nos afrescos e vitrais da Catedral São Francisco de Paula em Pelotas

Maria Hiasmim B. Araújo

Graduanda; Universidade Federal de Pelotas;
mhiasmim21@gmail.com

Letícia Quintana Lopes

Mestre; Universidade Federal de Pelotas;
lequinlopes@gmail.com

Hugo Luiz Barreto da Silva

Mestre; Universidade Federal de Pelotas;
hugobarreto91@gmail.com

Resumo: O presente artigo destaca as representações de Maria nas artes fazendo uma análise de suas representações em afrescos e vitrais da Catedral Metropolitana São Francisco de Paula, que está localizada na cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul. É demonstrado através de uma análise iconológica e iconográfica os signos existentes na construção da imagem de Maria, assim como a riqueza e complexidade desses trabalhos e sua relevância para a religião católica. Isso permite que haja uma compreensão mais profunda dos significados que cada símbolo carrega dentro da arte cristã, assim como o entendimento de como se deu a construção de sentido. Além disso, é demonstrado como a imagem de Maria se desenvolveu desde o período da história da arte que pode se chamar de arte paleocristã. A ênfase do trabalho está em apresentar três representações de Maria, presentes na Catedral Metropolitana que são: a Coroação de Nossa Senhora, a Assunção de Maria e o Calvário.

Palavras-chave: Maria; Catolicismo; Jesus; Sacra; Locatelli; Catedral.

Maria é uma figura importante para a religião católica, considerada a mãe de Jesus Cristo, sua imagem serve ao longo da história como um parâmetro de castidade e obediência. Sua menção na bíblia se dá apenas no Novo Testamento, enquanto sua imagem, ela pode ser encontrada desde o período da arte paleocristã, e que será modificada apresentando diferentes significados em cada período histórico e em diferentes culturas. A iconologia de Maria aborda os estudos dos símbolos e imagens associados à figura da Virgem Maria, sendo algumas mais comuns em sua representação como uso das cores azul e branca.

A Catedral São Francisco de Paula, construída em 1826, recebeu o título de Igreja Catedral em 1910 quando a cidade de Pelotas foi elevada à sede do bispado. Ela é rica em afrescos e imagens sacras, sendo de grande relevância em decorrência

do seu valor artístico, histórico e cultural, por esse motivo foi tombada⁵⁰ em nível estadual em 2011 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado (IPHAE)⁵¹, em 2018 tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)⁵².

A representação de Maria está presente na Catedral Metropolitana São Francisco de Paula, em Pelotas, Rio Grande do Sul, nos afrescos encomendados pelo bispo Dom Antônio Zattera ao artista Aldo Locatelli para realizar o trabalho. Locatelli chega ao Brasil em 1949 e, acompanhado de Emílio Sessa, e juntos completam as pinturas em 1950, informações essas disponíveis no processo de tombamento estadual feito pelo IPHAE.

A Coroação de Nossa Senhora, a Assunção de Maria e O Calvário são algumas das imagens retratadas na catedral. Em cada uma dessas cenas, ela é representada de forma solene e piedosa, com uma expressão de humildade e submissão à vontade divina.

Maria, mãe de Jesus

A imagem de Maria, mãe de Jesus de Nazaré, é uma das figuras centrais do cristianismo, sendo a figura feminina mais adorada dentro do catolicismo. Podendo ser chamada pelos fiéis por vários nomes, como: Mãe de Deus; Maria; Imaculada Conceição; Rainha dos Céus; Virgem Maria ou Nossa Senhora. Segundo a crença cristã, ela seria a mãe de Jesus, o messias esperado pelos judeus, que teria nascido na cidade de Belém, atual Palestina, por volta do ano 4 antes de Cristo (a. C.) e é apresentada na Bíblia⁵³ pela primeira vez no Evangelho de Lucas, capítulo 1, versículo 26-27.

Naquele tempo, o anjo Gabriel foi enviado por Deus a uma cidade da Galiléia, chamada Nazaré, a uma virgem, prometida em casamento a um homem chamado José. Ele era descendente de Davi e o nome da virgem era **Maria**. O anjo entrou onde ela estava e disse: 'Alegra-te, cheia de graça, o Senhor

⁵⁰ "O tombamento é o instrumento de reconhecimento e proteção do patrimônio cultural mais conhecido, e pode ser feito pela administração federal, estadual e municipal".

⁵¹ Livro Tombo Histórico: Inscr. Nº 103, de 31/08/2011.

⁵² A Catedral foi tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN, dentro do Conjunto Histórico de Pelotas (RS), no conjunto Livro Tombo Histórico, no Livro Tombo de Belas e no Livro Tombo Arqueológico, etnográfico e paisagístico.

⁵³ A Bíblia é entendida como sendo uma coleção de textos religiosos, considerados sagrados por algumas religiões como o cristianismo, judaísmo, entre outras.

está contigo!" (Lc 1, 26-38, grifo nosso).

Apesar de sua relevância adquirida ao longo da crença cristã e seu papel hoje para os fiéis, que a veem como a “Rainha dos céus”, segundo o Santidrian (2004), a figura de Maria nem sempre foi tão importante na história da Igreja Católica. Durante os primeiros séculos do cristianismo, a figura de Maria era pouco mencionada, e seu papel era mais secundário, aparecendo na sombra de Jesus. Sendo vista como um símbolo de intervenção ao divino.

O poder da Virgem está na capacidade de apelar à misericórdia de Deus; vem da maternidade e do milagre de sua concepção imaculada. Ela não tem poder por si só, e as próprias fontes de seu poder de intercessão a separam de modo irrevogável das outras mulheres (Lerner, 2019, p. 249).

Porém, é a partir do século V que a figura de Maria começa a adquirir maior importância, especialmente após o Concílio de Éfeso, que aconteceu no ano de 431 depois de Cristo (d. C.), que decretou formalmente a doutrina à Maria, e com ela o dogma da maternidade, concedendo-lhe o título de *Theotoko*, que significa "a portadora de Deus". Com isso sua imagem passando de “Serva do Senhor”, conforme é mencionada em Lucas, capítulo 1, versículo 38:48, para “Mãe de Deus” e “Mãe da Igreja” (Pelegrini; Rodrigues, 2018).

Por séculos a representação de Maria foi amplamente difundida, atraindo cada vez mais seguidores e adoradores. Essa representação também serviu para propagar virtudes como a castidade e a obediência, especialmente para as mulheres, assim como a romantização negativa da maternidade que impõe às mulheres comportamentos de renúncia e submissão, que se desenvolveu principalmente a partir do século XVIII, gerando uma certa confusão. Uma vez que mulheres deveriam se manter castas, virgens visando a maternidade após o matrimônio, contudo, se compreende que em ambas as imposições há a associação com a virtudes empregadas na construção da ideia de Maria.

Primeiras representações

As primeiras imagens representativas de Maria surgiram em um contexto histórico de perseguição aos cristãos em Roma, durante o período do imperador Nero, isso porque os cristãos eram vistos como ateus, uma vez que não cultuavam ao imperador. De acordo com Trevisan (2003), as perseguições levaram os cristãos

a transformar seus cemitérios em locais de veneração aos seus mártires, mortos a mando do império, foi nesses lugares onde também nasceu a arte cristã, ou arte paleocristã, período do cristianismo primitivo, que começou após a morte de Jesus Cristo, desde o início do século II até o final do século V.

Nesses espaços foram desenhadas as primeiras imagens de Jesus, da sagrada família, dos apóstolos e de diversas personalidades do cristianismo. Trevisan (2003) ainda aponta que esses lugares começaram a ser chamados de catacumbas em itinerários na Idade Média, ‘catacumba’ não teria ligação com os mortos, sendo proveniente da palavra *Kata-Kumbém*, sendo utilizada, para identificar uma parte das atuais catacumbas, localizadas em torno da antiga Basílica de São Sebastião.

Uma das primeiras imagens conhecidas de Maria foi descoberta nas Catacumbas de Priscilla (Figura 1), situada na Via Salária. A imagem retrata Jesus no colo de Maria, que está sentada, ao seu lado uma figura masculina que segura algo na mão esquerda e aponta para uma estrela acima da cabeça de Maria, com a mão direita. A importância dessas imagens está no fato de que demonstra haver exaltação e reconhecimento de Maria já no período da Igreja Primitiva.

Algumas fontes bibliográficas não identificam o homem, enquanto outras, como Martins (2015), apontam ser Isaías.

A mais antiga imagem da Virgem Maria nas catacumbas de Priscila, em Roma. É da metade do século II e mostra a Virgem Maria sentada com o Menino Jesus ao colo. Junto a ela, um homem segura um volume com a mão esquerda, e com a direita aponta para uma estrela acima da cabeça de Maria. Trata-se do profeta Isaías (Martins, 2015, p. 93).

A estrela aparente na imagem, segundo Marvão (2018), é um símbolo de orientação, guiando os viajantes e iluminando seus caminhos em noites de penumbra, uma provável ligação aos reis magos.

Figura 1 – representação de Maria, nas catacumbas de Priscila



Fonte: Omnia Vatican Rome.

É nas catacumbas que se desenvolve a chamada arte cristã, e onde a imagem que teríamos posteriormente de Maria, como interventora junto aos "Céus", se desenvolve, conforme aponta Martins:

As Orantes são comuns nas catacumbas dos primeiros séculos, essa posição de oração era a usual, tanto no paganismo como entre os cristãos. Era uma imagem simbólica utilizada entre os pagãos representando a piedade (Pietas), gesto piedoso, destinado a honrar os imperadores do século II. A representação do crente em oração foi outro problema para os pintores catacumários. A oração é a união da alma com Deus, então, como representar isso de modo simples e acessível às populações incultas e incrédulas? Encontraram a solução nessa figura pagã feminina de pé, braços abertos, mãos para o alto, olhos no céu, em atitude de êxtase, resignificada para o cristianismo com tríplice simbologia: alma do defunto em paz no paraíso; o símbolo do mártir intercessor; e a partir do século IV tornou-se símbolo da intercessora Maria (Martins, 2015, p. 94).

Com o tempo, a representação de Maria foi evoluindo, e ganhando mais destaque, com a arte bizantina apresentando-a como uma rainha imponente com roupas requintadas sentada ao trono, mas, posteriormente, sua figura se humanizou cada vez mais, mostrando-a em gestos de caridade e humildade.

No início do segundo milênio, a iconografia mariana se desenvolve a partir do modelo da Theotokos bizantina, o pesquisador considera que a figura da Virgem nesse momento aparece sentada num trono ou servindo de trono para Jesus Cristo. Paulatinamente essa Nossa Senhora hierática e distante

de qualquer humanidade, foi substituída por figuras mais flexíveis que apresentavam não mais um deus sentado num trono carnal e sim uma criança no colo da mãe (SAEZ, 2008, p. 208 *apud* Pelegrini; Rodrigues, 2018, p. 207).

Com isso, entendemos que a imagem de Maria acaba sendo trabalhada nas artes das mais variadas formas, em diversos suportes, e nos mais variados modelos conforme as exigências do período que são criadas.

Processo metodológico

O trabalho apresentado foi desenvolvido a partir de uma metodologia que emprega a investigação exploratória por meio de pesquisa bibliográfica. Foram realizados levantamentos bibliográficos sobre o assunto em livros e periódicos, e assim utilizou-se de diversos autores, de formações e períodos diferentes, que abordam o tema.

Além disso, a partir desse levantamento, foram realizadas análises iconográficas e iconológicas das representações de Maria em seus diferentes suportes, como pinturas e vitrais presentes na Catedral São Francisco de Paula, utilizando a metodologia empregada por Panofsky (1991).

A metodologia proposta por Panofsky (1991) busca a interpretação de imagens através de processos de classificação, descrição, estudo, identificação e interpretação do significado das imagens, ampliando assim o significado da imagem, e levando em conta o contexto cultural e histórico a qual ela estava inserida no momento de sua criação.

Representações de Maria nos afrescos da Catedral São Francisco de Paula

As pinturas da catedral metropolitana de Pelotas são ricas em detalhes, tendo as imagens figurativas dos afrescos sido pintadas por Aldo Locatelli, enquanto todos os elementos figurativos dos afrescos feitos por Emilio Sessa, já os demais elementos decorativos ficaram a cargo de Adolfo Gardoni. Esses trabalhos cobrem todas as paredes da catedral e em diversas partes é possível encontrar a figura de Maria retratada.

Na nave⁵⁴ central (Figura 2) é possível ver oito figuras, sendo quatro figuras aladas e uma figura central sendo de uma mulher com um manto azul recebendo uma coroa. É crível dizer que se trata da 'Coroação de Nossa Senhora'. Ao lado dessa representação está presente um segundo afresco que retrata a 'Assunção de Maria' onde a mesma é retratada sendo levada de corpo e alma pelos anjos Gabriel e Miguel até Deus, é compreendido pela imagem que seja quando completou sua vida terrestre.

Figura 2 – A coroação de Nossa senhora e a Assunção de Maria, Aldo Locatelli, 1950.



Fonte: Autoria própria.

Ainda na nave, de costas para o altar, o terceiro arco na lateral direita da nave mostra dez pessoas (Figura 3), duas delas estão presas em cruzes, outras duas são retratadas com roupas que remetem a soldados romanos, vemos duas pessoas ajoelhadas aos pés de uma das cruzes sendo uma delas uma mulher. A obra em questão remete a Maria em 'O Calvário', momento da crucificação de Jesus, Ela está aos pés da cruz olhando fixamente para o filho com as mãos no coração representando sua dor, uma aura dourada está na volta de sua cabeça representando sua santidade.

⁵⁴ Nave, originário do grego *naos* e do latim medieval *navis*, referente ao espaço fechado de um templo ou catedral, mais especificamente à área central.

Figura 3 – O Calvário, Aldo Locatelli, 1950.



Fonte: STAB. L. SALOMANE ROMA.

Ainda com o olhar sobre os afrescos, na capela de Nossa Senhora, localizada na lateral direita do altar, há outra representação nos detalhes do afresco, envolta em uma moldura dourada pintada na parede abaixo dos virtuais, (Figura 4) nela vemos uma mulher ao centro de braços abertos com um grande sol à sua frente com a palavra *charitas*, há uma cruz em suas costas e uma pomba na sua direita.

Figura 4 – Afresco da Capela de Nossa Senhora, Aldo Locatelli, 1950.



Fonte: Autoria própria

Compreendemos ser Maria, em suas vestes tradicionalmente azuis, com suas mãos para frente em forma de benção. O sol alude a 'Jesus Salvador dos Homens', já a palavra ao centro, em latim, traz o significado de caridade. Uma pomba na iconografia cristã remete ao 'Divino Espírito Santo'.

Abaixo da moldura, em uma faixa branca está a seguinte frase, em latim, "*Omnia possum in eo qui me confortat*" que em tradução livre significa "Tudo posso

naquele que me fortalece”.

Representações de Maria nos vitrais da Catedral São Francisco de Paula

Em relação aos vitrais, foram criados por um artista plástico alemão, em 1933 como doação de famílias locais, neles podemos ver diversas passagens bíblicas, em uma variedade de cores vibrantes e figuras religiosas. Além de sua beleza artística, os vitrais possuem também um valor histórico e cultural para a cidade de Pelotas.

Os vitrais estão distribuídos pelas janelas laterais e da cúpula da igreja, e possuem uma estrutura metálica que permite a entrada de luz natural, criando um ambiente luminoso e místico no interior da catedral. A técnica utilizada para criação dos vitrais foi a mesma usada pelos antigos mestres vidreiros medievais, conhecida como "técnica de chumbo", que consistia em unir pedaços de vidro coloridos através de tiras de chumbo.

Ao lado norte do templo encontra-se a Capela de Nossa Senhora, onde três vitrais adornam a parede e contam a História de glorificação de Maria (Figura 5).

Figura 5 – Vitrais.



Fonte: Autoria própria.

Partindo da esquerda, o primeiro vitral traz a figura de uma mulher ao centro rodeada de 12 homens. Tal imagem remete ao Pentecostes cristão, Maria está ao centro com os apóstolos de Jesus ao seu redor. Nesta imagem vemos novamente a representação do Espírito Santo na figura de uma pomba, conforme é descrito em Mateus 3:16. Um dos homens, segundo Atos 1:26 é Matias que substituiu Judas.

O segundo vitral representa uma mulher segurando um homem, com uma cruz

ao fundo. O homem é Jesus, sendo descido da cruz e sendo entregue a Maria após sua morte. Em ambas as imagens Maria veste um manto azul, em relação às vestes azuis, o azul é considerado uma cor sagrada e de grande valor simbólico e inclusive monetário, na iconografia cristã, sendo as cores mais valiosas utilizadas por artistas para representar temas de importância religiosa, isso inclui a figura da Virgem Maria, tendo uma tonalidade de azul específica nomeada como 'azul mariano' (Figes, 2019).

No terceiro, é retratada uma mulher com as mãos abertas e olhando para cima, vestida em um longo vestido branco e um manto azul escuro, com um lenço branco cobrindo sua cabeça e caindo suavemente sobre seus ombros, uma auréola de doze estrelas em torno de sua cabeça. A mulher está sobre uma pedra e pisa em uma cobra. Acima de sua cabeça há uma pequena imagem igual à imagem central. As estrelas ao topo simbolizam as doze tribos de Israel e a Igreja de Cristo, as mãos abertas e o olhar para cima, significa uma postura de oração e humildade. A serpente é considerada um símbolo do mal e do pecado na tradição cristã, e a imagem de Maria esmagando a cabeça da serpente representa sua vitória sobre o pecado e o mal através de sua obediência e devoção a Deus.

Ainda na lateral norte, saindo da capela, há mais dois vitrais que apresentam imagens de Maria, sendo elas Maria e o Menino Jesus e Maria e o menino abençoando um padre, uma mulher e três crianças. No lado sul do templo, ao lado direito do altar, é possível encontrar dois vitrais, um ao lado do outro partindo da porta da sacristia, que retratam respectivamente A sagrada família e O Calvário e saindo da capela sul, há um vitral que retrata Nossa Senhora de Lourdes. Imagens estas que não estão presentes neste artigo.

Conclusão

Ao longo dos séculos, a iconografia de Maria tem evoluído e se desenvolvido em diferentes culturas e períodos históricos e a essência desses símbolos e imagens permaneceu consistente como uma representação poderosa da figura da Virgem Maria na arte e na religião cristã. Na Catedral São Francisco de Paula, um exemplo rico de arte sacra do século XIX, a representação de Maria nos afrescos e vitrais da catedral é presente, sendo um testemunho eloquente da devoção mariana na cultura religiosa brasileira do século XIX.

Ao longo dos séculos, a arte sacra tem sido uma forma importante de expressar a devoção e a fé religiosa. A representação de Maria nos afrescos e vitrais da Catedral São Francisco de Paula em Pelotas é um exemplo marcante dessa tradição, reforçando a importância da figura de Maria na cultura religiosa brasileira e em todo o mundo católico.

Referência

BÍBLIA. Traduzida em Português da Vulgata Latina por Pe. Antônio Pereira de Figueiredo, São Paulo: DCL, 2009.

Catedral de S. Francisco de Paula Pelotas, STAB. L. SALOMANE ROMA. FIGER, Lydia. Colour in art: a brief history of blue pigment, **Art UK**, setembro/2019. Disponível em: <<https://encurtador.com.br/bfhZ0>>. Acesso em 16 de Abril de 2023.

LERNER, Gerda. A criação do patriarcado: História da opressão das mulheres pelos homens. **Cultrix**, 2019.

MAIA DE ANDRADE, Renata F. Virgem Maria e as representações do gênero feminino. **Revista Mandrágora**, v. 28, n. 1 (2022).

MARTINS, A. C. R. (2015). A Religião do cristianismo primitivo: Arte, simbolismo e ressignificações nas catacumbas romanas. **Último Andar**, (25), 77–102. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/ultimoandar/article/view/24646>>. Acesso em 16 de Abril de 2023.

MARVÃO, José J. de C. Novo céu e nova terra hão de chegar: a arte político religiosa na teologia da libertação. **Revista Lumen et virtus** Vol. IX nº 21 abril/2018 ISSN 2177-2789.

PACHECO RODRIGUES, J. P. (2018). Representações Iconográficas e Iconológicas da Virgem Maria. **Revista Húmus**, Agosto/24. Disponível em: <<https://periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/revistahumus/article/view/8456>>. Acesso em 16 de Abril de 2023.

PELEGRINI, Sandra de C. A.; RODRIGUES, João P. P. Representações iconográficas e iconológicas da Virgem Maria. **Revista Húmus**, v. 8, p. 204-216, 2018. Processo de tombamento estadual, IPHAE. Disponível em: <<http://www.iphae.rs.gov.br/Main.php?do=BensTombadosDetalhesAc&item=40802>>. Acesso em 16 de Abril de 2023.

TOMMASO, Wilma S. **A Imagem no Cristianismo**. Disponível em: <https://www.academia.edu/15107260/A_Imagem_no_Cristianismo>. Acesso em: 16 de Abril de 2023.

VASCONCELOS, Vânia N. P. Visões sobre as mulheres na sociedade ocidental. **Revista Ártemis**, v. 3, 2005.

SANTIDRIÁN, Pedro R.; ASTRUGA, Maria del C. **Dicionário dos Santos.** Aparecida, SP: Editora Santuário, 2004.

TREVISAN, Armindo. **O rosto de Cristo:** a formação do imaginário e da arte cristã. 2.ed. - Porto Alegre, RS: AGE, 2003.

3.18 Restauro de uma pintura de cavalete do Palácio Piratini: o caso da obra “*Jangadas*”, de Angelo Guido

Mariana Plantz

Graduanda; Universidade Federal de Pelotas;
marianaplantz@gmail.com

Andréa Lacerda Bachettini

Doutora; Universidade Federal de Pelotas;
andreabachettini@gmail.com

Resumo: O seguinte artigo tem como objetivo apresentar as etapas desenvolvidas e os resultados obtidos durante o processo de restauração da obra *Jangadas*, de autoria do pintor Angelo Guido (1893 – 1969). O restauro da obra, que pertence ao acervo do Palácio Piratini, foi executado como parte de uma ação do Laboratório Aberto de Conservação e Restauração de Pinturas (LACORPI), projeto de extensão do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Pelotas. Primeiramente, foram levantadas algumas informações sobre a obra e o artista, de forma que houvesse um melhor entendimento do contexto de produção da obra. Em seguida, foram executados testes e exames para que seus danos pudessem ser identificados e avaliados. Dessa forma, foi possível elaborar e aplicar uma proposta de intervenção capaz de tratar os vários danos identificados, a fim de que os objetivos de reestabelecer a integridade estrutural e legibilidade estética da obra pudessem ser alcançados. Assim, ao fim do processo, foi possibilitada a preservação e difusão de parte de um acervo de grande relevância para a história da arte do Rio Grande do Sul.

Palavras-chave: Conservação; Restauração; Pintura de cavalete; Palácio Piratini. *Jangadas*; Belém.

Introdução

Através de um acordo de cooperação técnico-científico entre o Governo do Estado do Rio Grande do Sul e a Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) e dentro das comemorações do centenário do Palácio Piratini, em março de 2022 o Laboratório de Conservação e Restauração de Pinturas da Universidade Federal de Pelotas recebeu, no âmbito do projeto de extensão Laboratório Aberto de Conservação e Restauração de Pinturas (LACORPI), 17 pinturas de cavalete do acervo do Palácio Piratini, a fim de que pudessem passar por processos de restauro executados pelos discentes do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, sob a

orientação da professora Andréa Lacerda Bachettini e da conservadora-restauradora Keli Cristina Scolari. Como discente participante do projeto de extensão mencionado, coube à autora do presente artigo a execução do processo de restauro da obra *Jangadas*, de autoria do pintor ítalo-brasileiro Angelo Guido.

Considerado um dos grandes expoentes do cenário artístico nacional no século XX, Angelo Guido (1893 – 1969) foi um pintor, escultor, professor, escritor e historiador de arte, cuja formação artística se deu no Liceu de Artes e Ofícios, na cidade de São Paulo. Sua trajetória profissional abrange atuações como crítico de arte em uma série de jornais e revistas de São Paulo e Porto Alegre, assim como de docente e diretor do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre. Dessa forma, Guido se consagra como “[...] um dos protagonistas da historiografia da arte rio-grandense, como artista, crítico, historiador, além de agente cultural, defensor do patrimônio cultural do Estado, formador de artistas e de público de arte” (Silva, 2002, p. 350).

A obra *Jangadas*, discutida no presente artigo, trata-se de um óleo sobre tela de dimensões 93,4 cm X 74,5 cm (com moldura) datada de 1927, tendo como local de guarda a ala residencial do Palácio Piratini. Até o momento, não há informações acerca da trajetória da obra até a sua incorporação ao acervo da instituição, contudo, através de uma consulta ao catálogo da exposição *Vida e Obra de Angelo Guido*⁵⁵ promovida pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) no ano de 1991, observa-se que a obra *Jangadas*, listada como parte das pinturas expostas, já é identificada como propriedade do Palácio Piratini. Assim, sabe-se que a obra já faz parte de seu acervo há pelo menos 32 anos.

Jangadas retrata uma paisagem marítima (Figura 01), onde é possível observar uma série de embarcações a vela atracadas em um local semelhante a uma praia onde se encontram várias pessoas. Na área lateral esquerda, há uma torre pontiaguda, de cor azul.

⁵⁵ Disponível em: <<https://acervo.margs.rs.gov.br/atividades-do-margs/vida-e-obra-de-angelo-guido/>>. Acesso em 08 abr. 2023.

Figura 01 – Obra Jangadas antes da restauração.



Fonte: Laboratório de Documentação ICH/UFPel, 2022.

Considerando os elementos retratados e a própria inscrição "Belém-1927", que acompanha a assinatura do autor, acredita-se que a obra retrata a Doca do Ver-o-Peso, uma zona portuária pertencente ao complexo do Ver-o-Peso na cidade de Belém, Pará, localidade visitada por Angelo Guido em uma viagem ao norte do Brasil em 1927. Ao analisar-se a obra, é possível observar uma clara semelhança entre as embarcações representadas e as tradicionais vigilengas⁵⁶ encontradas nas zonas portuárias da capital paraense (Figura 02).

Figura 02 – Doca de Ver-o-Peso



⁵⁶ [Regionalismo: Pará] Tipo de canoa de pessoa, quase redonda. Disponível em < <https://www.dicio.com.br/vigilenga/>>. Acesso em 10 abr. 2023.

Exames e proposta de intervenção

Em seguida ao seu recebimento no LACORPI a obra foi desembalada, dando início a etapa de documentação fotográfica onde foram registradas imagens do seu anverso e verso. Em seguida, foi realizado o exame de fotografia de fluorescência Ultra-Violeta (UV), no qual “[...] a diferente fluorescência dos materiais permite determinar o estado da superfície, do verniz, detectar repinturas, adições, e auxiliar nos processos de limpeza” (Manuel, 2002, p. 63). Com a execução desse exame, observou-se uma série de repinturas na superfície da obra, principalmente no céu e chão, que se manifestaram como manchas mais escuras. Também se constatou que não havia uma camada de verniz aplicada. Em seguida, foi realizado um exame com luz rasante, onde uma fonte de luz é posicionada em uma das laterais da obra, de forma que a luz incida em um ângulo rasante na sua superfície. Nesse exame foi possível observar os altos relevos das pinceladas do artista, assim como áreas de desprendimento da camada pictórica e alguns craquelês. Outro exame executado foi o de luz transversal, que consiste na colocação de uma fonte de luz contra o verso da obra, em um ambiente escuro. No caso da obra *Jangadas*, o exame permitiu que se observasse com maior clareza uma série de craquelês e áreas de desprendimento da camada pictórica.

Também foram executados testes de absorção e de pH do suporte têxtil, respectivamente. Ao fim do primeiro, a obra não mostrou uma capacidade exagerada de absorção. Já o teste de pH, executado no verso da obra, resultou em um pH 6, indicando um suporte tendendo a neutralidade.

Ao fim da execução dos exames, foi possível ter uma visão abrangente dos danos que acometiam a obra e a gravidade de cada um deles. O suporte têxtil apresentava sujidades, estiramento deficiente, craquelês, áreas com perda do suporte e da camada pictórica, repinturas e uma camada de cera escurecida. Sabe-se que essa camada é fruto de um reentelamento executado no passado, mas não há informações acerca desse processo de intervenção. O bastidor e moldura

apresentavam sujidades, excrementos e galerias criadas por xilófagos⁵⁷. Também havia áreas de perda e danos por abrasão no douramento da moldura.

Dessa forma, foi definido que a obra se encontrava em estado de conservação regular, utilizando como referência a definição contida no Caderno de Diretrizes Museológicas do IPHAN:

Regular - a peça possui sujeira aderida, pequenas perdas e/ou passa por processo inicial de deterioração (ataque de insetos, desenvolvimento de fungos, desprendimentos de policromia, fissuras, rachaduras, escurecimento de verniz, etc.) (IPHAN, 2006, p. 55).

Tendo em vista esses problemas, foi desenvolvida uma proposta de intervenção que executasse, na moldura da obra, a limpeza química, desinfestação, preenchimento das áreas de perda, nivelamento, reintegração cromática e aplicação de verniz. Também foi proposta a confecção de um novo bastidor para a obra, remoção do reentelamento com cera, tratamento das zonas de perda do suporte têxtil, fixação da camada pictórica e execução de um novo reentelamento com a BEVA 371⁵⁸, limpeza da camada pictórica, nivelamento de lacunas, reintegração cromática e aplicação de verniz na obra.

Processo de restauro

O primeiro passo consistiu na separação da obra de sua moldura. Nesse momento, foi possível observar que os danos provocados por xilófagos não se restringiam somente ao bastidor da obra, uma vez que a moldura também apresentava uma série de galerias feitas por cupins. Em seguida, uma vez separados, a tela foi armazenada em um local apropriado e os esforços se voltaram ao tratamento inicial da moldura. Primeiramente, foi feita a retirada das áreas de madeira já comprometidas, de forma a revelar a real extensão das galerias criadas pela ação dos xilófagos (Figura 03). Em seguida, foi iniciado o processo de desinfestação da moldura, onde foi aplicado um piretróide⁵⁹ em toda a extensão de seu verso,

⁵⁷ Insetos que roem madeira e dela se nutrem. Disponível em <<https://www.dicio.com.br/xilofagos/>>. Acesso em 08 abr. 2023.

⁵⁸ Adesivo de múltiplos usos na restauração; mescla de resinas sintéticas e cera microcristalina; desenvolvido em 1970 por G. A. Berger (NICOLAUS, 1999, p. 385).

⁵⁹ Composto químico sintético com propriedades inseticidas. Disponível em <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/piretroide>>.

principalmente nas galerias criadas pelos xilófagos. Em seguida, a moldura foi embalada em plástico e posta em quarentena.

Figura 03 – Galerias criadas por xilófagos no verso da moldura.



Fonte: LACORPI - ICH/UFPel, 2022.

Ao fim da quarentena, as áreas de perda foram preenchidas com uma massa de serragem e cola PVA. Uma vez que a massa aplicada secou, utilizou-se uma lixa para remover qualquer irregularidade no relevo da massa adicionada e ao fim do processo, foi aplicada uma camada de cera ao verso da moldura para proteção da madeira. Já no anverso da moldura, foi utilizada a massa PVA para o nivelamento das pequenas áreas de perda do suporte. Após sua secagem, foi feita a reintegração cromática das áreas niveladas, utilizando os pigmentos verniz Maimeri diluídos em xilol. Por fim, o anverso da moldura recebeu uma camada de verniz.

A seguinte etapa do processo de restauro se voltou ao tratamento do suporte têxtil, iniciando-se com a sua remoção do bastidor de madeira. Nesse momento, foi possível observar que a peça que funcionava como o bastidor da obra na verdade se tratava de uma moldura que possuía uma série de galerias causadas por xilófagos. Como resultado, a estrutura do “bastidor” se encontrava comprometida, portanto, foi decidido que a obra receberia um novo bastidor e o antigo seria descartado. Em seguida, o suporte têxtil passou por uma breve higienização com trincha para que todas as sujidades e restos de excrementos de xilófagos fossem removidos, deixando o suporte pronto para a próxima etapa do tratamento.

O seguinte processo executado buscou tratar os problemas ocasionados por um reentelamento com cera ao qual a obra foi submetida em uma intervenção anterior. No caso da obra, havia uma espessa camada de cera escurecida depositada sobre a camada pictórica, prejudicando sua legibilidade. Além disso, considerando o próprio

estado de fragilidade do suporte têxtil, julgou-se que um novo reentelamento deveria ser feito. O primeiro passo consistiu na retirada do tecido de algodão utilizado no reentelamento anterior. Essa remoção foi feita através de pequenas tiras que foram puxadas cuidadosamente de forma que o tecido se desprendesse completamente da tela. Uma vez que esse processo foi concluído, a tela foi deixada em seu suporte têxtil original, que apesar de livre do tecido de algodão, ainda possuía resíduos de cera em seu verso. Para a retirada desses resíduos, uma lâmpada infravermelha foi posicionada sobre a superfície da tela de forma que os resíduos de cera se aquecessem, facilitando a sua remoção através de uma cuidadosa raspagem com bisturi.

Em seguida, foram realizados tratamentos de reparo no suporte têxtil, principalmente em suas bordas, que contavam com uma série de áreas de perda do suporte. Nas áreas de perdas pequenas foram feitas obturações através de uma polpa de fibras de linho cru e adesivo Primal espessado. Esse adesivo foi feito através da mistura do Primal com a Carboximetilcelulose (CMC) a 6% seguindo a proporção de 1:1, onde para cada parte de Primal é utilizada outra parte semelhante de CMC 6%. Nas partes onde as perdas eram grandes, optou-se por fazer enxertos utilizando o linho cru. Em seguida, com o uso da BEVA 371, foi iniciado o processo de reentelamento, que “[...]consiste em fazer aderir um tecido protetor no reverso do suporte têxtil do quadro” (Pascual, 2003, p. 103). Primeiro o tecido a ser utilizado, o linho cru, foi estirado em um bastidor provisório e selado com duas camadas do adesivo Primal diluído em água deionizada, a uma proporção de 1:1. Sobre essa selagem, já seca, foram aplicadas duas camadas de BEVA 371 e o tecido foi deixado para que secasse completamente. A BEVA 371 também foi utilizada para a fixação da camada pictórica, considerando que um dos problemas mais visíveis na obra *Jangadas* era a série de craquelês em desprendimento. Nesse caso, o adesivo foi diluído em aguarrás na proporção de 3:1 e aplicado no anverso da tela. Após sua secagem, o verso da obra também recebeu uma aplicação da BEVA 371, que nesse caso, não estava em sua forma diluída e sim preparada conforme a receita do fabricante. Em seguida, foi feito o reentelamento da obra, utilizando a mesa térmica. Ao fim do processo, a obra foi estirada em seu novo bastidor e os resíduos de BEVA 371 deixados no anverso após o reentelamento foram removidos com aguarrás.

O próximo passo consistiu na execução dos testes de solubilidade para determinar o melhor solvente a ser utilizado na limpeza da camada pictórica. Assim, foram realizados testes com os solventes da tabela Masschelein-Kleiner⁶⁰, a fim de que se encontrasse uma formulação que permitisse a remoção controlada da espessa camada de cera escurecida que recobria a obra e das repinturas identificadas, sem que a camada pictórica subjacente fosse comprometida. Através de testes realizados, a combinação de solventes de número sete na tabela, o Tolueno + Isopropanol, foi considerada a mais adequada para a limpeza da obra, promovendo uma remoção da cera e repinturas sem o comprometimento da camada pictórica subjacente (Figura 04). Além da limpeza química da obra, também foi executada a limpeza mecânica, uma vez que em algumas áreas a camada de cera se mostrava tão espessa que somente o uso do solvente não foi suficiente para promover a limpeza esperada. Portanto, nessas áreas foi executada uma cuidadosa raspagem com bisturi.

Figura 04 –: Processo de limpeza da camada pictórica.



Fonte: LACORPI - ICH/UFPel, 2022.

Ao fim da etapa de limpeza da camada pictórica, foi aplicado um verniz de interface, e após sua secagem, foi executado o nivelamento das áreas de perda da camada pictórica com o uso de massa PVA. Uma vez concluído o nivelamento, o seguinte passo consistiu na reintegração cromática da camada pictórica. Para esse processo, foram utilizados os pigmentos verniz da marca Maimeri, diluídos no solvente xilol. A técnica de reintegração utilizada foi o pontilhismo, onde é aplicado “[...] um

⁶⁰ Disponível em < <http://www.iber museos.org/pt/recursos/documentos/los-solventes/>>. Acesso em 09 abr. 2023.

conjunto de pontos de cores puras justapostas, adaptando-se a pinturas antigas e a pinturas recentes (Bailão, 2011, p. 59). Uma vez concluída a reintegração cromática, a tela recebeu uma camada de verniz e foi fixada novamente em sua moldura através de ganchos e parafusos pelo verso. Dessa forma, foi concluído o processo de restauro da obra (Figura 05).

Após restaurada, a obra *Jangadas*, juntamente com as outras 16 pinturas restauradas pelo projeto foram reveladas ao público através da exposição “Pinacoteca do Palácio Piratini – Obras Restauradas”, realizado no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG) da Universidade Federal de Pelotas. Ao fim da mostra, as obras retornarão ao Palácio Piratini.

Figura 05 – Pintura finalizada após a restauração.



Fonte: LACORPI - ICH/UFPel, 2022.

Conclusão

Ao fim do processo de restauro descrito, percebeu-se que a proposta de intervenção elaborada atingiu os resultados esperados, uma vez que a obra *Jangadas* se encontra com sua estabilidade estrutural e legibilidade estética reestabelecidas, possibilitando às gerações presentes e futuras a preservação e difusão de parte de um acervo com nomes de grande relevância para a história da arte do Rio Grande do Sul.

Também se percebe a importância de projetos como o Laboratório Aberto de Conservação e Restauração de Pinturas ao possibilitarem ao discente a aplicação supervisionada dos conhecimentos adquiridos ao longo das atividades desenvolvidas nas disciplinas de Conservação e Restauração de Pintura. Além disso, ações como a exposição “Pinacoteca do Palácio Piratini – Obras Restauradas”, também se mostram de extrema valia ao tornarem acessível à comunidade os resultados obtidos, criando uma oportunidade de compreensão mais profunda do valor cultural e artístico das obras envolvidas, promovendo, assim, a apreciação e valorização do patrimônio cultural nacional.

Referências

BAILÃO, Ana. As Técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica. **Ge-conservacion**, Madrid, v. 2, p. 45-65, dezembro, 2011.

BARBOSA, Virgínia. **Mercado Ver-o-Peso**, Belém, Pará - Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 2010. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Data do acesso: 10/04/2023.

IPHAN. **Caderno de Diretrizes Museológicas**. 2. ed. Belo Horizonte: Superintendência de Museus, 2006. 152 p. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/caderno_diretrizes_museologicas_2a_edicao.pdf>. Data do acesso: 10/04/2023.

LESSA, Patricia. **Angelo Guido en Diccionario biográfico de las izquierdas latino-americanas**. Buenos Aires, 2021. Disponível em: <<https://diccionario.cedinci.org/angelo-guido/>>. Data do acesso: 10/04/2023.

MANUEL, Ana María Calvo. **Conservación y restauración de pintura sobre lienzo**. Barcelona: Ediciones Del Serbal, 2002.

MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane. **Los Solventes**. 1ª ed. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro Nacional de Conservación e Restauración. 2004.

NICOLAUS, Knut. **Manual de Restauración de Cuadros**. Barcelona: Konemann, 1999.

PASCUAL, Eva;PATIÑO, Mireia. **O Restauro de Pintura**. Barcelona: Editorial Estampa, 2003.

SILVA, Úrsula Rosa da. **A fundamentação estética da crítica de arte em Angelo Guido**: a crítica de arte sob o enfoque de uma história das ideias. 2002. Tese, (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

3.19 Relato da experiência da mediação na exposição “História e memórias do Rio Grande do Sul a partir da restauração de uma obra de arte: projeto laboratório aberto de conservação e restauração de bens culturais”

Sophia Bettini Gomes

Graduanda; Universidade Federal de Pelotas;
sophi.bettini@gmail.com

Debora da Silva Oliveira

Graduanda Universidade Federal de Pelotas;
deboradasilvaoliveira48@gmail.com

Andréa Lacerda Bachettini

Doutora Universidade Federal de Pelotas;
andreabachettini@gmail.com

Resumo: O Laboratório Aberto de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (LACRBC) que aconteceu no Museu do Doce, entre 2019 e 2022, hoje funciona nas dependências do ICH Campus 2. O LACRBC proporciona aos alunos oportunidades de aprendizado na área da conservação - restauração e de aproximação com a comunidade. As atividades de mediação dos discentes do primeiro semestre do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais junto aos visitantes da "Exposição História e Memórias do Rio Grande do Sul a partir da restauração de uma obra de arte", tiveram a oportunidade de desenvolver e aprimorar as habilidades de comunicação, além de fazer uma conexão entre a população e a Universidade. Para alunos iniciantes, esse contato fez com que desde o princípio desenvolvessem uma familiaridade com o ambiente museológico e seu cotidiano. Permitiu também que comesçassem a se envolver com os processos e materiais da área da conservação e restauração. Esta ação do projeto mostrou que a mediação faz com que o público se sinta acolhido, o que leva um sentimento de pertencimento ao ambiente museológico e faz com que as pessoas fiquem mais interessadas na exposição.

Palavras-chave: Mediação; Conservação-Restauração; Alegoria, Sentido e Espírito da Revolução Farroupilha; Helios Seeliger; Museu do Doce.

Introdução

O presente artigo tem o intuito de mostrar como se deu a interação entre a sociedade e a obra “Alegoria, Sentido e Espírito da Revolução Farroupilha”, relatando a experiência de duas estudantes do primeiro semestre do curso de Conservação e

Restauração de Bens Culturais Móveis, Instituto de Ciências Humanas (ICH) da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), durante os trabalhos de apresentação da obra, desenvolvidos no Projeto de Extensão Laboratório Aberto de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (LACRBC).

O projeto LACRBC, teve como uma de suas ações, a "Exposição História e Memórias do Rio Grande do Sul a partir da restauração de uma obra de arte: Projeto Laboratório Aberto de Conservação e Restauração de Bens Culturais"⁶¹.

O Projeto teve início em 2019, sendo fruto de um acordo de Cooperação técnico-científico entre a Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) e a Secretaria de Cultura do Rio Grande do Sul (SEDAC-RS). Buscando o enaltecimento do patrimônio cultural e artístico do Rio Grande do Sul, sobretudo da zona meridional do Estado, por meio da restauração de acervos públicos e privados, e integrando a formação qualificada dos alunos com o acolhimento à sociedade.

A princípio foram recebidas do Museu Histórico Farroupilha (MHF), da cidade de Piratini, duas obras, a "Fuga de Anita Garibaldi a Cavalo" (1917-1918), óleo sobre tela de Dakir Parreiras de dimensões 2,20m x 1,70m, e a obra "Alegoria, Sentido e Espírito da Revolução Farroupilha" (Título original "Do Rio Grande do Sul para o Brasil") (1925-1926), óleo sobre telha de Helios Seelinger de dimensões 3,80m x 5,70m. O Laboratório Aberto foi alocado no Museu do Doce, para permitir que o público pudesse acompanhar a restauração das pinturas.

O Museu do Doce, um órgão suplementar do Instituto de Ciências Humanas (ICH) da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), foi utilizado por permitir receber numerosos visitantes. O casarão sede do Museu, que foi tombado em 1977 a nível federal pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), está localizado na Praça Coronel Pedro Osório, Casarão 8, no Centro Histórico de Pelotas.

Em ambas as obras o processo de restauração foi iniciado pelo tratamento do verso, estiramento em um novo bastidor, tratamento da camada pictórica e da moldura, e encerrado com a aplicação de uma camada de verniz e cera. Após completa a restauração da pintura "Fuga de Anita Garibaldi a Cavalo" a obra foi

⁶¹ O período da exposição foi do dia 17 de maio de 2022 a 31 de dezembro de 2022.

restituída ao Museu Histórico Farroupilha (MHF), no mês de setembro de 2021, ano das comemorações do bicentenário de nascimento da heroína farroupilha⁶².

A obra “Alegoria, Sentido e Espírito da Revolução Farroupilha” teve sua restauração iniciada no LACRBC, em agosto de 2019, sendo interrompida de março de 2020 até outubro de 2021, devido a pandemia COVID-19. Os trabalhos de restauração retornaram após a liberação das atividades presenciais na UFPel e, também após a abertura ao público do Museu do Doce, em março de 2022, quando o público pôde acompanhar novamente os trabalhos de restauração e a finalização do trabalho na pintura de grande porte de Helios Seelinger. A obra foi finalizada em maio de 2022.

Com as restaurações das duas obras finalizadas, foi planejada a exposição “História e Memórias do RS a partir da restauração de uma obra de arte”, que aconteceu de 17 de maio a 31 de dezembro de 2022. A abertura da exposição aconteceu durante a Semana dos Museus da UFPel⁶³, assim foi possível mostrar para a sociedade os trabalhos realizados.

Para a exposição foram utilizadas duas salas do Museu do Doce, uma abrigando a obra “Alegoria, Sentido e Espírito da Revolução Farroupilha” junto com materiais interativos como quebra-cabeças, áudio descrição da obra e uma mesa interativa, e outra contendo esboços da obra do artista Helios Seelinger, minidocumentário e projeção sobre o processo de restauração, alguns materiais e equipamentos que foram utilizados no processo de restauração das obras.

As acadêmicas trabalharam fazendo a mediação entre a exposição e os visitantes. Eram apresentados os materiais e equipamentos para os visitantes enquanto explicavam, simplificada e brevemente, para que cada um era utilizado e em que etapas da restauração, em seguida falavam brevemente sobre o quadro e sua história. Permitiam então que os visitantes ficassem mais livres para andar pela exposição e ficavam a disposição caso tivessem alguma dúvida.

⁶² Anita Garibaldi, batizada com o nome de Ana Maria de Jesus Ribeiro da Silva, nasceu em 31 de agosto de 1821 na cidade de Laguna, Santa Catarina. Por participar de importantes revoluções no Brasil, como a Guerra dos Farrapos, e na Itália, onde lutou pela unificação do país numa república, Anita foi alcunhada como “a heroína de dois mundos”.

Fonte: Agência Senado.

Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2021/08/26/senado-vai-comemorar-bicentenario-de-nascimento-de-anita-garibaldi>. Acesso em Abril 2022.

⁶³ A Semana de Museus da UFPel aconteceu, no período de 16 a 27 de maio de 2022, com o retorno do público de forma presencial às suas atividades que nos dois últimos anos tinham acontecido de forma virtual devido à pandemia.

A partir do dia primeiro de janeiro de 2023, foi programada a ação "Exposição e Guarda da pintura de Helios Seelinger: Alegoria, Sentido e Espírito da Revolução Farroupilha (Do Rio Grande do Sul para o Brasil)" que permanece aberta para visitação atualmente.

Exposição

A exposição ocupou duas salas do Museu do Doce, na primeira foram montadas vitrines que apresentavam os materiais e as ferramentas utilizadas para a restauração das obras, observando a sequência dos materiais usados de acordo com as etapas do processo de restauração. Os monitores ofereciam uma breve explicação das etapas e materiais expostos, ficando à disposição para responder sobre quaisquer dúvidas dos visitantes, sobre os materiais ou procedimentos feitos.

Na primeira sala também foram expostos esboços feitos pelo artista, havia um mural com fotos e textos mostrando a trajetória da obra "Alegoria, Sentido e Espírito da Revolução Farroupilha" desde que foi encomendada por Oswaldo Aranha até 2019, até formalização do Acordo de Cooperação entre a Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) e a Secretaria de Cultura do Rio Grande do Sul (SEDAC-RS), uma televisão apresentava um minidocumentário sobre o processo de restauração da obra, e uma projeção de slides contendo explicações sobre o projeto, o autor, os processos de restauração, os resultados de exames, locais de coleta de amostra e partes de perda da camada pictórica.

O processo de restauração se iniciou com a abertura da obra com o verso para cima, dando início ao processo de planificação. Após a planificação, iniciaram-se os processos de tratamento do suporte têxtil pelo verso com a limpeza mecânica. Em seguida, foram removidas as intervenções anteriores por estarem ocasionando danos à tela. Os rasgos foram consolidados e foi confeccionado um novo reforço de bordas com linho cru. O verso foi finalizado com o estiramento da obra no novo bastidor. Com o verso finalizado, o tratamento da frente da obra começa pela retirada do faceamento. Foram feitas as limpezas química e mecânica, e então, a fixação da camada pictórica e o nivelamento das lacunas. Após esses procedimentos, foi possível começar a reintegração pictórica, neste caso, com aquarela e pigmento verniz. E finalizando os trabalhos foi feita a aplicação de uma camada de proteção com verniz Dammar.

Figura 01 – Primeira sala da "Exposição História e Memórias do Rio Grande do Sul a partir da restauração de uma obra de arte: Projeto Laboratório Aberto de Conservação e Restauração de Bens Culturais"



Fonte: Instagram do Museu do Doce, 2022.

Na segunda sala se encontrava a obra de Helios Seelinger, "Alegoria, Sentido e Espírito da Revolução Farroupilha" - "Do Rio Grande do Sul para o Brasil", dois aparelhos MPEG 1 Layer-3 (MP3) com a áudio descrição da obra⁶⁴, e representações lúdicas relativas à obra, desenvolvidas pelo Grupo de Estudos para o Ensino/aprendizagem de Gráfica Digital (GEGRADI)/ Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (PROGRAU)/ Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAURB) da UFPel.

Figura 02 – Obra Alegoria, Sentido e Espírito da Revolução Farroupilha (Do Rio Grande do Sul para o Brasil), de Helios Seelinger.



⁶⁴ O texto da áudio descrição foi realizado pela Professora Dr.^a Andréa Lacerda Bachettini e pela Museóloga Dr.^a Jossana Peil Coelho e a gravação da áudio descrição foi feita pela Terapeuta Ocupacional e doutoranda em Memória Social e Patrimônio Cultural Desireé Nobre Salasar.

Fonte: LACRBC, 2022.

As representações lúdicas contam com dez jogos, sendo três deles virtuais⁶⁵, e sete físicos e disponíveis no museu para os visitantes. O “Jogo 01” e o “Jogo 09” utilizam as peças de encaixe produzidas a partir do uso da imagem do quadro em alta resolução; o “Jogo 02” é uma interface tangível, utilizando uma mesa interativa e *tokens* sob peças com reprodução de algumas partes da obra, que postos sobre a mesa reproduz a áudio descrição dessa parte da obra; os “Jogos 04, 05, 06 e 07” são quebra-cabeças convencionais.

Figura 03 – Quebra-cabeça disponível na segunda sala da exposição “História e Memórias do Rio Grande do Sul a partir da restauração de uma obra de arte: Projeto Laboratório Aberto de



Conservação e Restauração de Bens Culturais”.
Fonte: LACRBC, 2022.

A exposição foi organizada como uma continuação dos trabalhos que eram desenvolvidos durante a restauração das pinturas, incluindo a rota de mediação, que já havia sido percebida como essencial para a integração do público, do Laboratório e do Museu.

A mediação foi uma parte crucial da exposição, pois ela permitia um acolhimento dos visitantes e transmissão do conhecimento. Na primeira sala os monitores ofereciam uma breve contextualização e explicação do projeto, dos materiais expostos e dos procedimentos de restauração, caso os visitantes mostrassem interesse eram oferecidas explicações mais completas e os monitores estavam sempre disponíveis para dúvidas. Depois acompanhavam os visitantes até a segunda sala para apresentar um pouco da obra e do autor.

⁶⁵ Os jogos virtuais estão disponíveis no site do Grupo de Estudos para o Ensino/aprendizagem de Gráfica Digital (GEGRADI). Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/gegradi/3901-2/>. Acesso em Abril 2023.

A atividade de mediação concede que as exposições sejam um ambiente de aprendizado, por permitirem que obras originais sejam vistas e a compreensão de narrativas constituídas pela disposição das obras no espaço físico (Grinspum, 2014).

Durante o período da exposição foram recebidos muitos visitantes, destes assinaram o livro de visitação 2468 pessoas, vindas de todas as regiões brasileiras e de outros países. Desse total, cerca de 500 visitantes foram estudantes de escolas públicas e privadas ou grupos de turistas.

Tabela 01 – Total de visitantes por mês da exposição “História e Memórias do RS a partir da restauração de uma obra de arte”

Visitações	
Maio de 2022	163
Junho de 2022	328
Julho de 2022	264
Agosto de 2022	513
Setembro de 2022	750
Outubro de 2022	299
Novembro de 2022	104
Dezembro de 2022	47
Total: 2468	

Fonte: Elaborado pelas autoras, 2023.

O mês de agosto foi o segundo mês com maior quantidade de visitantes, devido ao “Dia do Patrimônio”⁶⁶ que gerou uma grande movimentação turística. Já o mês de Setembro foi o com maior quantidade de visitantes, talvez pela divulgação e

⁶⁶ O Dia Nacional do Patrimônio Cultural, comemorado em 17 de agosto, a UFPel contou com uma grande programação. O Dia do Patrimônio 2022 teve como tema as "Vozes de Pelotas: Patrimônio Linguístico". O Projeto Laboratório Aberto de Conservação e Restauração de Bens Culturais, promoveu várias ações: a visita guiada escolar “Um Dia no Museu” para conhecerem a exposição “Memória e História do Rio Grande do Sul a partir da restauração de uma obra de arte” foi apresentada para turmas escolares, mais de 500 estudantes circularam pelos espaços expositivos, participaram de visitas mediadas e oficinas de educação patrimonial. Disponível em: <https://ccs2.ufpel.edu.br/wp/2022/08/29/ufpel-promoveu-serie-de-atividade-em-celebracao-ao-dia-do-patrimonio/#:~:texto=Para%20celebrar%20%20Dia%20Nacional,19%20a%2021%20de%20agosto>. Acesso em Abril 2023.

programação da “16ª Primavera dos Museus”⁶⁷. É importante salientar que os meses de agosto e setembro representam 50% do total de visitantes da exposição.

Considerações finais

Esse relato de experiência realizado pelas discentes, Debora da Silva Oliveira e Sophia Bettini Gomes, mostra a importância do envolvimento dos alunos já no início do curso com o "Projeto de Extensão Laboratório Aberto de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis" principalmente na ação da mediação da "Exposição História e Memórias do Rio Grande do Sul a partir da restauração de uma obra de arte"⁶⁸. Faz parte da formação enquanto discentes do curso Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis a participação em atividades extensionistas principalmente pela interação da comunidade acadêmica com a sociedade, pela formação cidadã dos estudantes, pela construção e aplicação dos conhecimentos e ainda pela articulação entre o ensino, a extensão e a pesquisa.

Esse primeiro contato logo que iniciaram no curso fez com que as alunas tivessem que buscar informações com os participantes do projeto e na bibliografia já publicada sobre a obra de Helios Seelinger, pela iniciativa do projeto e pelos processos de restauração. Ajudando a criar uma autonomia na busca pelo conhecimento, além de ajudar a entender como são realizadas as atividades que são o tripé das universidades. Posto que, como integrantes de uma rota de mediação, era de extrema importância que as discentes tivessem conhecimento prévio para poderem repassá-lo para os visitantes.

“[...] consideramos que o saber científico (sábio) passa por transformações - transposição museográfica/recontextualização – para se tornar saber exposto. Este saber é constituído na mediação com outros saberes, oriundo de diferentes campos de conhecimento, representados pelos atores envolvidos na elaboração das exposições” (Marandino, 2005, p. 177).

⁶⁷ A 16ª edição da Primavera dos Museus promovida pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) teve como tema “Independências e museus: outros 200, outras histórias”, foi a temporada de eventos socioculturais, que foram realizados de 19 a 25 de setembro de 2022.

⁶⁸ Participaram como mediadores da exposição os alunos do primeiro semestre: Anna Luiza Ortega de Freitas, Camila Luiz Elias, Isadora Delgado Melcheque de Avila, Gislaine Mota Lessa, Jullieny Machado Sedrez, Lilia Waltzer Rodrigues, Maria Celo da Silva Volz. A mediação também teve a participação da bolsista do projeto Nathânia Maria da Silva e dos demais discentes do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis: Bruna de Oliveira Ávila (Bolsista de Extensão), Darlene Vilanova Sabony, Gilson Maia, Leticia Quintana Lopes, Ana Carolina Fernandes da Silva, Zarlete Machado Würdig, Alba Maciel, Marisa Cedrez Bittencourt, Marcio Fraga, Maria Hiasmim Barbosa de Araújo, Magda Vilanova e Pamela Santos.

A participação na mediação realizada no Museu do Doce ajudou a desenvolver empatia e aprimorar as habilidades de interação social, como a habilidade de comunicação. Com esse desenvolvimento foi possível fazer com que o visitante se sentisse acolhido e como parte do ambiente.

Foi percebido que quando as discentes criaram mais confiança e passaram a se expressar com mais clareza e segurança, os visitantes passaram a mostrar maior interesse no que lhes era apresentado.

Como o Museu do Doce recebe muitas excursões de escolas, públicas e particulares, foi preciso desenvolver uma forma mais acessível de conversação, permitindo que crianças de diferentes idades compreendessem o que lhes era dito. E fazendo com que desde pequenos desenvolvam apreço por museus e tenham consciência de que é um espaço para todos.

Com a melhora da mediação, conquistada pela prática, as mediadoras perceberam que o público ficava mais tempo nas salas de exposição observando os materiais e a obra, depositando maior atenção aos detalhes. E que as representações lúdicas despertavam grande interesse e curiosidade, principalmente para as crianças, além de deixarem a experiência ainda mais prazerosa.

Os trabalhos da rota de mediação se mostraram benéficos tanto para o público que se mostrou mais à vontade e mais interessados na exposição, evidenciado pelo retorno a exposição por alguns visitantes, quanto para os estudantes que participaram como mediadores.

Referências

CHAGAS, Mario. Museus: Antropofagia da Memória e do Patrimônio. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.31, p. 15-25, 2005.

GRINSPUM, Denise. Mediação em museus e em exposições: espaços de aprendizagem sobre arte e seu sistema. **Revista Gearte**, vol. 1, n. 2, agosto de 2014, p. 272-283.

MARANDINO, M. **Museus de Ciências como Espaços de Educação** In: Museus: dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna. Belo Horizonte: Argumentum, 2005, p. 165-176.

SILVA, A.C.F. ET AL. Resultado da Análise da Obra “Alegoria, Espírito, Sentido da Revolução Farroupilha. In: CEC: **Anais** do IX Congresso de Extensão e Cultura da UFPEL. p. 110- 113.

SILVA, N.M. et al. Mediação no Laboratório Aberto de Conservação e Restauração de Bens Culturais. *In*: CEC 2020: **Anais** do VII Congresso de Extensão e Cultura da UFPEL. p. 96- 99.

_____. Exposição História e Memórias do RS A Partir da Restauração de Uma Obra de Arte: Laboratório Aberto de Conservação e Restauração de Bens Culturais. *In*: CEC: **Anais** do IX Congresso de Extensão e Cultura da UFPEL. p. 65- 68.

WESSELY, F.C.A. Ações Laboratório Aberto de Conservação e Restauração de Bens Culturais A Partir da Pandemia de COVID-19. *In*: CEC 2021: **Anais** do VIII Congresso de Extensão e Cultura da UFPEL. p. 105- 107.

3.20 Estudos preliminares à restauração de uma escultura sacra de Santo Antônio de Pádua de fatura popular

Renata Almeida Teles

Graduanda; Universidade Federal de Pelotas;
renatatteles@gmail.com

Andréa Lacerda Bachettini

Doutora; Universidade Federal de Pelotas;
andrebachettini@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem como objetivo mostrar os estudos que antecedem a restauração de uma imagem sacra de oratório, de fatura popular que representa Santo Antônio de Pádua (1195-1231). O santo venerado pela Igreja Católica foi canonizado pelo Papa Gregório IX em 30 de maio de 1232. Seu dia festivo é comemorado no Brasil e em Portugal em 13 de junho. A metodologia do trabalho segue as diretrizes do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional para catalogação e conservação-restauração de esculturas sacras: identificação da peça, hagiografia, iconografia e iconologia do Santo, análise formal e estilística, identificação de materiais e técnica construtiva, diagnóstico do estado de conservação, proposta de intervenção.

Palavras-chave: Conservação-Restauração; Arte Sacra; Santo Antônio; Bahia.

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo apresentar os estudos preliminares da restauração de uma escultura sacra que retrata a imagem de Santo Antônio de Pádua, cuja data e autoria são desconhecidas, e que é oriunda do interior da Bahia e de propriedade particular.

Adquirida por Maria José de Souza, aproximadamente no início da metade do século XX, a escultura, por muitos anos, foi utilizada como objeto de adoração em seu oratório, o qual ficava no quarto dos santos. Conforme Santos (2014, p. 18), quartos de santos são espaços “reservados em residências [...] para depositar ordenadamente imagens de santos, oratórios e outros objetos relacionados a cultos religiosos. Nesse local também são realizadas orações”.

Após o falecimento da proprietária em 2016, o objeto foi passado como herança familiar para uma de suas netas, que, ao reconhecer o seu valor afetivo e histórico, se propôs a preservá-lo para que perdurasse nas próximas gerações.

A abordagem metodológica utilizada para o desenvolvimento desta pesquisa foi pautada no Manual para elaboração de projetos de intervenções em Bens Culturais Móveis e Integrado à Arquitetura do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), bem como na pesquisa bibliográfica sobre trabalhos de restauração desenvolvidos para esculturas sacras.

Identificação e conhecimento do bem

O bem trata-se de uma escultura em madeira policromada e dourada que representa a imagem de Santo Antônio (Figura 1). A obra é originária do Distrito de Corta-Mão, no Município de Amargosa, Bahia, sendo de propriedade particular e que atualmente está localizada em Pelotas, no Rio Grande do Sul.

Figura 01 – Imagem de Santo Antônio.



Fonte: Laboratório de Documentação de Bens Culturais, 2022.

A escultura mede 26 cm de altura, 10 cm de largura e 6 cm de profundidade, com peso de 284 g. Apesar de sua data e autoria serem desconhecidas, a análise de suas características sugere que sua confecção ocorreu em meados do final do século XIX.

Dados de identificação da obra

Objeto: Escultura em madeira policromada e dourada / Objeto de adoração;

Época/data/data de lançamento/produção do documento: Provavelmente final do século XIX;

Autoria/atribuição/fabricante: Desconhecida;

Dimensões: 26 cm X 10 cm X 6 cm; Peso: 284 g;

Técnica: Madeira entalhada, policromada e dourada;

Materiais: Madeira, metal, vidro, base de preparação, bolo armênio, folha de ouro e pintura;

Proprietário: Renata Almeida Teles;

Endereço de guarda do Bem: Rua Padre Anchieta, 1373, Centro, Pelotas -RS;

Origem: Distrito de Corta-Mão, Amargosa, Bahia;

Procedência: Maria José de Souza;

Marcas e Inscrições: Não possui;

Estado de conservação: Regular.

Descrição do objeto

A escultura é uma representação de um homem em posição frontal, em pé sobre uma base de cores vermelha, dourada e azul. Ele veste um hábito marrom adornado com ornamentos dourados e amarrado com um cordão branco, sobre o qual há uma capa da mesma cor. Sua cabeça está ereta, com um resplendor de metal dourado em formato de meia lua, formado por raios. Seus cabelos são marrons, com uma tonsura, e sua face é oval, com olhos de vidro pretos levemente inclinados para baixo, boca fechada e um nariz pequeno. Seus pés estão afastados, descalços e levemente visíveis. O braço direito está flexionado, sem mão. O braço esquerdo está flexionado segurando um livro vermelho com detalhes pretos e dourados, apoiado em seu abdômen. No livro, há um cravo de metal onde costumava ficar apoiado um menino em pé, uma pequena escultura de madeira sem vestimentas, com braços flexionados e mãos fechadas, sem pés, com uma face redonda e cabelos dourados.

Hagiografia, análise iconográfica e iconológica

Fernando Martins, também conhecido como Fernando de Bulhões, era filho de Martinho de Bulhões e Maria Tereza Taveira. Desde jovem, ele acompanhava seus pais nas celebrações realizadas na catedral de Lisboa. Nascido em Lisboa no final do século XII, em 15 de agosto de 1195, era chamado de Fernando antes de assumir o nome religioso de Santo Antônio.

Segundo Porfírio (1996, p. 24), Fernando iniciou seus estudos na escola catedral e ingressou na vida religiosa e intelectual no Mosteiro de São Vicente de Fora, onde recebeu uma sólida formação filosófica e religiosa. Posteriormente, ele prosseguiu seus estudos na casa mãe dos Cônegos Regrantes de Santo Agostinho.

De acordo com Frazão (2019), em 1220, Fernando mudou seu nome para Antônio ao entrar no convento franciscano de Santo Antão dos Olivais em Coimbra, onde foi ordenado sacerdote. No mesmo ano, ao se comover ao ver frades franciscanos martirizados em Marrocos sendo venerados no Mosteiro de Santa Cruz, ele iniciou uma missão no Marrocos, no entanto, devido a um problema de saúde, ele retornou a Portugal, e durante esse retorno, sua embarcação acabou sendo levada para a Itália.

Em 1221, Santo Antônio viaja para Assis a fim de participar do *Capítulo da Ordem dos Franciscanos*. Em 1222 é convidado para a ordenação sacerdotal em Forlì, quando faz um sermão revelando grande dom da oratória e seu profundo conhecimento da Bíblia. Em seguida, foi designado para difundir e evangelizar a doutrina na região da Lombardia. Em 1224 foi indicado por São Francisco de Assis para lecionar Teologia na universidade de Bolonha. Em seguida, foi enviado para a França, onde lecionou nas universidades de Toulouse, Montpellier e Limoges. Em todos os lugares que passou as suas pregações encontraram forte eco popular, pois lhe eram atribuídos feitos prodigiosos que contribuíram para o crescimento de sua fama de santidade. No final de 1227 Santo Antônio retornou à Itália e até 1230 atuou como Ministro Provincial em Milão e em Pádua. Participou do *Capítulo Geral em Assis*, onde assistiu o traslado dos restos mortais de São Francisco, da Igreja de São Jorge para a nova basílica (Frazão, 2019).

Frazão (2019) relata que ainda em 1230, Santo Antônio solicitou ao papa a dispensa de suas funções no cargo Provincial, a fim de dedicar-se à pregação e contemplação, permanecendo no mosteiro que havia fundado em Pádua.

Santo Antônio faleceu em Pádua, Itália, no dia 13 de junho de 1231. Em 1263, seus restos mortais foram levados para a Basílica de Santo Antônio de Pádua, construída em sua memória, e foi canonizado pelo Papa Gregório IX em 30 de maio de 1232. Seu dia festivo é comemorado no Brasil e em Portugal em 13 de junho (FRAZÃO, 2019). Sobre a iconografia e iconologia Cunha (1993) afirma que Santo

Antônio é quase sempre representado como um jovem vestindo hábito que representa seu pertencimento à Ordem Franciscana, franzido à cintura por um cordão, tendo como atributos o crucifixo, um lírio que simboliza a pureza e um Menino Jesus sobre um livro, simbolizando uma aparição.

A Aparição do Menino a Santo Antônio é uma história acolhida com sucesso na tradição iconográfica até aos nossos dias e muito preferida na idade barroca. Acolhido por um benfazejo hospedeiro, numa das suas viagens por França ou Itália, foi o Santo visto pelo anfitrião, numa certa noite, a receber a visita de um belíssimo infante. Tratava-se do Menino Jesus que descia do céu sobre um livro e passava aos braços do Santo. Tudo isto viu o burguês, por uma porta entreaberta. Prometeu guardar segredo. Assim fez até que Antônio morreu. Em virtude deste “milagre”, entra o Menino Jesus na iconografia (Azevedo, 2010, p. 47).

Já o livro simboliza o Evangelho e a sabedoria de Santo Antônio.

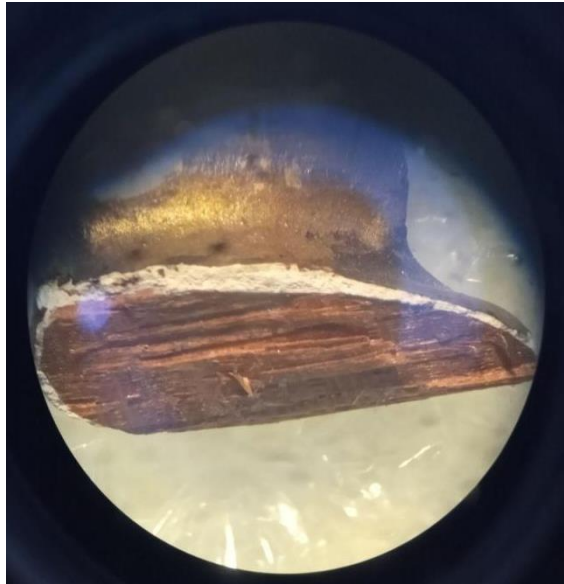
Análise formal e estilística

A escultura pode ser classificada como uma imagem popular, pois possui elementos de fatura popular. Possui pouco movimento, é uma figura estática, com pouca proporção anatômica no formato de sua cabeça e seus atributos não permitem identificar um estilo específico. A sua policromia se mostra levemente grandiosa pelo uso de folhas de ouro, mas não são características suficientes para ser considerada como erudita. Segundo o Guia de Identificação de Arte Sacra do IPHAN, “[...] as imagens populares não possuem nenhum atributo de época, não sendo permitido visualizar uma trajetória regular e evolutiva em termos estilísticos em sua produção” (Fabrino, 2012, p. 64).

Identificação de materiais e técnica construtiva

Trata-se de uma escultura em suporte de madeira entalhada, com base de preparação, bolo armênio, douramento e camada pictórica. No pedaço em que a mão está danificada (Figura 2), pode-se identificar as camadas que compõem a peça.

Figura 02 – Análise estratigráfica em peça quebrada.



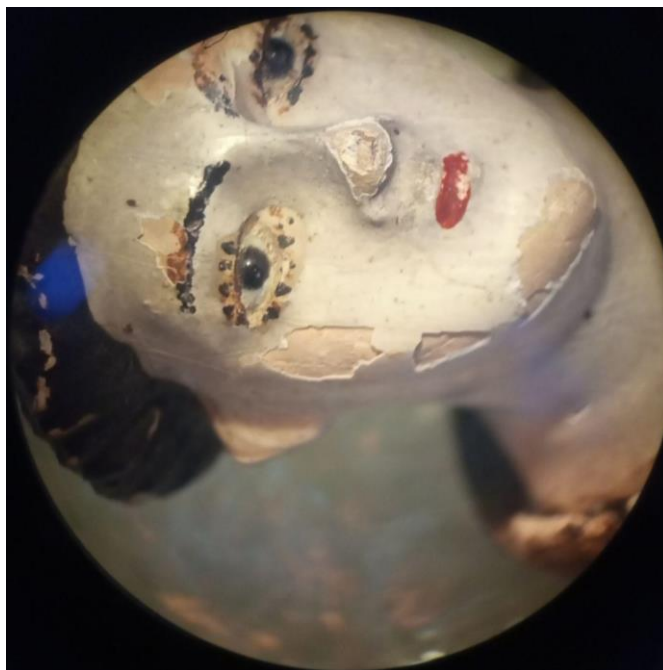
Fonte: Laboratório Conservação e Restauração de Pintura, 2023.

A escultura é composta por três partes, sendo o Santo Antônio como imagem principal, o resplendor fixado em um pequeno orifício de formato circular escavado no alto da sua cabeça e o menino que fica apoiado em cima do livro fixado em cravo de metal. Com relação à sua técnica construtiva, ainda não foram realizados exames para identificá-la.

Diagnóstico do estado de conservação

O estado de conservação do bem é regular, pois mantém sua leitura estética legível, mas apresenta processo inicial de degradação como desprendimento da camada pictórica, perdas e sujeira aderida. Em algumas partes da peça identificou-se desprendimento da camada pictórica, sendo possível identificar uma outra camada que corresponde à sua pintura original, constatando que houve uma repintura por toda extensão da escultura (Figura 3).

Figura 03 – Face da escultura com desprendimento da camada pictórica.



Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura, 2023.

Através de exame com microscópio digital, observou-se a presença do bolo armênio e da folha de ouro, também constando repintura no douramento (Figura 4).

Figura 04 – Visualização do douramento com microscópio digital.

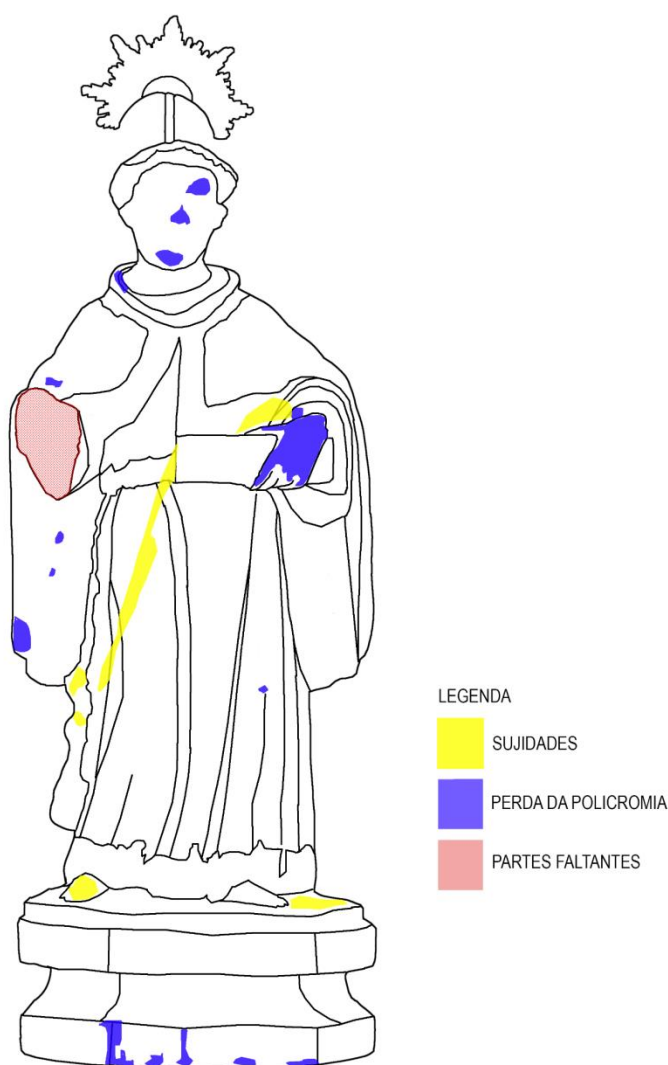


Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura, 2023.

Ainda na camada pictórica, identificou-se sujidades aderidas como poeira, excrementos de insetos e vela escorrida sobre o objeto devido ao uso de velas acesas sobre a própria escultura.

O suporte apresenta danos causados devido à ação mecânica, como partes danificadas e fissuras ocasionadas por quedas. A escultura perdeu sua mão direita após uma queda. A escultura do menino apresenta perda dos pés e desprendimento da camada pictórica. Após a elaboração do mapa de danos, foi possível observar a distribuição dos danos sofridos pela escultura (Figura 5).

Figura 05 – Mapa de danos da frente da escultura.



Fonte: Renata Teles, 2022.

Proposta de intervenção

Os estudos para a elaboração da proposta de intervenção ainda não foram concluídos, será necessário realizar exames para uma investigação mais aprofundada sobre o bem, como a análise da sua técnica construtiva por meio de estudo

radiográfico, bem como exames minuciosos para fazer o levantamento do estado de conservação da pintura original da escultura para estudar a possibilidade da remoção das intervenções anteriores.

De antemão, alguns procedimentos são previstos para a intervenção da obra, como a consolidação do suporte que consistirá na recolocação da mão direita que foi quebrada, visto que o pedaço da mão não foi perdido. Além disso, procedimentos como limpeza, nivelamento, reintegração cromática, aplicação de camada de proteção e acondicionamento adequado também poderão ser propostos.

Todos os procedimentos deverão ser executados conforme a necessidade do bem e sob estudos aprofundados para o uso de materiais adequados. A identificação dos materiais originais da escultura será crucial para evitar que novas intervenções causem alterações na sua estrutura e composição.

Considerações finais

Os estudos que antecedem a restauração de determinado bem cultural são importantes para auxiliar na tomada de decisões e definir critérios que busquem respeitar a integridade física e o significado do objeto, entendendo que cada bem cultural apresenta características diferentes devido a particularidade de suas técnicas construtivas e dos materiais que o compõem.

Para a realização de qualquer tipo de intervenção é necessário seguir preceitos metodológicos que abranjam uma extensa pesquisa sobre o bem a ser restaurado. Deste modo, esta pesquisa buscou evidenciar o andamento dos estudos que possibilitaram conhecer o objeto em estudo de forma mais detalhada, que perpassam pela pesquisa, diagnóstico e alguns exames que colaboram na identificação dos materiais e tratamentos adequados a serem realizados, até chegar de fato o momento da intervenção.

Referências

AZEVEDO, D. Carlos A. Moreira. Variantes iconográficas nas representações antonianas. **Revista de História e Teoria das Ideias**, v. 27, 16 p., junho, 2010.

CUNHA, Marta José Assunção da. **Iconografia Cristã**. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 1993.

FABRINO, Raphael João Hallack. **Guia de Identificação de Arte Sacra**. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/guia_arte_sacra.pdf>. Data do acesso: 14/04/2023.

FRAZÃO, Dilva. **Santo Antônio de Pádua**: Santo da Igreja Católica. 2019. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/santo_antonio_de_lisboa/#:~:text=Santo%20Ant%C3%B4nio%20de%20P%C3%A1dua%20>. Acesso em: 15/04/2023.

MAGALHÃES, Ana Claudia. **Intervenções em Bens Culturais Móveis e Integrados à Arquitetura**: Manual para elaboração de projetos. Brasília: IPHAN, 2019.

PORFÍRIO, José Luís. **Presenças de Santo António**: uma exposição. *In*: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Santo Antônio: O Santo do Menino Jesus. 1ª Edição. 1996. p. 23-25.

SANTOS, Viviane da Silva. **Santo de casa faz milagre**: desenho e representação dos oratórios populares domésticos em Feira de Santana. 2014. Dissertação (Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-Graduação, Feira de Santana, 2014.

3.21 Restauração da pintura Casa Isolada: a paisagem do Rio Grande do Sul sob o olhar de Libindo Ferrás

Nathânia Maria da Silva

Graduanda; Universidade Federal de Pelotas;
nathania.ms30@gmail.com

Magda Villanova Nunes

Graduanda; Universidade Federal de Pelotas;
magdavillanova@gmail.com

Andréa Lacerda Bachettini

Doutora; Universidade Federal de Pelotas;
andreabachettini@gmail.com

Resumo: Este artigo é um estudo de caso que apresenta a restauração realizada na pintura Casa Isolada (1930) de Libindo Ferrás (1877-1951). A pintura, óleo sobre tela, representa uma paisagem com uma pequena casa localizada entre os verdes de uma vasta vegetação e montanhas. A obra pertence ao acervo do Palácio Piratini, sede do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, e foi restaurada pelo curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFPel juntamente com outras dezesseis pinturas de cavalete através de um Acordo de Cooperação Técnico-Científico que estabeleceu uma parceria entre a universidade e o governo do estado. A restauração aconteceu no Laboratório de Conservação e Restauração de Pinturas durante o ano de 2022 e foi dividida em três etapas: restauração do suporte têxtil; restauração da camada pictórica e restauração da moldura. A restauração trouxe mais estabilidade à obra e contribuiu para acentuar seus valores. Além disso, ao final do projeto, as obras restauradas foram expostas no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo antes de retornar à Porto Alegre, permitindo que o público pelotense conhecesse este importante acervo do palácio.

Palavras-chave: Restauração; Pintura de cavalete; Paisagem Libindo Ferrás; Palácio Piratini.

Introdução

Casa Isolada (Figura 1) é uma pintura realizada com a técnica óleo sobre tela pelo artista porto-alegrense Libindo Ferrás no ano de 1930. Como a maioria das pinturas do artista, trata-se de uma pintura de paisagem. Centralizada na tela está uma pequena casa rodeada pelo verde da natureza com montanhas ao fundo. É composta por uma paleta de cores, sobretudo, nos tons de verde, marrom e azul. Além disso, a tela possui uma moldura em madeira com ornamentos fitomorfos e douramento.

Figura 1 - Pintura Casa Isolada (1930), de Libindo Ferrás



Fonte: Autora, 2022.

A pintura de Libindo Ferrás apresenta características da pintura acadêmica, romântica e, ao mesmo tempo, impressionista. Um dos precursores da pintura ao ar livre no sul do país, o artista costumava fazer excursões nos arredores de Porto Alegre e região metropolitana em busca de inspiração para seus trabalhos (Avancini, 2010).

O Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo possui uma obra do artista intitulada Dois Irmãos (1925), considerando que o título é também o nome de um município localizado a 52 quilômetros de Porto Alegre, pode-se considerar que a obra representa a paisagem desta cidade. Comparando Dois Irmãos e Casa Isolada é possível estabelecer semelhanças que levam à sugestão de que as duas pinturas foram inspiradas nas mesmas paisagens.

Ao contrário da maioria de suas obras, que apresentam pequenas dimensões, fato que pode estar relacionado com a praticidade para realizar suas pinturas ao ar livre (BOHNS, 2005), Casa Isolada possui dimensões de 151 cm x 101,2 cm sem moldura. A obra faz parte da coleção de dezessete pinturas de cavalete pertencentes ao acervo do Palácio Piratini, sede do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, localizado na cidade de Porto Alegre.

Devido ao estado de conservação das pinturas, que variava de regular a péssimo, foi desenvolvido um projeto para a restauração através de um Acordo de Cooperação técnico-científico entre o Governo do Estado e a Universidade Federal de Pelotas (UFPeL). O projeto aconteceu no Laboratório de Conservação e Restauração de Pinturas (LACORPI) do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFPeL. A restauração das obras foi realizada pelos alunos com supervisão

e orientação da professora Andréa Bachettini e da conservadora-restauradora Keli Scolari.

Estado de conservação

A obra chegou ao LACORPI acompanhada de um laudo técnico preenchido pela conservadora-restauradora do Palácio, Isis Fófano Gama. No laudo constavam as características principais da obra e o seu estado de conservação. A primeira etapa após o recebimento foi pesquisar seu histórico e entender os valores atribuídos a ela. Concomitantemente, foram realizados os exames organolépticos, microscópicos e com luzes especiais para, então, elaborar o diagnóstico do estado de conservação e a proposta de intervenção que respeitasse todas as suas características.

De modo geral, os exames confirmaram o que já estava descrito no laudo técnico. Houve divergências apenas na presença de verniz, que constava no laudo e não foi identificado, e na data de produção da obra, registrado no laudo como 1938, mas, de acordo com a assinatura do artista, o quadro foi realizado em 1930.

Portanto, a obra apresentava estado de conservação regular. O suporte têxtil, identificado como linho, apresentava muitas sujidades, perfurações nas bordas causadas pela oxidação metálica dos pregos que fixavam a tela no bastidor, algumas falhas no tecido, acidificação e ondulações. Além disso, estava bastante escurecido devido à degradação da celulose, componente principal das fibras vegetais, que é o caso do linho (Calvo; 2002, p. 135).

A camada pictórica encontrava-se bastante amarelada, no entanto, o exame de fluorescência visível induzida por radiação UV não mostrou presença de verniz. Portanto, o amarelecimento foi causado, provavelmente, pelo depósito de partículas de poeira, fuligem e poluição, além do próprio envelhecimento das tintas.

O exame com luz rasante, realizado a partir da utilização de uma fonte de luz em um ângulo de 5° a 30° (Gómez, 2008, p. 159), evidenciou os craquelês da camada pictórica e marcas das travas centrais do bastidor, provavelmente ocasionadas em razão do abaulamento da madeira que fazia tensão na tela. Já o exame com luz transmitida, que consiste na utilização de uma fonte de luz por trás do objeto (Gomez, 2008, p. 159), revelou poucas áreas de perda.

A moldura, por sua vez, apresentava bastante sujidade. Os elementos dourados estavam quebradiços com destacamento e áreas de perda, sobretudo na

parte superior e nos cantos externos, que se encontravam disfarçadas pela adição de uma tinta preta. Havia, também, bastante fissuras, manchas semelhantes à oxidação metálica, pregos aparentes e excrementos de insetos. Além disso, no verso da moldura a tela estava fixada com cantoneiras de madeira compensada com a seguinte inscrição: “Reforma 11.11.86”. O que sugere que houve uma intervenção nesta data.

O processo de restauração

A restauração é realizada em objetos que possuem valores de modo a reforçá-los. Appelbaum (2017, p. 232) defende que “Os valores [de um objeto] não podem ser reforçados sem serem preservados, e a preservação dos valores obviamente exige a preservação do objeto”. Todo objeto com valor artístico possui também valor estético, portanto a restauração de obra de arte deve considerar esse aspecto e contribuir para melhorar sua leitura.

Quanto à escolha dos materiais e métodos utilizados é preciso seguir alguns critérios. Os materiais escolhidos precisam ter estabilidade química a longo prazo, segurança e eficácia. Appelbaum (2017, p. 328) diz que “A diferença entre o tratamento adequado e o tratamento ideal só poderá ser visto no futuro e depende em grande parte da estabilidade química dos materiais”. Portanto, é necessário conhecer o comportamento

Em seguida, foi realizada a encolagem com o adesivo Primal diluído em água deionizada. Após a secagem foram aplicadas duas camadas do adesivo Beva 371 diluído em aguarrás sobre a encolagem e uma no verso da obra. Além disso, aproveitou-se essa etapa para realizar a consolidação da camada pictórica e fixar os craquelês utilizando, também, a Beva 371 mais diluída, conforme recomendado por Calvo (2002, p. 371).

Como a Beva 371 é um adesivo termoativo, a aderência das partes acontece com a aplicação de calor. Portanto, o reentelamento foi realizado na mesa térmica que foi preparada para receber a tela num esquema de sanduíche onde o tecido de reentelamento e a tela são posicionados entre papel siliconado. A vedação foi feita com plástico cristal transparente e fita crepe. Como a obra possuía dimensões maiores que a mesa, as bordas superiores e inferiores ficaram de fora e foram reenteladas posteriormente com espátula térmica.

Com a mesa vedada, foi ligado a sucção para fazer o vácuo e o termostato foi ajustado para 65°C – temperatura de fusão da Beva 371. Quando a mesa atingiu essa temperatura o adesivo começou a derreter, a sucção ajudou a manter as partes pressionadas. Então, foram passados pano e rolo de borracha – somente nas bordas – para retirar as bolhas de ar e melhorar a aderência.

Em seguida, a mesa foi desligada ficando somente com a sucção. É importante manter as partes pressionadas nessa etapa, pois é com o resfriamento do adesivo que acontece a adesão (Nicolaus, 1999, p. 129). Ao atingir a mesma temperatura ambiente, a tela foi retirada da mesa térmica e colocada sobre a mesa de trabalho para que, com a espátula térmica, fosse reentelada as partes que faltaram. Então, colocou-se vidros e pedras de mármore para manter a tela planificada e evitar deformações.

O bastidor original da obra foi substituído pois estava muito abaulado. O novo bastidor foi confeccionado com madeira cedrinho e com sistema de encaixe macho-fêmea, angulação de 45° e duas cunhas em cada ângulo que permitem ajustar o tensionamento da obra (Calvo, 2002, p. 80). Além disso, o bastidor foi chanfrado e foram confeccionadas duas travas centrais para comportar as dimensões da obra. Aplicou-se piretróide e cera microcristalina antes da montagem como medida preventiva a ataques biológicos, recomendações de Pascual e Patiño (2003, p. 102).

Depois de concluída esta etapa, foi feita a limpeza para remover o excesso de adesivo Beva 371 que ficou sobre a camada pictórica utilizando aguarrás. Esse procedimento foi acompanhado com o exame de fluorescência visível induzida por radiação UV que permitia visualizar com mais facilidade as áreas que ainda possuíam o adesivo pela diferença de fluorescência.

Então, iniciou-se o processo de teste de solubilidade para realização da limpeza química da camada pictórica. Segundo Pascual e Patiño (2003, p. 109) a limpeza é um processo delicado e perigoso, pois é irreversível. Ana Calvo (2002, p. 251) define a limpeza como a eliminação de matéria agregada à obra que altera a visão da pintura.

O teste foi realizado utilizando a lista de solventes desenvolvida por Masschelein-Kleiner (2005), e alguns géis desenvolvidos por Richard Wolbers (2005).

Apesar de o exame não mostrar presença de verniz, a pintura possuía uma camada espessa de sujidades que a tornava amarelada. As soluções foram testadas em todas as cores. Ao final, optou-se pela solução isoctano-isopropanol, de

Masschelein-Kleiner, que removeu a camada de sujidades com facilidade ao mesmo tempo que não apresentou risco para a camada pictórica.

Depois de realizada a limpeza química, algumas manchas permaneceram. Portanto, foram testadas outras soluções mais fortes. Testou-se as soluções 3A (água, álcool e acetona) e 4A (água, álcool, acetona e hidróxido de amônia), conforme indicação de Díaz Martos (1975, p. 135). Enquanto a primeira não removeu as sujidades, a segunda mostrou-se eficiente.

A limpeza foi feita pontualmente utilizando *swab* com pouco algodão para não absorver muito solvente. Depois, foi aplicado outro *swab* com aguarrás para remover os resquícios da solução e o esbranquiçado que ficava por conta da rápida evaporação dos solventes. Ao final da limpeza aplicou-se uma camada de terebintina diluída em álcool etílico para saturar as cores e homogeneizar o brilho.

Com essa etapa concluída, aguardou-se o período de evaporação completa dos solventes e foi aplicada uma camada de verniz de interface. Essa camada serve para saturar as cores da pintura e isolar a camada original dos acréscimos (Calvo, 2002, p. 303). Foi utilizado verniz Damar brilhante aplicado com pincel.

O próximo passo foi o nivelamento das lacunas que restabeleceu o nível necessário para aplicação da tinta, que seria utilizada na reintegração cromática, servindo, também, como base de preparação (Calvo, 2002, p. 286). Optou-se por utilizar massa sintética a base de PVA que pode ser facilmente removida com água. A aplicação foi realizada em camadas e o excesso foi removido com um *swab* umedecido.

Posteriormente, foi feita a reintegração cromática. Optou-se por utilizar pigmento verniz da marca Maimeri diluído em xilol. Entre as técnicas de reintegração, optou-se pelo pontilhismo. O pontilhismo é realizado sobre uma base aguada de tinta em tonalidade mais clara que a original, onde pontos são adicionados justapostos em tonalidades que vão completando a imagem de forma ilusionista (Bailão, 2011, p. 59).

Por fim, quando todos os procedimentos foram concluídos, foi aplicado o verniz final para acabamento. Utilizou-se, também, o verniz Damar, no entanto, foi acrescentado cera microcristalina para dar acabamento fosco acetinado e a aplicação foi feita por aspersão (Calvo, 2002, p. 298).

Concluída essa etapa, iniciou-se a restauração da moldura. Primeiramente, foi realizada a higienização mecânica do verso com trinchinha para retirar as sujidades superficiais. Com bisturi e água morna foram removidos os resquícios do adesivo que

fixava as cantoneiras de madeira compensada. A moldura foi, então, lixada iniciando com lixa média e finalizando com a lixa fina, como indicado por Miró (1999, p. 77), e o pó resultante do procedimento foi aspirado.

Em seguida, foi aplicada uma camada de cera líquida e duas camadas de cera microcristalina dissolvida em aguarrás para dar o acabamento. Os pequenos orifícios do verso foram preenchidos nessa etapa com cera e serragem. Após a secagem, a madeira foi polida com flanela macia (Miró, 1999, p. 81). A moldura, então, foi virada para proceder à higienização da parte dourada. Foi realizado o teste de limpeza química da mesma forma realizada na camada pictórica.

O TTA (Trietanolamina, Triton X-100 e água deionizada), indicado por Wolbers, foi a solução escolhida por apresentar bons resultados. Além disso, foi feito o teste para limpeza da tinta preta proveniente de alguma intervenção anterior. A limpeza foi realizada mecânica e quimicamente com acetona e bisturi. Os pregos que estavam aparentes nos ângulos de encaixe da moldura foram serrados com micro retífica e depois foi aplicado sobre eles Paraloid B-72 para proteger e desacelerar o processo de corrosão metálica. Após essa etapa, foi realizada a consolidação da parte ornamental, que se encontrava quebradiça, aplicando o adesivo PVA com o auxílio de uma seringa. As lacunas foram preenchidas com massa de consolidação composta de adesivo PVA e pó de serragem.

A etapa seguinte consistiu na aplicação da massa de nivelamento, também à base de PVA, para cobrir as imperfeições e servir de preparação para a reintegração cromática. O procedimento é semelhante ao realizado sobre a camada pictórica. Além disso, foi necessário a confecção de um molde para um dos ornamentos da moldura que estava faltando. Molde foi retirado com plastilina e preenchido com gesso. Depois de seca, a peça foi retirada do molde, lixada e adaptada ao local. A fixação sobre o suporte foi realizada com adesivo PVA.

Em seguida, foi iniciada a reintegração cromática da moldura. Para isso, foi utilizado pigmento dourado aglutinado em extrato de banana, somente nas áreas de lacuna. Depois foi aplicado betume para harmonizar com o tom envelhecido da moldura. As fissuras presentes nos ornamentos foram preenchidas com uma mistura de cera microcristalina e pigmento dourado. Por fim, foi aplicada uma camada de Paraloid B-72 para o acabamento final.

Com a restauração da tela e da moldura finalizada, a obra estava pronta para ser montada. No entanto, quando a tela foi colocada na moldura percebeu-se que

estava fora do esquadro, como o bastidor novo foi feito dentro do esquadro foi preciso ajustar a moldura para encaixar a tela. Ana Calvo (2002, p. 231) diz que em casos como esse pode ser necessário a ampliação do espaço com o auxílio de uma ferramenta.

Portanto, após conferir as medidas e demarcar a área que precisaria ser removida para encaixar a tela, a moldura foi escavada com auxílio de uma goiva e posteriormente lixada para remover as farpas da madeira. Depois disso, foi fixada uma fita de veludo preta para proteger a tela evitando danos causados pelo atrito (Calvo 2002, p. 231).

Depois de ajustada a moldura, a obra foi fixada com o auxílio de peças metálicas inoxidáveis presas na moldura por parafusos. Os pitões foram lixados para retirar a ferrugem e foi aplicado Paraloid B-72 para retardar os processos de corrosão. Depois, foram recolocados na moldura juntamente com um cabo de aço para auxiliar a suspensão da obra na parede. No entanto, os pitões originais não suportaram o peso da obra e precisaram ser substituídos. Além disso, para exposição da obra foi necessário a utilização de mão francesa na parte debaixo da moldura para distribuir o peso e diminuir o risco. Por fim, foram recolocados os números de patrimônio.

Resultados e Discussão

Todo processo de restauração envolve também pesquisas que ajudam a reconstruir o histórico da obra e compreender quais são seus valores. Com isso, a restauração é realizada de modo a respeitar as características particulares da obra contribuindo para reforçar seu significado. A obra Casa Isolada possuía poucos documentos referente ao seu histórico, desse modo, as pesquisas foram muito importantes para compilar as informações existentes sobre a obra.

O processo de restauração em si proporcionou maior estabilidade à obra. O processo de reentelamento pode ser considerado o mais desafiador considerando as dimensões da obra.

Os resultados obtidos com a limpeza da camada pictórica permitiram que o aspecto visual da obra se apresentasse com semelhanças ao estado original, favorecendo seu valor estético. Além disso, a restauração da moldura foi bastante desafiadora por necessitar a reconstrução das áreas de perda. Porém, o resultado foi positivo.

Ao final do tratamento, a obra foi exposta, juntamente com as outras pinturas restauradas, no MALG, para apresentar os resultados obtidos através do projeto e para que a população pelotense tivesse oportunidade de conhecer o trabalho de preservação dessas obras e parte do acervo do Palácio Piratini.

Considerações Finais

Através das pesquisas realizadas foi possível reconstruir uma documentação mais completa sobre o histórico da obra, além de resgatar seus valores artísticos e históricos e compreender as características da História da Arte no Rio Grande do Sul no início do século XX. A restauração se mostrou, assim, fundamental para preservar, não só a materialidade do objeto, como, também, seus aspectos imateriais.

Ademais, a parceria estabelecida entre o governo do Estado e a Universidade proporcionou que os discentes do curso pudessem exercitar os conhecimentos teóricos adquiridos e que obras de arte de importância considerável para o estado fossem expostas na cidade de Pelotas. Desse modo, possibilitou que os moradores da cidade pudessem conhecer o acervo sem se deslocar até a capital, tornando possível à população o acesso a esse acervo.

Referências

APPELBAUM, Barbara. **Metodologia do Tratamento de Conservação**. Tradução Karina Schröder. 1. ed. Porto Alegre: Mariana Gaelzer Wertheimer, 2017.

AVANCINI, José Augusto. A pintura de paisagem gaúcha na Primeira República: Análise de obras de Pedro Weingärtner e Libindo Ferrás. In: XXX COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2010, Rio de Janeiro. **Anais** do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2010. p. 335-344. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2010/anais/site/pdf/_completo2010copia.pdf. Acesso em: 26 out. 2022.

BAILÃO, Ana. As técnicas de reintegração cromática sobre pintura: revisão historiográfica. **Ge-conservación**. n. 2, p. 45-63, 2011.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. **Continente improvável**: artes visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX. 2005. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

CALVO, Ana. **Conservación y restauración de pintura sobre lienzo**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.

DÍAZ MARTOS, Arturo. **Restauración y Conservación del arte pictórico**. Madrid: Arte Restauro, 1975.

GOMÉZ, Maria Luisa. **La restauración**: examen científico aplicado a la conservación de obras de arte. 5. ed. Madrid: Cátedra Cuadernos Arte, 2008.

MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane. Os solventes. *In*: MENDES, Marylka; BAPTISTA, Antonio Carlos Nunes (org.). **Restauração**: ciência e arte. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 2005.

MIRÓ, Eva Pascual i. **O restauro de madeira**. (Coleção Artes e Ofícios). Editorial Estampa, 2009.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. **Teoria Contemporânea da Restauração**. Tradução de Flavio de Lemos Carsalade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.

NICOLAUS, Knut. **The restoration of paintings**. Cologne: Könemann, 1999.

PASCUAL, Eva; PATIÑO, Mireia. **O restauro de pintura**. (Coleção Artes e ofícios). Editorial Estampa, 2003.

SILVA, Nathânia Maria; NUNES, Magda Villanova. **Projeto de restauro de pinturas do acervo do Palácio Piratini**: “Casa Isolada”, Libindo Ferrás. Relatório de restauração. Pelotas: UFPel, 2022.

WOLBERS, Richard. **Novos métodos na limpeza de pinturas**. *In*: MENDES, Marylka; BAPTISTA, Antonio Carlos Nunes (org.). **Restauração**: ciência e arte. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 2005.

3.22 A dimensão material do patrimônio imaterial: estudo sobre a conservação de um antigo moedor de nozes em metal do Museu do Doce (Pelotas-RS)

Társis Rodrigo Gradashi da Silva

Conservador-restaurador; Universidade Federal de Pelotas;
tarsis.gradashi@gmail.com

Roberto Heiden

Doutor; Universidade Federal de Pelotas;
heidenroberto@gmail.com

Resumo: As tradições doceiras de Pelotas e da antiga Pelotas são reconhecidas como Patrimônio Cultural Imaterial (PCI) brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e por essa razão o seu estudo, salvaguarda e divulgação cultural, são objetivos do Museu do Doce da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). As coleções deste museu apresentam uma grande diversidade de itens que se apresentam em suportes variados, dentre eles, objetos em metal. Esse trabalho busca evidenciar, a partir do caso da conservação de uma antiga máquina metálica para moagem de nozes de origem alemã, as nuances do PCI, ou seja, falar sobre como uma tradição pode ser reconhecida por meio da sua dimensão material, e sobre como essa materialidade demanda ações museológicas, dentre elas o foco central desse texto que é a conservação e restauração do antigo moedor. Dessa forma, o trabalho apresenta conceitos sobre patrimônio imaterial, aspectos relativos à conservação de acervos em metal e os resultados desta ação conservativa.

Palavras-chave: Moedor de Nozes; Conservação de metais; Restauração de Metais; Patrimônio Cultural Imaterial.

A materialidade de um patrimônio multifacetado.

Em 2018, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)⁶⁹ reconheceu as “Tradições Doceiras da Região de Pelotas e Antiga Pelotas (Arroio do Padre, Capão do Leão, Morro Redondo, Turuçu)” como Patrimônio Cultural Imaterial (PCI). A denominação que caracteriza esse bem, conformada no plural, não se dá por acaso, já que ela não representa um conjunto homogêneo de expressões culturais e alimentares, mas sim, uma diversidade de iguarias surgidas a partir de diferentes formas de preparo, consumo, transmissão e valorização de receitas que, na prática, se confundem com a própria história da região. Essas receitas e suas apropriações

⁶⁹ IPHAN. Tradições Doceiras de Pelotas (RS) se tornam Patrimônio Imaterial. Publicada em 10 de maio de 2018, às 14h32. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4642>>. Acesso em 17 de março de 2023.

simbólicas e sociais foram agrupadas em torno de duas principais abrangências, em razão do trabalho produzido e registrado no Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) - Doces de Pelotas. São elas: a tradição dos doces finos ou de bandeja e a dos doces coloniais ou de frutas (Cerqueira, 2021; Ferreira, 2021; IPHAN, S/D). O Museu do Doce do Instituto de Ciências Humanas (ICH) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) é uma instituição voltada para a memória dessas tradições e se configura como um equipamento cultural central para a sua salvaguarda ao promover ações e preservar um conjunto de itens que dialogam com essa história⁷⁰.

O PCI possui uma especificidade que é ser algo que circula por meio da memória e da oralidade de suas respectivas sociedades, ao mesmo tempo em que tem nos suportes materiais elementos centrais para a sua persistência/permanência cultural. Logo, não se pode abdicar, no contexto de um museu, desses suportes materiais de memória. As dimensões material e imaterial estão imbricadas no PCI, e nesse sentido, merece menção o pensamento de Bromberger (2014, p. 143-144) de que não se pode pensar em uma dissociação do material com o imaterial, mas pode-se pensar em “expressões materiais de cultura”.

As coleções do Museu do Doce preservam peças com características bastante diversas, seja quanto às suas origens e funções, seja quanto às suas técnicas e materiais estruturantes: fotografias, documentos, antigas embalagens de doces em conserva, instrumentos para culinária, máquinas de antigas fábricas de doces, livros, manuscritos, objetos e outros. Esse grande conjunto de diferentes suportes associa-se diretamente com a dimensão memorial e a abrangência das tradições doceiras, dado que pode ser percebido e reconhecido a partir de dezenas de receitas, formas de preparo e consumo. Por essa razão, a musealização do PCI possui aspectos desafiadores pois essas tradições por si só demandam estratégias preservacionistas que sejam capazes de conectar bens que muitas vezes são aparentemente genéricos, com uma narrativa mais específica, produzindo, assim, memórias⁷¹. Nesse sentido, destaca-se a fala de Carvalho (2011):

⁷⁰ Website do Museu do Doce. Disponível em: < <https://wp.ufpel.edu.br/museudodoce/>>. Acesso em 18 de março de 2022.

⁷¹ O presente texto buscou explorar no contexto do Museu do Doce as relações entre memória, suportes materiais e patrimônios imateriais. HEIDEN, Roberto. Divulgação e valorização do Patrimônio Cultural Imaterial no contexto de um museu universitário: as tradições doceiras e o Museu do Doce de Pelotas/RS. In: Juliane Conceição Primon Serres; Luciana de Castro Neves Costa. (Org.). Alimentação, cultura e identidade: miradas interdisciplinares. 1ed. São Leopoldo: Editora Oikos Ltda, 2022, v., p. 134-151.

Sendo certo de que não existem modelos de actuação no que concerne ao PCI, mas sim boas práticas, caberá a cada museu encontrar as soluções que mais se ajustam à sua realidade. As expressões do PCI são diversas (dança, ritual, tradição oral, etc.), estão associadas a contextos específicos e ancoradas a territórios diferenciados. Nesse sentido, a implementação de medidas de salvaguarda não pode ser entendida de forma padronizada, requer quase sempre uma visão pragmática e, portanto, a necessidade de avaliar caso a caso (Carvalho, 2011, p. 91).

O Museu do Doce é uma instituição universitária, ou seja, as atividades que são desenvolvidas nesse espaço de memória são em sua maioria vinculadas a projetos acadêmicos que envolvem professores, técnicos e estudantes e, portanto, o modo como ganha evidência a memória das tradições doceiras locais irá se organizar por diferentes caminhos, tantos quantos forem possíveis a partir do acervo e da excelência técnica dos atores envolvidos. Sob essa perspectiva, evidenciamos o tema que está sendo desenvolvido nesse texto: a preservação e a conservação curativa de um objeto histórico em metal. O presente texto tem origem em ação de pesquisa do projeto intitulado “Multiações Patrimoniais no Museu do Doce - edição 2022”. O estudo em questão se desenvolve sobre um antigo moedor de nozes em metal de origem alemã que pertenceu a pelo menos três gerações de mulheres doceiras de Pelotas e que, portanto, é mais um dos suportes materiais dessa tradição, mais vinculado a tradição dos doces finos de mesa. O texto apresenta os resultados do estudo que se fez sobre essa peça em um olhar histórico, técnico e interventivo.

Diagnóstico do estado de conservação do antigo moedor de nozes da marca “Regina”

O antigo moedor de nozes entrou para o acervo do Museu do Doce proveniente de doação realizada pela senhora Inês Martinez de Oliveira em outubro de 2022. Segundo seu relato, a peça foi utilizada por algumas gerações de sua família no preparo de doces, seguramente por sua avó, e provavelmente também por sua bisavó. Na máquina é possível visualizar as inscrições *Regina* e *Made in Germany*. A realização de buscas sobre a história dessa fábrica não encontrou informações precisas sobre a origem de produção do modelo em razão da escassez de fontes. No entanto, em um site virtual de leilões encontramos um modelo idêntico ao que foi doado com a informação de que o mesmo teria sido produzido entre os anos de 1900

e 1919, o que parece ser um dado compatível quando confrontado com as características estéticas, técnicas e matéricas do moedor do Museu do Doce⁷².

A análise prévia da estrutura do moedor de nozes e de seu funcionamento levou-nos a algumas constatações: primeiramente de que algumas peças que acompanhavam o bem não faziam parte de sua estrutura original, mas sim, eram elementos de outro tipo de moedor, possivelmente um moedor de carnes, embora tenham vindo juntamente (figura 1).

Figura1 – moedor e demais peças que foram recebidas em doação.



Fonte: Társis Gradaschi

O moedor de nozes que foi doado ao Museu do Doce estrutura-se sobre um número de sete peças: um total de cinco delas são metálicas e as outras duas são em madeira (nesse caso a manopla da alavanca de acionamento e a tampa superior). É na parte superior externa da câmara de moagem que se encontra a inscrição em baixo relevo: *Made in Germany*. A marca do fabricante “Regina” está gravada com letras em alto relevo sobre uma chapa metálica que se encontra fixada acima do eixo central da manivela.

Quanto ao estado de conservação dos itens que pertencem à estrutura do moedor, ambas as peças de madeira foram consideradas em bom estado de conservação. Na tampa superior da máquina foi possível observar uma perda de parte do suporte na sua base: devido a sua função de pressionar as nozes contra o ralador,

⁷² As imagens do moedor de mesmo modelo da marca Regina podem ser acessadas em link disponível em: <<https://picclick.com/1900s-Antique-Regina-Spice-Nut-Cheese-Grinder-175677350941.html>>. Acesso em 15 de abril de 2023.

em determinado momento de seu uso, a câmara de moagem ficou sem nozes e o ralador entrou em contato com a parte de madeira da tampa, removendo parte desse material, com o atrito. Em relação a sua estrutura metálica, a máquina apresentava sinais de oxidação em vários pontos, como na parte superior, entrada pela qual as nozes eram colocadas, além da área ao redor da câmara de moagem, e também em zona próxima ao eixo central, abaixo da palavra “Regina”.

De acordo com os parâmetros do Caderno de Diretrizes Museológicas (2006), o estado de conservação do objeto foi considerado regular. Os objetos considerados em estado regular são os que apresentam dificuldades na sua leitura, perdas na policromia, necessitam de uma higienização mais aprofundada e apresentam estágios iniciais de degradação. No moedor foi identificada a existência de oxidação (ferrugem). Ainda de acordo com essa publicação, neste estado os objetos necessitam de ações com caráter mais interventivo, sendo que todos os procedimentos de restauração só devem ser realizados por profissionais qualificados (conservadores-restauradores).

Por aparentemente não apresentar peças faltantes, o objeto foi considerado como completo. Além disso, a máquina apresentava uma superfície com predominância de coloração verde-azulada, com partes desgastadas, em razão do seu manuseio enquanto equipamento para produção de doces e também pelo efeito natural da oxidação deste tipo de metal. Alguns detalhes da estrutura da máquina receberam como decoração uma camada pictórica dourada que realça os ornatos inscritos no corpo do equipamento e o nome do fabricante. Os materiais predominantes utilizados na sua fabricação foram ligas metálicas, que devido às suas características, apresentavam muitos pontos com oxidação e ferrugem. Nas áreas mais atingidas essa ferrugem provocou o descolamento e perdas da pintura decorativa.

A análise das partes constituintes do moedor permitiu a identificação das técnicas construtivas que foram utilizadas na sua construção: corte, estampagem, calandragem, união mecânica, soldagem por estanho, fundição, torneamento, prensagem e pintura. Dessa forma, vê-se que uma máquina de estrutura aparentemente simples possui na verdade várias características técnicas e tecnológicas que terão implicações não somente para sua vida útil, como também na sua nova condição de objeto museológico.

A intervenção

A intervenção no moedor de nozes foi iniciada com a desmontagem das partes constituintes do objeto. Para a retirada de sujidades superficiais, foi realizada uma limpeza mecânica em todas as peças com o auxílio de um pincel e de uma escova de cerdas rígidas. Na câmara de moagem foi utilizado um escavador (ferramenta pontiaguda) para a retirada de incrustações presentes em regiões de difícil acesso e nas áreas em que houve acúmulo de material. Para a retirada da ferrugem proveniente da oxidação do metal foi utilizado um bisturi (figura 2) e posteriormente uma escova com cerdas metálicas. No momento em que a ferrugem superficial foi retirada, observou-se que a corrosão havia ocasionado uma pequena perfuração no material. Esse tipo de dano é o mais indesejado quando se fala em preservação do patrimônio cultural, pois é um dano irreversível. Percebeu-se que o dano presente na parte metálica externa da câmara de moagem já havia passado de um estado superficial, chamado de oxidação, para um estado de degradação do metal, conhecido como corrosão.

Com o intuito de preservar e evitar que novos pontos de oxidação viessem a prejudicar a leitura visual e a estrutura do objeto, após a retirada da ferrugem, foi realizado um lixamento para o nivelamento da superfície nos locais atingidos. Na sequência, foi aplicado um “convertedor de ferrugem” em cada área lixada. Esse procedimento foi de extrema importância já que o produto aplicado elimina a ferrugem e forma uma película protetora que pode receber tinta após a secagem.

Figura 2 – retirada mecânica da oxidação, ferrugem e sujidades.



Fonte: Társis Gradaschi.

Estas etapas acima descritas são recomendadas por Junior (2020), que nos diz:

A restauração de uma peça metálica consiste basicamente em: Limpeza (para remoção dos produtos de corrosão e de agentes agressivos, como cloretos e ácidos), estabilização da corrosão e/ou redução dos produtos corroídos (pois como vimos, a oxidação do metal é sua principal reação de degradação). (Junior, 2020, p. 156).

Objetos em metal, mais especificamente os ferrosos, como o aço e o ferro, devem ser foco de cuidado especial pelos conservadores-restauradores em razão de sua fragilidade química. O oxigênio, presente em abundância na atmosfera e elemento fundamental para a vida na terra, também é o principal agente de deterioração deste material. Os elétrons livres na camada de valência do ferro (Fe^2) são atraídos pela força de atração do Oxigênio (O_2) para formar a regra do octeto. O resultado dessa troca de elétrons, conhecida como oxidorredução é a corrosão do ferro até a sua total fragmentação (Fogaça, S/D).

Como visto acima, a oxidação deve ser eliminada tão logo ela seja percebida, visto que a permanência dessa sobre a superfície do metal irá gerar um ciclo vicioso, pois o metal irá se desprender a uma velocidade alta à medida que mais material fica exposto à atmosfera. No caso do moedor de nozes, após a eliminação total da ferrugem nos pontos atacados, foi aplicado na estrutura um conversor de ferrugem da marca *All Chem Química*.

Após a limpeza mecânica e proteção do metal, constatou-se que ainda havia sujidade no objeto, sendo assim, a higienização seguiu com a aplicação de uma limpeza química que se iniciou com o uso de uma solução de detergente líquido neutro que se mostrou insuficiente. Foi então realizado teste com álcool isopropílico e água deionizada (50:50), uma mistura que se mostrou eficaz e retirou a sujidade das peças sem retirar a camada pictórica do material de revestimento. Para eliminar as sujidades, foi utilizado *swab* embebido nessa solução. Após a limpeza com a solução química, observou-se que o objeto apresentava uma coloração azul turquesa.

Uma vez que as partes metálicas já estavam protegidas e devidamente limpas, iniciou-se a restauração da camada pictórica, a fim de restabelecer também as características estéticas do objeto. Para este procedimento curativo, foi utilizado o pontilhismo. Essa técnica consiste em recobrir a parte do bem cultural que recebeu o tratamento para interromper o processo degradativo utilizando tinta aplicada somente com a ponta do pincel, neste caso um modelo de número 00. Essa técnica visa restabelecer a leitura do objeto buscando uma uniformidade visual com a

sobreposição de pontos de diferentes cores e tons, onde o resultado esperado é tornar imperceptível ao observador o local que recebeu a intervenção.

Figura 3 – proteção do metal, limpeza química e reintegração cromática.



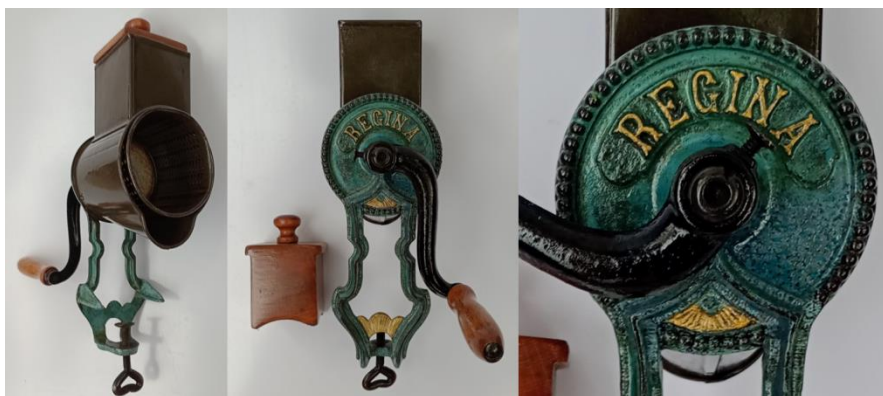
Fonte: Társis Gradaschi

Ainda seguindo os passos de Junior (2020), após a realização das etapas anteriormente citadas, foi realizada a aplicação de uma camada protetora, a fim de resguardar o moedor do contato direto com os agentes externos agressivos. Para esta proteção, optou-se por aplicar resina acrílica, neste caso, utilizou-se a Paraloid B-72. Essa resina é amplamente utilizada em procedimentos de conservação-restauração, visto suas características de estabilidade, flexibilidade e reversibilidade. Por ser uma resina acrílica, ela necessita ser solubilizada. Para isso, utilizou-se Tolueno na proporção de 9:1, ou seja, 90% de Tolueno para 10% de Paraloid. A aplicação foi realizada com o uso de uma trincha macia e foram aplicadas três demãos da solução para que pudesse ser formada uma camada consistente e sem falhas.

Cabe ressaltar que nem todos os objetos metálicos possuem essa característica de oxidação verificada no moedor de nozes, que é da oxidação seguida de ferrugem. Os metais nobres, como o cobre, possuem características de ligações químicas opostas no sentido de prejudicar o material do objeto. Neste material, a camada de oxidação presente na superfície do metal, também conhecida como azinhavre, é benéfica para o objeto. Essa pátina natural ocasionada pela troca de elétrons do cobre com a atmosfera age como uma camada protetora para que o interior do metal não seja afetado. A coloração dessa pátina pode variar de acordo com a composição da liga metálica e do ambiente ao qual o objeto está exposto (FOGAÇA, S/D).

Para a correta exposição e guarda do moedor de nozes junto ao Museu do Doce foi confeccionada uma estrutura em madeira de grápia onde a máquina foi encaixada, utilizando-se do seu próprio sistema de fixação. O resultado final da intervenção pode ser visualizado por diversos ângulos (figura 4). Assim finalizada são recomendadas para a exposição da peça medidas conservativas, dentre as quais que o seu local de guarda ou exposição tenha uma umidade relativa do ar que não ultrapasse 65% e que o seu manuseio seja feito com luvas.

Figura 4 – Resultado final das ações para a conservação e restauração do moedor de nozes.



Fonte: Táris Gradaschi

Conclusão

Todos os procedimentos e técnicas utilizados nesse projeto não somente interromperam o processo de degradação do antigo moedor de nozes, como também agora permitem uma mais adequada leitura da peça, bem como o realce das características estéticas do objeto que haviam se perdido com o tempo e o seu uso. Em todas as etapas desse processo foram utilizados materiais reversíveis adotando-se como critério a mínima intervenção. A partir dessa restauração, os visitantes do museu e as futuras gerações poderão conhecer com mais clareza uma dentre as diversas ferramentas utilizadas na fabricação dos doces tradicionais de Pelotas e da região, ou seja, essa antiga máquina de moer que se relaciona com as memórias relativas às tradições doceiras de Pelotas e região.

Dessa forma, vê-se como a partir da materialidade podemos chegar às memórias e aos saberes inerentes de um PCI. Os diferentes objetos, tal como o exemplo do moedor de nozes, somam-se a outros tantos tipos de suportes e

narrativas, e não somente colaboram com a divulgação dessas memórias, como também com a própria salvaguarda das tradições doceras locais, esse que é o objetivo central de uma instituição museológica universitária com as características do Museu do Doce. Concluindo, evidenciamos o fato de que a conservação e a restauração desse item estiveram no centro de todo esse processo patrimonial e museal.

Referências

BROMBERGER, Christian. **“Le patrimoine immatériel” entre ambiguïtés et overdose**, L’Homme, 209, 2014. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/lhomme/23513>>. Acesso em 11 de abril de 2022

CADERNO DE DIRETRIZES MUSEOLÓGICAS. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006. 2ª Edição. Disponível em: https://www.sisemsp.org.br/blog/wp-content/uploads/2015/04/Caderno_Diretrizes_I-Completo-1.pdf. Acesso em 28/09/2022.

CARVALHO, Ana. 2011. **Os Museus e o Patrimônio Cultural Imaterial. Algumas Considerações**. In Ensaio e Práticas em Museologia, ed. Alice Semedo e Patrícia Costa, 1:73–100. Porto: Universidade do Porto, 2011. <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8935.pdf>. Acesso em 11 de abril de 2022.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. **Entrevista com Fábio Vergara Cerqueira**. Museu do Doce, 2021. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/museudodoce/entrevista02/>. Acesso em 11 de abril de 2022.

FERREIRA, Maria Letícia Mazzucchi. **Entrevista com Maria Letícia Mazzucchi Ferreira**. Museu do Doce, 2021. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/museudodoce/entrevista01/>. Acesso em 11 de abril de 2022.

FOGAÇA, Jennifer Rocha Vargas. **Corrosão dos metais**. Mundo Educação. Site UOL. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/quimica/corrosao-dos-metais.htm>. Acesso em 16 de abril de 2023.

IPHAN. **Dossiê de Registro da Região Doceira de Pelotas e Antiga Pelotas (Arroio do Padre, Capão do Leão, Morro Redondo e Turuçu)/RS**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_%20tradicoes_doceiras_de_pelotas_antiga_pelotas.pdf>. Acesso em 12 de abril de 2022

JUNIOR, João Cura D`ars de Figueiredo. **Química Aplicada à Conservação e Restauração de Bens Culturais: Uma Introdução**. Editora São Jerônimo, 04 de julho de 2020.

3.23 AtuAlegoria: Representação interpretativa e lúdica de uma obra de Helios Seelinger como recursos assistivos para uma expografia

Vinicius Kruger da Costa

Doutor; Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense;
viniciuskruiger@ifsul.edu.br

Rithiele Gonçalves Araujo

Gradanda Universidade Federal de Pelotas;
rithiele_araujo@hotmail.com

Adriane Borda Almeida da Silva

Doutor; Universidade Federal de Pelotas;
adribord@hotmail.com

Anelize Souza Teixeira

Graduanda; Universidade Federal de Pelotas;
lize2273t@gmail.com

Edemar Dias Xavier Junior

Mestre; Universidade Federal de Pelotas;
ej1432@gmail.com

Desirée Nobre

Doutoranda; Universidade Federal de Pelotas;
dnobre.to@gmail.com

Cristiane Nunes

Mestre; Universidade Federal de Pelotas;
cristiane.nunes@outlook.com

Resumo: Esta comunicação reúne um conjunto de recursos lúdicos derivados do propósito de provocar interpretações sobre um bem cultural, junto a um momento expositivo em um Museu. Trata-se da obra Alegoria do Sentido e Espírito da Revolução Farroupilha, produzida Farroupilha, em 1925 por Helios Seelinger (1878-1965), a qual foi, inicialmente, reproduzida por fotogrametria digital, tendo em vista suas dimensões 5,70m x 3,80m. Relata-se o conjunto de ações realizadas com o uso desta reprodução para a geração dos recursos lúdicos por meio de técnicas de representação e fabricação digital e com o uso de interfaces tangíveis. Registram-se as reflexões sobre como o caráter lúdico e interativo potencializa as narrativas sobre este bem cultural e como as interfaces produzidas qualificam o ambiente museológico para acolher e incluir qualquer pessoa na produção de conhecimento.

Palavras-chave: AtuAlegoria; recursos assistivos; representação interpretativa; mesa tangível; expografia.

Introdução

O objetivo desse artigo é apresentar as discussões sobre o desenvolvimento e a produção de recursos físicos e digitais interativos para promover uma postura interpretativa sobre uma pintura de Hélios Seelinger, intitulada "Alegoria do Sentido e Espírito da Revolução Farroupilha".

Esta pintura faz parte do acervo do Museu Histórico Farroupilha da cidade de Piratini, localizada no Estado do Rio Grande do Sul, e possui reconhecido valor patrimonial. Recentemente passou pelo processo de restauração, realizado por estudantes e servidores do Laboratório Aberto de Conservação e Restauração de Bens Culturais (LACRBC) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), processo que ocorreu durante o período de três anos. Ao término deste processo e como parte da programação do 14º Fórum Estadual de Museus, ocorrido em maio de 2022 na UFPel, a obra passou a estar exposta junto à sala de visitas do Museu do Doce em Pelotas. Como parte das ações, o LACRBC motivou a produção de representações digitais e precisas, em termos dimensionais e de resolução de imagem da obra, para o apoio ao próprio processo de restauro e também para o planejamento de sua expografia junto ao Museu. Esta motivação fez acionar outras ações no âmbito do Projeto MODELA Pelotas VI, registrado como projeto unificado na UFPel, o qual estuda o patrimônio cultural da cidade de Pelotas por meio da representação sob uma abordagem interpretativa. Esta abordagem está apoiada em Caponero e Leite (2020), Uzell (2000) e Tilden (2006), autores que entendem que o processo de interpretação de um patrimônio cultural envolve agregar valor e revelar a singularidade de um bem patrimonial por meio do fornecimento de informações e representações que destacam sua história e características culturais, geográficas, ambientais e técnicas. Estes autores defendem que o valor social de um elemento patrimonial é adquirido quando sua interpretação está alinhada à identidade do lugar e à cidadania.

Outro aporte teórico provocativo para o desenvolvimento do Projeto referido é sobre o que define uma postura contemporânea. Segundo Agamben (2009), esta postura se refere a uma relação singular com o próprio tempo que se distancia ao fazer parte dele, uma relação de dissociação e anacronismo. Esta noção faz pensar como uma obra de arte de 1925 afeta o tempo atual e o futuro.

A adoção de tecnologias digitais de representação, junto ao desenvolvimento do Projeto Modela Pelotas, frequentemente, sugere o desdobramento dos produtos dos estudos interpretativos em recursos lúdicos (Silva et al, 2022).

Sacchettin (2021) problematiza a exploração do conteúdo lúdico para a experiência com uma obra de arte, alertando para o perigo de reduzi-la a mero entretenimento. A autora se refere ao intenso movimento, acelerado pelo esforço mundial em compensar as consequências do período de isolamento social durante a Pandemia COVID19, da reprodutibilidade técnica, digital, sob um forte apelo lúdico de acervos inteiros de Museus ou de um acervo associado a um único artista, como, por exemplo, a exposição imersiva, interativa e itinerante, realizada com a obra de Van Gogh.

A investigação aqui, apoiada nestes tipos de reflexões, visou estabelecer uma postura interpretativa e contemporânea para a produção de representações/recursos sobre a pintura.

Há também que ser destacada a sincronicidade, do desenvolvimento dos recursos lúdicos, com o momento pré-eleitoral brasileiro de 2022 para os cargos de presidente da república, senadores, deputados e governadores de estados. Isto se faz significativo para contextualizar as posturas interpretativas, circunstancializadas, da cena pintada sobre a imensa tela, tendo em vista que expressa um ideal político e social de um conjunto de atores, para além do próprio artista, como pode ser quem a encomendou/financiou e a exibiu na época. A compreensão sobre o contexto em que a obra foi produzida e sobre a biografia do próprio artista foi facilitada pela produção de uma equipe interdisciplinar de pesquisadores da UFPel, reunida para dar conta da elaboração das narrativas textuais para a expografia já mencionada.

Ao longo do texto, todo o conjunto dos recursos lúdicos produzidos para a expografia da obra, será referido como um único projeto chamado: AtuAlegoria. Este conjunto inclui jogos do tipo quebra-cabeça, físicos e digitais, modelo digital interativo e imersivo (para uso de óculos 3D), um jogo de encaixe entre peças físicas e representações digitais as quais acionam audiodescrições de algumas peças relativas às figuras do quadro. Este último jogo envolveu a construção de uma mesa específica, equipada para ser caracterizada como uma interface tangível.

Após esta introdução, o texto está organizado com a apresentação dos procedimentos empregados, de uma reflexão teórica sobre os artefatos produzidos, seguida pelos resultados e as discussões pertinentes.

Metodologia

O desenvolvimento das ações para produção dos artefatos para promover a interpretação da obra foram norteadas através da metodologia *Research Trought Design* (RTD) (Plomb, 2006), que consiste em utilizar o design como uma atividade de pesquisa para aprimorar as práticas, construindo, ao fim, uma nova teoria. Os procedimentos empregados neste estudo para o desenvolvimento e observação dos resultados podem ser caracterizados em três etapas:

Identificação e análise do problema

O estudo se caracteriza por um exercício de representação interpretativa a partir de uma narrativa reflexiva e lúdica, na busca de promover uma postura contemporânea, nos termos de AGAMBEN (2009). Para isto, o estudo buscou interpretar e problematizar a obra (patrimônio) considerando uma comunicação constante entre passado, presente e futuro. Partiu-se do entendimento sobre a realidade e a trajetória do autor, o cenário político, social e econômico do contexto de criação da obra para logo contrapor à realidade e à trajetória de quem produz os recursos, o cenário político, social e econômico. Paralelamente foi realizada uma revisão bibliográfica que permitiu reforçar o conhecimento sobre o autor e sobre o quadro e refletir sobre as estratégias a serem utilizadas para provocar um jogo de pensar a alegoria de Helios Seelinger para os dias atuais. Desta maneira, o processo de produção das narrativas para os recursos ocorreu de maneira integrativa com a revisão bibliográfica.

Desenvolvimento de soluções de protótipo

O estudo se apoiou na produção da equipe da própria exposição que contou com pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento (como arquitetura, design, ciência da computação, restauro e conservação), utilizando-se diretamente dos textos produzidos para a exposição do quadro.

Ciclos iterativos de teste e refinamento de soluções, na prática

Aplicação de entrevistas com os visitantes da exposição e observações por especialistas sobre o uso dos recursos lúdicos produzidos, junto ao Museu do Doce, com livre circulação e acesso aos recursos.

Cabe ressaltar que todas as ações executadas e apresentadas nesse artigo correspondem com projeto aprovado pelo Conselho de Ética e Pesquisa da Faculdade de Medicina da UFPel, através da Plataforma Brasil sob número 60509522.7.0000.5317.

As narrativas textuais sobre a obra

Esse estudo foi apoiado em narrativas que permitem entender o contexto social, econômico e político de produção da obra, consideradas por pesquisadores das áreas de história, arte, museologia, ciências sociais e políticas em geral, de diferentes universidades. Reúnem-se aqui alguns recortes destas narrativas, as quais provocaram as construções das estratégias lúdicas e assistivas, tendo em vista o propósito de acolher todo tipo de público, independente de idade e quaisquer outras diferenças.

Segundo Brancato (2019), o artista carioca Helios Seelinger (1878-1965), foi pintor, ilustrador e caricaturista com notório reconhecimento no meio artístico nacional durante a primeira metade do século XX. Diante de uma trajetória (inter)nacional, principalmente na Alemanha, o autor passou a ser notado pela crítica, tanto por sua originalidade quanto pelo forte temperamento. Produz diversas obras com conteúdo incomum, repletas de criaturas de outro mundo ou com alegorias e simbolismos.

Entre 1924 e 1926 o artista passa por Porto Alegre, é quando pinta o quadro “Pelo Rio Grande para o Brasil”, título original da obra aqui particularizada. Consta, em matéria veiculada em O Jornal, em 24 de março de 1926, que a obra foi feita a pedido de Oswaldo Aranha, com o propósito de transmitir o espírito guerreiro do Rio Grande do Sul, sendo bancada pelos municípios gaúchos em oferecimento ao Estado. A matéria inclui uma descrição da obra, relativa à divisão da tela em duas partes, uma simbólica e uma histórica. No plano superior à pintura exibe as guerras do passado: A Revolução Farroupilha (1835-1845) e a Revolução Federalista (1893-1895), e também faz rápida menção à Revolução de 1923. Já no plano inferior, um ideal de futuro é projetado a partir da representação de uma marcha formada por homens, mulheres e crianças dispostos a lutar pelo Brasil. O contexto histórico fica explícito em

diversos momentos, não há representações de negros e índios. Naquele momento acreditava-se que a miscigenação iria resultar em um povo de pele clara.

O tamanho (3,80 por 5,70 metros), o movimento e as cores da bandeira nacional representam a Federação. Esta bandeira é carregada por um homem jovem, ao seu lado está uma mulher de branco - único personagem com vestes desta cor - ela simboliza a República. O mesmo homem jovem compõe um triângulo com o menino (à frente e à esquerda) e o homem mais velho (atrás e à esquerda). Juntos significam o passado, o presente e o futuro de um povo aguerrido, o povo gaúcho. A única representação negra no quadro, é a de um menino que está entre a República e o homem de costas, sem camisa.

A obra (1925) prenunciou o desejo da tomada do poder nacional, ocorrida em 1930, por meio de Getúlio Vargas. O nome dado pelo artista “Pelo Rio Grande para o Brasil”, conecta-se com a última frase dita por Vargas quando tomou o poder naquele ano: “Rio Grande, de pé, pelo Brasil”. Portanto, é a partir destas investigações que surgem novas propostas de interpretações sobre a obra, que por sua vez, são refletidas na elaboração de jogos lúdicos, capazes de gerar conexões no ambiente do Museu, o conjunto de representações gráficas e digitais intitulado “AtuAlegoria”.

AtuAlegoria: uso dos recursos físicos e digitais interativos

Utilizaram-se diversas tecnologias para a representação da tela, como a fotogrametria digital, fabricação digital e uma interface tangível em mesa, construindo dessa forma uma série de jogos físicos e digitais para serem utilizados pelo público durante a visita ao museu (Figura 1).

Para Igor e Mota (2011), a fabricação digital pode ser definida como um novo tipo de indústria que utiliza ferramentas e processos controlados por computador para transformar, diretamente, projetos digitais em produtos físicos. Isso inclui todas as tecnologias que utilizam métodos de deposição de materiais para o desenvolvimento de estruturas de duas ou três dimensões, padrões ou produtos. Miyasaka e Fabricio (2015) ressaltam a importância no uso da tecnologia de fabricação digital como uma ferramenta pedagógica, de ensino, pois são ferramentas que ampliam as capacidades cognitivas, manuais e de desenvolvimento. O uso de uma mesa tangível em conjunto com a exposição também aponta nessa mesma direção, pois possibilita formas de interação mais naturais e sociais, uma vez que o espaço interativo de sua superfície

é especialmente adequado para o uso de aplicações colaborativas. (Ishii 2008). Dentre os benefícios no uso de interfaces tangíveis em mesas relacionadas ao seu uso em contextos de espaços como os museus, estão a utilização da consciência espacial e corporal, os aspectos lúdicos e o estímulo à colaboração (Cerezo et al., 2019).

A produção dos artefatos tecnológicos, que são outras formas de representação da obra original, suscita a discussão sobre a relevância desses produtos como suportes interpretativos da pintura. Benjamin (2018) afirmou que a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam podia ser imitado por outros homens. A reprodução técnica da obra de arte apresenta diversos processos novos de representação, que vem se desenvolvendo na história, contudo, mesmo a reprodução mais perfeita feita com uma tecnologia imersiva interativa, um elemento está ausente: o aqui e o agora da obra de arte, sua existência única no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ingressou.

Resultados e discussão

A produção de recursos lúdicos físicos concentrou-se principalmente na elaboração de jogos de quebra-cabeças e de encaixe. Entretanto, o quebra-cabeça de encaixe dos personagens possui maior caráter reflexivo quanto ao que a obra originalmente representa. Como já visto, o ato de interpretar exige uma comunicação constante entre passado, presente e futuro. E também deve resultar em produtos com sentido e significado. Logo, o usuário é convidado a remontar a obra, a partir de um repertório maior de personagens e bandeiras, para além dos originais. Esse repertório foi ampliado através da edição de imagens, para trocar o tom de pele e a cor das bandeiras, e, com isto, trazer ao primeiro plano os temas ali estampados, como o da purificação de raça e da invisibilidade da raça negra, e aflorados no momento político atual, acrescidos pelas questões de gênero e das posturas políticas extremistas e antidemocráticas. Deve-se registrar a intenção de editar o quadro radicalmente para retirar todas as armas, ação inviabilizada pelo tempo disponível para a produção.

O jogo, em sua essência, provoca reflexões e oferece possibilidades para compor outra Alegoria. Isto é expresso pelo nome do projeto (AtuAlegoria), o qual pode ser lido como “A tua alegoria” ou como “Atual Alegoria” para convidar os visitantes a uma intervenção interpretativa, ainda que por meio de uma representação, quando podem criar suas próprias “Alegorias”.

Figura 1 - Peças do jogo de encaixe dos personagens.



Fonte: Autor (2022)

Com relação à produção desenvolvida para interação tangível na mesa, a proposta apontou em direção similar à desenvolvida aos recursos físicos dos jogos de montagem. A aplicação consiste em partes “recortadas” da pintura funcionando como manipuladores tangíveis (*tokens*) de interação. Ao serem encaixadas sobre o tampo da mesa, como em um quebra-cabeças, a mesa tangível reproduz um áudio descritivo daquela parte visual encaixada, com uma explicação sobre os personagens e qual a leitura iconográfica dos elementos que estão ali representados (Figura 2).

De maneira similar aos recursos físicos produzidos, a aplicação na mesa tangível também possibilitava a montagem da “Alegoria” conforme a identificação do visitante que poderia encaixar as diversas opções propostas nos locais indicados. Ao ser utilizada por grupos de usuários, a interação com a mesa tangível e os *tokens* acontecia de forma colaborativa, normalmente com cada um do grupo colocando uma peça por vez, isso estimulou uma interpretação coletiva da obra original e despertava discussões nos visitantes sobre o contexto original da obra e em como ela poderia ser ressignificada através da aplicação atualmente.

Figura 2 - Detalhe dos tokens (à esquerda) e usuários manipulando-os com a mesa tangível (à direita)



Fonte: Autor (2022)

Visando analisar o impacto das diversas instalações dos produtos da AtuAlegoria na exposição, realizaram-se observações sobre a interação dos visitantes através de um protocolo executado por um grupo de 3 pesquisadores que acompanharam a visita à sala de exposição num período de uma semana (última semana de junho de 2022), totalizando em torno de aproximadamente 80 visitantes de idades variadas (grupos de crianças participaram). Havia um roteiro pré-estabelecido com algumas questões norteadoras a serem observadas e, conforme o andamento do uso da mesa, os usuários poderiam ser solicitados, conforme a sua disponibilidade, a responder perguntas em uma entrevista aberta sobre o que estavam achando da exposição e dos recursos lúdicos disponibilizados.

A grande maioria dos visitantes no período foi primeiramente olhar a pintura exposta, a qual tem um tamanho considerável e é o objeto principal de exposição na sala. Em torno de 70% das pessoas que entraram na sala no período observado interagiu com a mesa tangível, sendo que o roteiro (ordem de visualização dos elementos da sala) que a maioria dos visitantes desenvolvia seguia a ordem: visualizar a pintura, ler os painéis com texto descritivo, jogar o quebra-cabeça e, por fim, interagir com a mesa.

A questão de acessibilidade a pessoas com deficiência visual surgiu como um dos aspectos relevantes nas observações de uso dos recursos digitais interativos na mesa tangível, já que os *tokens* acionam áudio descrições produzida para cada um dos elementos da pintura em exposição. Durante o período de observações uma usuária com baixa visão que utilizou a mesa tangível conseguiu, através dessa experiência de uso da mesa, ter uma “visão” completa do quadro que estava a sua frente – *“Acho que poderia haver mais mesas como essa, eu enxergo muito pouco*

com um dos olhos e do outro sou cega, consegui enxergar a tela só através dessa tecnologia aqui, os pedaços de tela recortados (tokens) foram fáceis de manipular, pois podia pegá-los com a mão e trazer perto do olho que consigo enxergar e ao colocar na mesa a descrição me ajudou a entender melhor o quadro.”

Ao adotar tal postura interpretativa contemporânea, mantém-se o compromisso de produzir representações lúdicas que carreguem uma interpretação capaz de gerar sentido/significado, fugindo do lúdico que apenas diverte (Sacchettin, 2021). Os jogos propõem opções as quais as pessoas podem agir, evitando um comportamento passivo referente à obra, segundo Uzell (1998), algo raro quando se trata desta temática.

Portanto, o conjunto de recursos lúdicos permite novas interpretações, e, além disso, possui caráter provocativo. A atualização da obra por meio das representações, possibilita uma nova “Alegoria”, composta por uma sociedade mais diversa e plural, distante da invisibilidade dos negros e dos povos originários. E pensa-se em um movimento sem violência ou uso de força, a partir da possibilidade de reeditar o quadro sem armas, colocando livros nas mãos dos personagens.

Conclusões

A partir da produção dos recursos lúdicos com base na obra “Alegoria, Sentido e Espírito da Revolução Farroupilha”, realizaram-se diversos recursos lúdicos que a possibilidade de uma reinterpretação sobre a obra visando acrescentar valor ao patrimônio, ação que provocou a compreensão; a qual levou à apreciação; e, logo, ao interesse de proteção, por parte de toda a equipe envolvida e principalmente, dos visitantes. A investigação sobre os impactos destes recursos está em curso, a qual envolve instrumentos de pesquisa com o público visitante da exposição. Entretanto, pode-se considerar que para a equipe de produção, a postura contemporânea foi necessária tanto para criar os recursos quanto incorporada na provocação que os recursos fazem à obra representada.

Referências

AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** L&PM Editores, 2018.

BORDA, Adriane; NUNES, Cristiane. Interação física e digital com a fachada de um patrimônio cultural: um jogo entre saberes geométricos e tecnológicos In: Graphica2022 XIV International Conference on Graphics Engineering for Arts and Design, 2022, **Anais eletrônicos**. Seropédica, Rio de Janeiro.

BRANCATO, João. Imagem e autoimagem do artista boêmio. Encontro de História da Arte, n. 14, p. 228-236, 2019.

CAPONERO, Maria Cristina; LEITE, Edson. Interpretación del patrimonio: necesidad de diálogo entre educación y ciudadanía en Brasil. In: **Revista de Estudios Brasileños**, [S. l.], v. 7, n. 14, p. 19-33, 2020.

CEREZO, Eva et al. Guidelines to design tangible tabletop activities for children with attention deficit hyperactivity disorder. In: **International Journal of Human-Computer Studies**, v. 126, p. 26-43, 2019.

COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS (CSS-UFPEL). **Obra de arte histórica restaurada pela UFPel**. Pelotas, 25 de maio de 2022. Disponível em: <<https://ccs2.ufpel.edu.br/wp/2022/05/25/obra-de-arte-historica-restaurada-na-ufpel-e-entregue-a-sociedade/>>. Data do acesso: 01/07/2022.

IGOR, Tom; MOTA, Catarina. **A strategist's guide to digital fabrication**. Strategy+Business, v. 4, 2011.

ISHII, Hiroshi. The tangible user interface and its evolution. In: Communications of the ACM, [s. l.], v. 51, n. 6, p. 32–36, 2008. **Website ACM** Disponível em: <http://portal.acm.org/citation.cfm?doid=1349026.1349034>. Acesso em: 12 dez. 2022.

MIYASAKA, Elza Luli; FABRICIO, Márcio Minto. **Digital Fabrication in Brazil: Academic Production in the last decade. The next city-New technologies and the future of the built environment**, 2015.

PLOMP, Tjeerd. **Educational design research: An introduction**. In: Educational design research, p. 11-50, 2013.

TILDEN, Freeman. **Interpreting our heritage**. University of North Carolina Press, 2009.

UZZELL, D. **Interpreting our heritage: A theoretical interpretation**. Contemporary Issues in Heritage and Environmental Management, London: The Stationery Office, p. 11-25.,1998.

3.24 - A Educação Museal no contexto da cibermuseologia: as ações educativas do MuDI - Museu Diários do Isolamento

Guilherme Susin Sirtoli

Doutorando em História (PPGH); Universidade Federal de Pelotas
guisusinsirtoli@gmail.com

Carolina Fogaça Tenotti

Mestra em Artes Visuais (PPGARTES/UFPel); Universidade Federal de Pelotas;
c.fogacatenotti@gmail.com

Nicolly Ayres da Silva

Graduanda em Museologia; Universidade Federal de Pelotas;
ayresmuseo@gmail.com

Noris Mara Pacheco Martins Leal

Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural (PPGMP/UFPel); Universidade Federal de Pelotas
norismara@gmail.com

Daniel Maurício Viana de Souza

Doutor em Sociologia (PPGS/UFRGS); Universidade Federal de Pelotas
danielmvsouza@gmail.com

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo discorrer sobre as ações em educação museal desenvolvidas no contexto do Museu Diários do Isolamento (MuDI), vinculado à Rede de Museus da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Inserido no contexto da cibermuseologia, é possível perceber que, desde sua fundação, o museu se coloca como um espaço ativo de educação museal. Considera-se que o MuDI, em diferentes ações realizadas, propõe uma verdadeira construção do conhecimento no contexto museal.

Palavras-chave: Educação Museal, Cibermuseologia, Museu Virtual.

Introdução

A massificação do uso da internet faz parte da vida de muitas pessoas. Nesse contexto, a criação do universo do ciberespaço e a cibercultura podem ser concebidos como reflexos e resultados da própria sociedade, visto que não são produtos isolados, descolados da vida social. Neste espaço e tempo, insere-se o fenômeno dos museus virtuais, um advento recente se pensarmos na cronologia da história, atualmente permeando o ciberespaço em massa, porém, não diminuindo a sua inerente complexidade. Compreendemos a cibercultura como um neologismo que “especifica aqui o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço” (LÉVY, 2010; p.17).

Considerando a multiplicidade dos museus virtuais, bem como a complexidade das relações estabelecidas nestes, é necessário compreender tais instituições como espaços próprios para a construção do conhecimento de forma dialógica, tendo em vista seu potencial de articulação coletiva e dinâmica. Dessa maneira, os museus virtuais, concebidos de forma colaborativa, acabam sendo espaços adequados para a educação nos moldes freireanos. Para Freire (2014), o ser humano vai modificando e dinamizando seu próprio mundo a partir das relações e experiências significativas que o atravessam, as quais, por sua vez, são capazes de realocar e reordenar as percepções previamente estabelecidas, descortinando novas maneiras de ser e estar no mundo.

É necessário ressaltar que, muitas vezes, o senso comum tende a uma compreensão equivocada, ou no mínimo parcial, sobre o que é um 'museu virtual'. Muchacho (2005) expõe que, frequentemente, o que é chamado de museu virtual é apenas um site informativo sobre as atividades do museu, desconsiderando as potencialidades e perspectivas das tecnologias de informação e comunicação na perspectiva museológica, especialmente no que diz respeito à forma como é feita a comunicação com o público.

Entendemos o museu virtual enquanto uma “instituição museal na virtualidade, de curadoria colaborativa, que efetua a mediação entre memória, patrimônio e sociedade, socializando na virtualidade” (CHAVES, 2020, p. 33). Ou seja, os museus virtuais podem atuar na sociedade de forma ativa e colaborativa, mediando a comunicação entre público, memória e patrimônio numa perspectiva cunhada como cibermuseologia.

A cibermuseologia, termo cunhado por Magaldi et al. (2018), compreende que as práticas dos museus virtuais ultrapassam os limites tradicionais das relações estabelecidas entre público e museu até então. Atualmente, por meio dos museus virtuais contemporâneos, o público pode participar de diferentes etapas museais:

Mais do que simplesmente receberem um produto, os visitantes podem participar de maneira íntima de virtualmente todos os estágios da musealização, desde a gestão dos recursos, por meio dos mecanismos de crowdsourcing, até a divulgação do resultado final através do uso das mídias sociais (MAGALDI et al; 2018, p.137).

Inserido e atuando dentro do contexto da museologia está o MuDI - Museu Diários do Isolamento, vinculado à Rede de Museus da Universidade Federal de

Pelotas (UFPeI). A Rede de Museus da UFPeI é um órgão suplementar da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PREC) e tem por missão unir as instituições, projetos museológicos, acervos e coleções existentes na referida universidade, tendo como objetivos a “manutenção de uma política para a área, de forma a desenvolver ações de gestão, valorização do patrimônio museológico e de aproximação com a comunidade” (REDE DE MUSEUS DA UFPeI, 2022, p.1).

O MuDI foi criado em 2020, dentro do contexto da pandemia de Sars-CoV-2, que, por sua vez, afetou muitas das formas de viver em sociedade. O museu virtual foi concebido primeiramente como um projeto de extensão, de caráter multidisciplinar e oriundo do curso de Museologia. Atualmente, o museu já possui regimento próprio e foi incorporado como órgão suplementar do Instituto de Ciências Humanas (ICH) da UFPeI.

Desde o princípio, a instituição propõe-se a dialogar no meio social acerca de temas presentes na mídia e que, por vezes, são propagados de forma duvidosa, podendo citar como exemplo as fake news questionando o papel da ciência. Sabemos que a difusão de tais notícias falsas, por sua vez, coloca a ciência como questionável para a população em geral e favorece a desinformação em tempos de movimentos negacionistas e antidemocráticos.

As ações educativas no Museu Diários do Isolamento

Propomos aqui o exercício de pensar em espaços próprios de educação. Quais seriam os espaços educativos que primeiramente pensamos? Seriam as escolas e as universidades? E os museus, seriam cogitados? Os museus podem ser considerados espaços educativos por excelência, visando a construção de conhecimento, bem como ampliando e reverberando as relações entre sujeito e mundo. A educação não-formal ocorrida em instituições museológicas é parte da construção do conhecimento científico (GOMES, 2013), com base na realidade, visando um aprendizado significativo para a vida dos envolvidos.

Além de ser considerada educação não formal (MARANDINO, 2008), a educação que ocorre em museus possui a nomenclatura própria: *educação museal*. Tal nomenclatura é respaldada com base na legislação vigente para a área museológica no Brasil. Segundo o caderno da PNEM, a definição que trata sobre os processos educativos desenvolvidos na perspectiva museológica é a da educação

museal:

A educação museal envolve uma série de aspectos singulares que incluem: os conteúdos e as metodologias próprios; a aprendizagem; a experimentação; a promoção de estímulos e da motivação intrínseca a partir do contato direto com o patrimônio musealizado, o reconhecimento e o acolhimento dos diferentes sentidos produzidos pelos variados públicos visitantes e das maneiras de ser e estar no museu; a produção, a difusão e o compartilhamento de conhecimentos específicos relacionados aos diferentes acervos e processos museais; a educação pelos objetos musealizados; o estímulo à apropriação da cultura produzida historicamente, ao sentimento de pertencimento e ao senso de preservação e criação da memória individual e coletiva. É, portanto, uma ação consciente dos educadores, voltada para diferentes públicos (IBRAM, 2018, p. 73).

Diferentemente de uma gama de atividades relativas ao patrimônio ou ao acervo da instituição, muitas vezes concebidas de forma desconexa da realidade do público, a educação museal abarca o trabalho acerca do senso de preservação, bem como da criação de uma memória individual ou coletiva, considerando as diferentes particularidades de cada indivíduo. Busca-se, através de metodologias próprias, uma verdadeira construção ativa do conhecimento no contexto museal.

Faz-se necessário ressaltar que a formação individual humana, pessoal e profissional, não está desvinculada do coletivo: “à escala de uma vida, o processo de formação dá-se a conhecer por meio dos desafios e apostas nascidos da dialética entre a condição individual e a condição coletiva” (JOSSO, 2002, p. 42). Corroborando com os atravessamentos coletivos, Halbwachs (1990), em seus estudos acerca da memória, compreende que a memória individual não está isolada de um contexto coletivo, necessitando muitas vezes de lembranças de outros para auxiliar na formação das próprias memórias individuais. Esse processo, por sua vez, não é estanque, mas está em constante movimento, reordenação e realinhamento, visto que a memória coletiva perpassa pelas memórias individuais (HALBWACHS, 1990). Assim, nos aproximamos das vivências dos sujeitos frente aos processos educativos museais:

A forma como o museu concebe o conhecimento (ou seja, aquilo que é passível de ser aprendido) e como os indivíduos aprendem é um elemento de base para a criação de programas educativamente eletivos e capazes de responder à diversidade das audiências e aos desafios da sociedade contemporânea (SILVA, 2009, p. 124).

A Educação Museal coloca em perspectiva a ciência, a memória e o patrimônio cultural enquanto produtos da própria vida humana, ao mesmo tempo em que contribui

para que os sujeitos, em relação, produzam novos conhecimentos e práticas mediados pelos objetos, saberes e fazeres. Possui, também, estrutura e organização próprias, que podem relacionar-se com outras realidades para além dos próprios museus, de acordo com os objetivos traçados no seu planejamento (IBRAM, 2018).

O MuDI, desde suas primeiras ações, tem articulado de forma colaborativa, entre sua equipe multidisciplinar, ações próprias da educação museal. Sua primeira exposição de curta duração apresentada ao público foi "Cartas que Levam Abraços", realizada de 21 de setembro a 30 de novembro de 2020. A mostra entabulou os objetivos do museu e surgiu do desejo de estreitamento da distância e das relações sociais, provocadas principalmente pelo período de isolamento durante a pandemia de Covid-19.

Podemos pensar que a relação entre público e museu já estava sendo visada desde o início da ação, considerando que a exposição foi montada partindo de cartas recebidas através de uma chamada para participação do público, na qual era solicitado que cada pessoa escrevesse uma carta endereçada a algum amigo ou familiar, contando sobre suas vivências, sentimentos e anseios dentro daquele contexto de distanciamento social físico. A exposição, primando pelo diálogo com o público e reverberando as vivências dentro do contexto pandêmico na cibercultura, produziu um primeiro material como proposta educativa para a exposição. Foi disponibilizado, para download e posterior impressão, um modelo (Figura 1), para que o público pudesse produzir sua própria carta e enviá-la para algum familiar ou amigo próximo.

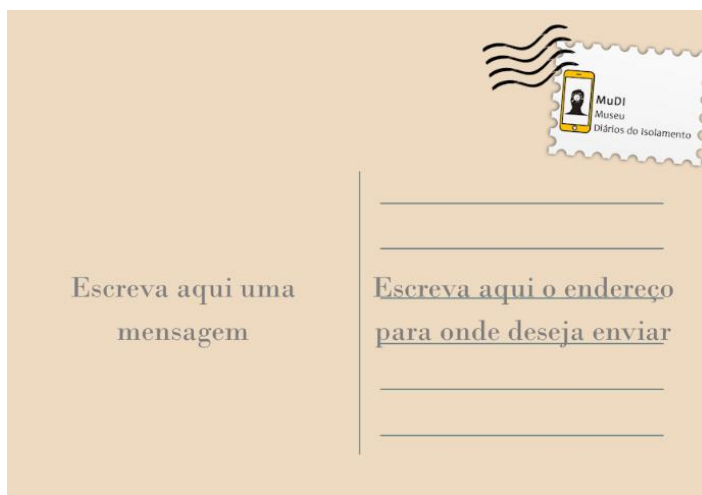
A imagem mostra um modelo de carta postal em formato de download. O fundo é uma cor sólida de tom bege. No canto superior direito, há um selo postal com uma borda dentada, contendo uma pequena foto de uma pessoa e o texto "MuDI Museu Diários do Isolamento". Abaixo do selo, há uma linha horizontal para o código de barras postal. À esquerda, o texto "Escreva aqui uma mensagem" está centralizado. À direita, o texto "Escreva aqui o endereço para onde deseja enviar" está centralizado, com linhas horizontais para o endereço.

Figura 1: Modelo de carta disponibilizado para download em formato de 'postal' durante a exposição 'Cartas que levam abraços'. 2020. Acervo da pesquisa.

Trazendo memórias individuais que, por sua vez, perpassam um horizonte coletivo, a exposição e demais ações relacionadas – como a interação via postal – detêm, assim, um sentido de documentar e formar memórias coletivas, de maneira que a sociedade contribua ativamente com o acervo do MuDI.

Em 15 de outubro de 2021, inaugurou-se a exposição 'Bordando Memórias: doces linhas na pandemia', apresentando um grupo de bordadeiras, que também compartilham afetos, vinculado ao projeto de extensão realizado no Museu do Doce, chamado 'Doces Linhas: Bordados no Museu do Doce'. Esse projeto reuniu um grupo de mulheres que, uma vez por semana, se encontram no Museu para desenvolver os seus bordados. Com a pandemia, os encontros tornaram-se virtuais, mas não pararam, permitindo que dessa forma elas tivessem ocupação e desenvolvessem projetos coletivos que as auxiliaram durante o isolamento social.

Como material educativo da exposição, a equipe envolvida elaborou, junto com as bordadeiras, um livro com modelos dos bordados executados pelas participantes do grupo durante o período de isolamento social. Alguns dos bordados, como é o caso do bordado 'Pátria Amada não é Pátria Armada' (Figura 2), refletem sobre o momento histórico e questões políticas que atravessavam o país durante o período da pandemia de Covid-19. O livro é um convite aberto para bordar ou colorir os bordados realizados pelas participantes.



Figura 2: Modelo de bordado que entrega o material educativo da exposição Bordando Memórias. 2021. Acervo MuDI.

Durante o primeiro semestre de 2022, foram implementados jogos educativos dentro do MuDI, intitulados 'MuDI GAMES'. Os jogos foram desenvolvidos pelos discentes Carolina Fogaça Tenotti, Carlos Eduardo Bauer, Gabriel Bicho, Gabriela Ferreira e Guilherme Susin Sirtoli, no contexto da disciplina de Ação Cultural e

Educação em Museus II, ministrada pela Profa. Carla Gastaud do Curso de Bacharelado em Museologia da UFPel. A partir das discussões realizadas em sala de aula sobre o papel científico da instituição, foram elaborados jogos virtuais, trazendo reflexões e proposições acerca da situação pandêmica, com o objetivo de conscientizar sobre o papel individual de cada um de nós, estabelecendo, a partir disso, o senso de coletividade.

Foram elaborados dois jogos. O primeiro, 'Cruzadinha Museológica', possibilitava aos alunos conhecerem conteúdos e termos que fazem parte da rotina de uma instituição museológica, sendo alguns deles: exposição de curta e longa duração; reserva técnica; objeto museal, entre outros. O segundo jogo elaborado foi 'Labirinto do Covid', versando reflexivamente sobre temas acerca da pandemia, como é o caso das fake news, por exemplo. A atividade, desenvolvida durante a disciplina, foi realizada de forma virtual e também oferecida na forma presencial a um público juvenil (Figura 3), de uma turma de 1º ano da Escola Estadual de Ensino Médio Jardim América, situada na cidade de Capão do Leão - RS.



Figura 3: Guilherme Sirtoli. Estudante da EEEM. Jardim América jogando 'Cruzadinha Museológica'. 2022. Acervo MuDI.

Ao final da experiência realizada com os alunos, foi possível desenvolver uma conversa crítica acerca da pandemia de Covid e, principalmente, sobre as fake news, algo que é um dos focos do próprio MuDI e que foi tematizado a partir do jogo 'Labirinto do Covid'. Os estudantes do primeiro ano da Escola Jardim América que estiveram envolvidos na ação puderam relacionar os jogos com diferentes conteúdos desenvolvidos na disciplina de 'Cultura e Tecnologia Digital', ministrada na escola pelo Prof. Guilherme Sirtoli – membro da equipe do Museu e um dos autores deste artigo –, sendo eles: combate às fake news; museus virtuais, entre outros.

Logo, considera-se que a aplicação do jogo possibilitou realizar uma aula diferente das usuais, com foco interdisciplinar, oportunizando experiências dinâmicas

de formação para todos os envolvidos. Isso nos mostra que o MuDI e suas atividades em educação museal inserem-se numa perspectiva colaborativa em rede, mostrando o papel ativo culturalmente do museu dentro da realidade na qual está inserido.

De modo a ampliar as discussões e o acesso ao conhecimento produzido pela instituição, ocorreu em maio de 2022 o lançamento do Podcast 'Meu Lugar no MuDI' (Figura 3). A primeira temporada teve como tema 'Diversidade de Vivências na Pandemia', contando com a participação de diferentes sujeitos que compartilharam suas vivências pandêmicas, considerando os diferentes contextos nos quais estão inseridos. Os episódios do podcast, dessa forma, traçam uma memória coletiva, partindo de relatos que contextualizam e direcionam aos impactos da pandemia de COVID-19 no dia a dia.



Figura 4: Capa do Podcast Meu lugar no MuDI. Vol.1. Fonte: Acervo MuDI.

Além da primeira temporada, o Podcast conta com um volume especial direcionado à exposição de curta duração intitulada 'A Cultura da Vacinação no Brasil', inaugurada no dia 10 de novembro de 2022. O discurso expográfico desta ação buscou realizar uma reflexão sobre os processos de vacinação no Brasil, bem como seus aspectos simbólicos, culturais, sociais e políticos. O volume em questão do podcast é uma entrevista com a médica infectologista Danise Senna, trazendo o ponto de vista de quem atua no desenvolvimento de estudos voltados para a criação de imunizantes, complementando assim o tema da exposição. Utilizando o formato em áudio, a ação foi disponibilizada no canal do Museu no YouTube e na plataforma de áudio e streaming Spotify.

Decorrente da exposição 'A Cultura da Vacinação no Brasil', também foi desenvolvida uma cartilha educativa denominada 'Vacinas Salvam Vidas' (Figura 4), cuja finalidade é voltada para uso dentro e fora do ambiente de sala de aula. O objetivo é servir como ferramenta complementar ao plano de ensino já trabalhado nas mais diversas disciplinas pelos educadores.

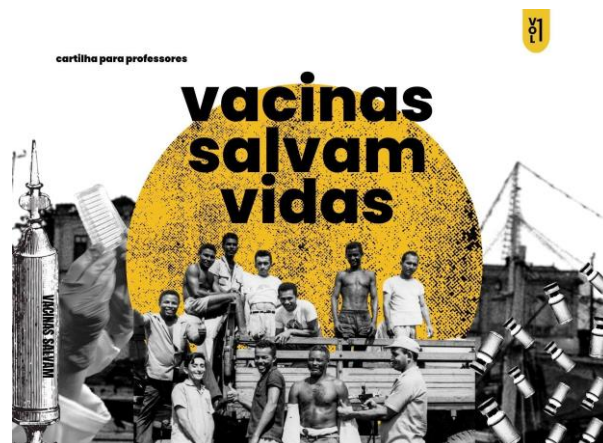


Figura 4: Capa da cartilha Vacinas Salvam Vidas Vol.1. 2023. Fonte: Acervo MuDI.

A elaboração do material levou em consideração os aspectos apresentados nos nichos temáticos da exposição, reforçando a importância da imunização coletiva e incentivando a construção de uma consciência crítica acerca da responsabilidade social em torno das políticas públicas de saúde e vacinação. Para tanto, utiliza como recurso interativo a confecção de jogos e desafios para diferentes idades ao longo da cartilha. O lançamento da cartilha educativa ocorreu no dia 5 de maio de 2023, por meio das redes sociais do MuDI, inserido no contexto da Semana Nacional de Museus (SNM) de 2023, seguindo o cronograma de eventos da Rede de Museus da Universidade Federal de Pelotas.

Considerações Finais

Apesar do MuDI, até o presente momento, não possuir um setor educativo formal, as ações em educação museal permeiam a instituição desde sua fundação, visando a produção de conhecimento e a educação em amplo espectro, possibilitado por meio de materiais educativos de exposições, lives, podcasts, jogos interativos, entre outros. Tais ações estão em consonância com a visão de uma educação libertadora, capaz de aproximar diferentes públicos em um contexto dialógico, no qual a instituição museológica é um entre os demais sujeitos do conhecimento envolvidos.

Inserido no horizonte da cibermuseologia, o MuDI coloca-se como um museu de virtuais conexões que se adapta e constrói coletivamente com a sociedade. Considerando que o museu é um espaço educacional por excelência, percebemos que as atividades em educação museal são capazes de possibilitar a construção de conhecimento de forma colaborativa e interdisciplinar, tendo a ciência como pano de fundo fundamental.

Compreendemos que o conhecimento não se encerra na relação entre o sujeito (público) e instituição (objeto musealizado), mas relaciona-se com todos os aspectos da vida em sociedade, podendo ser promovido por meio de processos de aprendizagem que envolvem significativamente os interlocutores em experiências museais diversas. Novos conhecimentos podem ser produzidos a partir do contato dialógico entre museu e sociedade em ações e projetos educativos, bem como novos modos de fazer/saber e de perceber o mundo ao nosso redor.

Referências

CHAVES, Rafael. **Cibermusealização**: estudo de caso do Museu Virtual das Coisas Banais da Universidade Federal de Pelotas/RS. Dissertação (Mestrado em Museologia). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2020. 136f.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. São Paulo: Paz e Terra. 2014.

GOMES, Adriane Gonçalves. **O museu como espaço educativo não formal de construção de conhecimento científico**: usos e práticas de ensino no Sítio de Anchieta - Espírito Santo. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Educação em Ciências e Matemática). Instituto Federal do Espírito Santo. 2013. 93f.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais. 1990.

IBRAM. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal**. Brasília: Ibram, 2018.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação**. Lisboa: Educa. 2002.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34. 2010.

MAGALDI, Monique B.; BRULON, Bruno; SANCHES, Marcela. Cibermuseologia: as diferentes definições de museus eletrônicos e a sua relação com o virtual. In: MAGALDI, Monique B.; BRITO, Clóvis Carvalho (Org.). **Museus & museologia**: desafios de um campo interdisciplinar. Brasília: FCI-UnB, 2018. p. 135-155.

MARANDINO, Martha (org.). **Educação em Museus**: A mediação em foco. São Paulo: GEENF. 2008.

MUCHACHO, Rute. Museus virtuais: A importância da usabilidade na mediação entre o público e o objecto museológico. In: **Livro de Actas – 4º SOPCOM**. Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação. Lisboa. p. 1540 - 1547. 2005.

REDE DE MUSEUS DA UFPel. A rede. Site Online. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/rededemuseusdaufpel/>. Acesso em: 10/04/2023.

SILVA, Susana Gomes da. Para além do olhar: a construção e a negociação de significados pela educação museal. in: BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos;

COUTINHO, Rejane Galvão. (org.). **Arte/Educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora Unesp. 2009. p.121-140.

4 Programação do Seminário de Museus da UFPel - 2023

QUARTA-FEIRA, 03/05/2023	
08:30h às 12:00h	Sessão de Comunicações Local: Auditório do Museu do Doce
Período da Tarde - Programação de Museus da Rede de Museus da UFPel.	
17:30h	Mesa de abertura Local: Auditório térreo do Campus II
18h	Conferência de Abertura Prof ^a Dr. ^a Fernanda Santana Rabello de Castro, Presidente do Instituto Brasileiro de Museus IBRAM/MINC - Local: Auditório térreo do Campus II

QUINTA-FEIRA, 04/05/2023	
08:30h às 12:00h	Sessão de Comunicações Local: Auditório do Museu do Doce
Período da Tarde - Programação de Museus da Rede de Museus da UFPel.	
Lançamento: Anais da Semana dos Museus 2022 e livros.	
17:00h	Mesa: políticas para museus, Prof Dr Eraldo Pinheiro - Pró-reitor da Extensão e Cultura; Prof ^a Dr. ^a Noris Leal - Comissão Executiva da Rede
18:00h	de Museus da UFPel Local: Auditório do Museu do Doce

QUINTA-FEIRA, 05/05/2023	
08:30h às 12:00h	Sessão de Comunicações Local: Auditório do Museu do Doce
	Período da Tarde - Programação de Museus da Rede de Museus da UFPel. 14:00h Oficina: Vamos falar sobre política de gestão de acervos? Prof. Dr. Diegos Lemos Ribeiro; Prof ^a Dr. ^a Noris Mara Leal 18:00h Mesa: Museus e Fomento, Prof ^a Dr. ^a Márcia Bertotto -UFRGS; Museólogo Joel Santana - Coordenador do SIMMEM- Sistema integrado Municipal de Museus e Espaços de Memória São Leopoldo Local:Auditório do Museu do Doce

5 Fotografias⁷³

Lançamento dos Anais da Semana dos Museus 2022



Lançamento de Livro



⁷³ Todas as fotografias deste capítulo são do Acervo da Rede de Museus da UFPEL.

Mesa: políticas para museus, Prof Dr Eraldo Pinheiro - Pró-reitor da Extensão e Cultura; Prof^a Dr.^a Noris Leal - Comissão Executiva da Rede de Museus da UFPel



74

Conferencista Fernanda Castro Presidente do IBRAM, Prof Eraldo Pinheiro, Prof^a Eleonora Santos e Prof^a Noris Leal



⁷⁴ Foto: Acervo Rede de Museus

Conferencista Fernanda Castro Presidente do IBRAM e omissão Organizadora do Seminário



Apresentação Musical: Clube do Choro



Sessão de Comunicações

