

ANAIS
DA SEMANA DOS
MUSEUS
DA UFPEL

VOLUME 9





ANAIS
DA **SEMANA** DOS
MUSEUS
DA UFPEL

2025

VOLUME 9

E-ISSN – 2674-6298

Noris Mara Pacheco Martins Leal

Eleonora Campos da Motta Santos

ORGANIZADORES

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

Revisão: Daniela da Silva Pieper e Marco Aurelio da Cruz Souza

Diagramação e Capa: Hugo Leonardo de Oliveira e Júlia de Lima Valadão

Bolsistas: Gabriela Teixeira e Luiza Rosselli Siqueira

Ilustração de capa:

Ilustração digital da fachada do Museu de História Natural Carlos Ritter



Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

S612 Semana dos Museus da UFPel.(9.: 2025: Pelotas, RS)
Anais do IX Semana dos Museus da UFPel[recurso eletrônico]/ organizado
por Nôris Mara Pacheco Martins Leal; Eleonora Campos da Motta
Santos. – Pelotas: UFPel, 2025. 164 p. : il.

E-ISSN 2674-6298

1. Museus. 2. Doces de Pelotas. 3. Museus Universitários I. Leal, Noris Mara
P. M., org. II Santos, Eleonora Campos da Motta, org.

CDD: 069

Elaborada por Patrícia de Borba Pereira CRB: 10/148

EXPEDIENTE

Gestão 2025 - 2028

Reitora:

Ursula Rosa da Silva

Vice-Reitor:

Eraldo dos Santos Pinheiro

Chefe de Gabinete:

Renata Vieira Rodrigues Severo

Pró-Reitor de Ensino:

Antônio Mauricio Medeiros Alves

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação:

Marcos Britto Correa

Pró-Reitor de Extensão e Cultura:

Fabio Garcia Lima

Pró-Reitora de Planejamento e Desenvolvimento:

Aline Ribeiro Paliga

Pró-Reitora de Assuntos Estudantis:

Josy Dias Anacleto

Pró-Reitora de Gestão de Pessoas:

Taís Ullrich Fonseca

Pró-Reitora de Ações Afirmativas e Equidade

Claudia Daiane Garcia Molet



Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFPEL

Superintendência de Gestão de Tecnologia da Informação e Comunicação

Christiano Martino Otero Avila

Superintendência de Inovação e Desenvolvimento Interinstitucional

Vinícius Farias Campos

Superintendência do Campus Capão do Leão

José Rafael Bordin

Superintendência de Gestão Administrativa

Mariana Schardosim Tavares

Superintendência de Infraestrutura

Everton Bonow

Superintendência do Hospital Escola

Tiago Vieiras Collares

Pró-Reitor de Extensão e Cultura

Fabio Garcia Lima

Assessoria / Secretaria

Nádia Najara Kruger Alves - assessora

Patrícia de Borba Pereira - assessora

Coordenação de Arte, Cultura e Patrimônio

Eleonora Campos da Motta Santos – coordenadora

Daniela da Silva Pieper

Raquel Silveira Rita Dias

Coordenação de Extensão e Desenvolvimento Social

Matheus Cruz – Coordenador

Silvia Carla Bauer Barcellos

Coordenação de Articulação, Integração e Fomento da Extensão

Felipe Fehlberg Herrmann- coordenador

Núcleo de Apoio a Projetos de Extensão

Mateus Schmeckel Mota – chefe

Ana Paula Rodrigues

Seção de Divulgação da Extensão

Marco Aurélio da Cruz Souza - chefe

Seção de Execução da Extensão

Terena Souza da Silva - chefe

Seção de Registro e Acompanhamento

Cátia Aparecida Leite da Silva – chefe

Leticia Silva Dutra Zimmermann

Luis Fernando Lacerda Lence



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

Conselho Consultivo Rede de Museus (Portaria nº 3478/UFPEL, de 06/09/2024) Coordenação de Arte, Cultura e Patrimônio – Seção de Mapeamento e Inventário em Extensão (PREC)

Eleonora Campos da Motta Santos – Coordenadora da Rede de Museus

Curso de Bacharelado em Museologia (ICH)

José Paulo Siefert Brahm (titular)

Diego Lemos Ribeiro (suplente)

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

Andréa Lacerda Bachettini (titular)

Roberto Heiden (suplente)

Servidor técnico-administrativo – Museólogo

Lisiane Gastal Pereira

Servidor técnico-administrativo – Técnico em Restauração

Fabio Galli Alves

Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter (IB)

Cristiano Agra Iserhard (titular)

Carolina Peraça Silveira (suplente)

Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo – MALG (CA)

Lizângela Torres da Silva Martins Costa (titular)

Ricardo Perufo Mello (suplente)

Museu do Doce da UFPel (ICH)

Noris Mara Pacheco Martins Leal (titular)

Gilberto Luís da Silva Carvalho (suplente)

Museu Arqueológico e Antropológico – MUARAN (ICH)

Pedro Luís Machado Sanches (titular)

Mariana Brauner Lobato (suplente)

Planetário da UFPel (IFM)

Virgínia Mello Alves (titular)

Maurício Pinto da Silva (suplente)

Herbário Pel (IB)

Caroline Scherer (titular)

Patrícia de Oliveira Neves (suplente)

Projeto de extensão Museu da Colônia Francesa (ICH)

Eliana Menezes de Souza (titular)

Fábio Vergara Cerqueira (suplente)

Projeto de extensão Museu Etnográfico da Colônia Maciel (ICH)

Marcelo Lopes Lima (titular)

Igor Uriel de Carvalho Piñeiro (suplente)

Projeto de extensão Museu Grupelli (ICH)

Daiane Lages Ferreira (titular)

Maurício André Maschke Pinheiro (suplente)

Projeto de extensão Museu Histórico do Morro Redondo (ICH)

Carlos Eduardo Ávila Bauer (titular)

Andrea Cunha Messias (suplente)

**Centro de memória e pesquisa História da Alfabetização,
Leitura, Escrita e dos Livros Escolares – Hisales (FaE)**

Chris de Azevedo Ramil (titular)

Vania Grim Thies (suplente)

Discoteca L. C. Vinholes/Acervo do Choro de Pelotas (CA)

Eduardo Montagna da Silveira (titular)

Werner Ewald (suplente)

Museu das Coisas Banais (ICH)

Juliane Conceição Primon Serres (titular)

Rafael Teixeira Chaves (suplente)

Museu Afro-Brasil-Sul – MABSul (CA)

Rosemar Gomes Lemos (titular)

Joclem Mariza Soares Fernandes (suplente)

Museu Diários do Isolamento – MuDI (ICH)

Daniel Maurício Viana de Souza (titular)

João Pedro Peccini Rodrigues (suplente)

Fototeca Memória da UFPel (ICH)

Katia Helena Rodrigues Dias (titular)

Francisca Ferreira Michelin (suplente)

Museu das Telecomunicações (ICH)

Annelise Costa Montone (titular)

Karen Velleda Caldas (suplente)

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

Rafael Guedes Milheira (titular)

Gustavo Peretti Wagner (suplente)

Memorial do Anglo (PREC)

Eleonora Campos da Motta Santos (titular)

Daniela da Silva Pieper (suplente)

Núcleo de Documentação Histórica Professora Beatriz Loner (ICH)

Aristeu Elisandro Machado Lopes (titular)

Lorena Almeida Gill (suplente)

Museu Virtual do Judô (ESEF)

Eduardo Merino (titular)

Michael Marroni Pires (suplente)



COMISSÕES SEMINÁRIO DA SEMANA DOS MUSEUS DA UFPEL 2024

COMISSÃO ORGANIZADORA

Annelise Costa Montone
Bruna Frio Costa
Carolina Peraça Silveira
Daniela da Silva Pieper
Eleonora Campos da Motta Santos
Lisiane Gastal Pereira
Noris Pacheco Martins Leal

COMISSÃO CIENTÍFICA

Chris Ramil
Cristiano Agra Iserhard
Lizângela Torres
Luiz Ernesto Costa Schmidt
Rafael Henrique Soares Velloso
Roberto Heiden



APRESENTAÇÃO

PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO E CULTURA DA UFPEL E COORDENAÇÃO DE ARTE E CULTURA E PATRIMÔNIO

Prof. Dr. Fábio Garcia Lima
Pró-Reitor de Extensão e Cultura
Pró-Reitoria de Extensão e Cultura - UFPEL
lima.fg@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

Os Anais do Seminário da Semana dos Museus da UFPEL 2024 representam um importante registro das reflexões, debates e experiências vivenciadas durante este evento. Originalmente programado acontecer em maio de 2024, dentro da programação nacional da Semana dos Museus promovida pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), precisou ser realizado em agosto do mesmo ano, devido às enchentes que afetaram o Rio Grande do Sul. Assim, coincidiu com as comemorações do Dia do Patrimônio, feitas ao longo de agosto, e dos 55 anos da UFPEL, celebrados no dia 08 do mesmo mês.

Realizar mais esta edição do Seminário reflete o compromisso da nossa Universidade com a promoção do debate sobre a Educação Museal e a contribuição dos museus universitários para a formação acadêmica, científica e cultural de estudantes e pessoas servidoras da instituição bem como da comunidade em geral. Aliás, arriscamos afirmar que as atividades realizadas durante o referido Seminário, juntamente com as da comemoração do Dia do Patrimônio, cumpriram o importante papel de nutrir a saúde emocional das pessoas de Pelotas, região e até mesmo visitantes, no processo pós-enchente, após as experiências difíceis vividas e compartilhadas.



O evento, que em 2024 teve como tema “Museus, Educação e Pesquisa”, acompanhando, como de costume, a temática eleita pelo IBRAM para a Semana dos Museus do respectivo ano, contou com uma programação diversificada, contemplando sessões de comunicações, apresentações de projetos da Rede de Museus da UFPel, mesas-redondas e conferências. Na cerimônia de abertura, realizada no dia 7 de agosto, foi feita a apresentação dos Anais do Seminário de 2023, destacando o processo contínuo de construção do conhecimento e das práticas museológicas no contexto universitário. A conferência de abertura, ministrada pela Profa. Dra. Adriana Mortara Almeida (UFMG), abordou a temática “Educação Museal: reflexões sobre ensino, pesquisa e extensão nas universidades brasileiras”, trazendo importante análise sobre o papel dos museus no ambiente acadêmico. Durante os três dias do seminário, destacaram-se discussões sobre a Educação em Museus Universitários, com a participação das Prof^{as}. Dra. Carla Gastaud e Mestre Sarah Maggitti, ambas da UFPel, além de uma mesa sobre Pesquisa em Museus, com o museólogo Matheus Cruz, servidor da UFPel e a também museóloga formada na nossa universidade e Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural/UFPel Camila Silveira. O evento também promoveu o lançamento do documentário “Castelo de Pedras Altas: um legado em meio ao pampa”, que integrou o projeto de ensino, pesquisa e extensão Pampa Singular, com ênfase no patrimônio e memória cultural do sul do Brasil.

Através dos Anais deste evento, registramos e compartilhamos as contribuições que enriquecem os campos que dialogam com o âmbito do Patrimônio, como por exemplo: Memória, História, Museologia, Conservação e Restauração, Arquitetura, Artes, entre outros, evidenciando as pesquisas e práticas que têm sido desenvolvidas no âmbito da Rede de Museus da UFPel e refletindo sobre os desafios e as perspectivas do setor. Assim, esta publicação não é apenas um documento que registra o Seminário da Semana dos Museus da UFPel 2024. É também um espaço para a continuidade das reflexões e ações que envolvem as diversas formas de perceber, atuar e buscar desenvolver a área do Patrimônio e as relações que podem ser redimensionadas com a sociedade, a educação e a cultura.

Ótimas leituras! Produtivas reflexões! Assertivas ações! É o que desejamos.

APRESENTAÇÃO DOS ANAIS DO SEMINÁRIO DA SEMANA DOS MUSEUS DA UFPel

Noris Mara Pacheco M Leal

A Rede de Museus da Universidade Federal de Pelotas organizou, em 2024, a oitava edição do Seminário da Semana de Museus da UFPel. No entanto, o evento, que tradicionalmente ocorre no mês de maio, quando se comemora o Dia Internacional dos Museus, necessitou ser transferido. Em meio aos últimos preparativos, a organização e todo o Rio Grande do Sul foi surpreendida com as enchentes que atingiram 94% das cidades do Estado. Em função disso, a Universidade parou. Era necessário salvar vidas e apoiar os desabrigados.

O mês de maio, que sempre é de comemoração e discussão dos espaços que preservam a memória de todos, passou a ser o de preocupação com o aumento das águas que ameaçavam a muitos.

As atividades acadêmicas foram retomadas apenas em junho, quando o perigo das águas arrefeceu. Com um novo calendário, definiu-se que o Seminário da Semana dos Museus da UFPel aconteceria no mês de agosto, em um período entre o término da Feira Nacional do Doce e anterior ao Dia do Patrimônio.

Era (mais) um desafio: os três maiores eventos do ano aconteceram em exatos trinta dias. Ou seja, uma concentração incrível de atividades para os museus da universidade. Além de manter-se fiel à programação pensada para maio e seguir com a discussão do tema Museus, Educação e Pesquisa, o qual é muito caro a todas as instituições museológicas.

Abrindo a programação do seminário tivemos a conferência da Profa Adriana Mortara Almeida e, nos dois dias subsequentes, as seguintes mesas redondas: Educação em Museus, com as Profas Carla Rodrigues Gastaud e Sarah Maggitti Silva e Pesquisa em Museus com os Museólogos Matheus Cruz e Camila Silveira.

Neste número dos Anais apresentamos os textos da conferência, das mesas redondas e os artigos apresentados nas comunicações, que também faziam parte do evento. Um rico espectro de trabalhos desenvolvidos em projetos de pesquisa, extensão e ensino dentro e fora dos muros da Universidade que buscam salvaguardar o patrimônio cultural brasileiro.

Que todos tenham uma boa leitura.

01 p. 24

**A FÁBRICA DE DOCES EM CONSERVA
BAUER: HISTÓRIA E MEMÓRIAS DE UMA
INDÚSTRIA CONSERVEIRA PELOTENSE.**

ISABELLA CARDOSO BARCELLOS

COAUTORES: ROBERTO HEIDEN

02 p. 36

**A DESCARACTERIZAÇÃO DA ESCULTURA
DE SANTO ISIDRO DO MUSEU
ANTROPOLÓGICO DIRETOR PESTANA.**

ALINE DUVAL DA CUNHA

COAUTORES: JOSÉ LUÍS JESUS DA
CUNHA JÚNIOR; ANDRÉ ALEXANDRE
GASPERI; DANIELE BALTZ DA FONSECA.

03 p. 48

**AS MÁSCARAS DA CASA-SEDE DO MUSEU
DO DOCE, PELOTAS/RS: UMA LEITURA
VISUAL DOS ESTUQUES DOS TETOS.**

ADRIANE BORDA

COAUTORES: FRANCISCA MICHELON



ARTIGOS

04 p. 60

**ANÁLISE DA MEMÓRIA ADQUIRIDA PELO
PATRIMÔNIO ARTÍSTICO VANDALIZADO
NO DIA 8 DE JANEIRO DE 2023 EM
BRASÍLIA - DF E SUA IDENTIFICAÇÃO
COM O ATO DE RESISTIR.**

CLARISSA MARTINS NEUTZLING

COAUTORES: NATÁLIA CORREIA SOARES;
ANDRÉA LACERDA BACHETTINI.

05 p. 72

**AS PEÇAS DE ENCAIXE DA ARQUITETURA
DO CASARÃO DO MUSEU DO DOCE:
RECURSOS TÁTEIS E TANGÍVEIS.**

KARINE CHALMES BRAGA

COAUTORES: ADRIANE BORDA ALMEIDA
DA SILVA E ALINE DA COSTA FERREIRA.

06 p. 84

**CASARÃO Nº 3 NO SITE A CASA
SENHORIAL: PESQUISA E DIVULGAÇÃO
DE SEUS BENS INTEGRADOS, PELOTAS/
RS.**

CLARISSA MARTINS NEUTZLING

COAUTORES: CARINA FARIAS FERREIRA;
ANNELISE COSTA MONTONE.

07 p. 95

**DEMOCRATIZAÇÃO DOS ACERVOS
MUSEOLÓGICOS EM DUAS PLATAFORMAS
VIRTUAIS: ACERVOS VIRTUAIS UFPEL E
BRASILIANA MUSEUS.**

MIRIÃ DA MOTA SOUZA

COAUTORES: DANIEL MAURÍCIO VIANA
DE SOUZA

08 p. 108

DOÇURAS DO PASSADO: UM OLHAR SOBRE AS CONFEITARIAS DE PELOTAS NOS SÉCULOS XIX E XX.

CLÁUDIA ABRAÃO DOS SANTOS CELENTE

COAUTORES: NORIS MARA PACHECO MARTINS LEAL.

09 p. 119

ESCRITAS INFANTIS E MEMÓRIA NO ACERVO DO CENTRO DE MEMÓRIA E PESQUISA HISALES: OS PASSEIOS E VIAGENS ESCOLARES EM REDAÇÕES DE ALUNOS DE ESCOLAS DE SANTO ANGELO E SÃO MIGUEL DAS MISSÕES.

BRUNA FRIO COSTA

COAUTORES: ELIANE TERESINHA PERES; CARLA RODRIGUES GASTAUD.

10 p. 133

MEDIAÇÃO E ESTUDO TAXONÔMICO DAS AVES DO ACERVO DO MUSEU DE CIÊNCIAS NATURAIS CARLOS RITTER.

DANIEL DIAS QUADRO

COAUTORES: FELIPE DIEHL E LISIANE GASTAL PEREIRA.

11 p. 144

MONITORAMENTO E ANÁLISE DA ILUMINÂNCIA NOS AMBIENTES EXPOSITIVOS DO MUSEU DO DOCE DA UFPEL: IMPLICAÇÕES PARA A CONSERVAÇÃO DOS ACERVOS.

LUCAS SOUZA BECKER

COAUTORES: LUIZA DA SILVA COUTO E ANNELISE COSTA MONTONE.

12 p. 154

MUSEU HISTÓRICO MUNICIPAL DE CORONEL PILAR/RS: OS SABERES-FAZERES DA COMUNIDADE.

ANDREIA SALVADORI

COAUTORES: ANDRÉA LACERDA BACHETTINI E MIRELLA MORAES DE BORBA.

13 p. 166

O RESTAURO DO RETRATO DO CORONEL PEDRO OSÓRIO DE 1891: UMA OBRA DE GUILHERME LITRAN.

HUGO LUIZ BARRETO DA SILVA

COAUTORES: ANDRÉA LACERDA BACHETTINI.

14 p. 178

OS ANÚNCIOS DA COMPANHIA TELEFONICA RIOGRANDENSE NA REVISTA DO ENSINO/RS (1939-1942): UMA ANÁLISE RETÓRICA DOS DISCURSOS VISUAIS.

VAGNER DUTRA MACIEL

COAUTORES: CHRIS DE AZEVEDO RAMIL.

15 p. 190

PRÁTICAS DE TAXIDERMIA: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA NO MUSEU DE CIÊNCIAS NATURAIS CARLOS RITTER.

AMANDA VICTORIA NEUMANN

COAUTORES: LISIANE GASTAL PEREIRA; CRISTIANO AGRA ISERHARD; MAURO MASCARENHAS.

16 p. 202

PERSPECTIVAS DECOLONIAIS: O MUSEU DE CIÊNCIAS NATURAIS CARLOS RITTER NO CAMINHO DA ÁFRICA ÀS AMÉRICAS.

GABRIELA GONÇALVES DA ROSA FERREIRA

COAUTORES: LISIANE GASTAL PEREIRA.

17 p. 213

PEDRAS DE ARREMESSO: EXPLORANDO A PRESENÇA DAS BOLEADEIRAS EM MORRO REDONDO/RS.

KAMILE MULLER

COAUTORES: PATRÍCIA DA SILVA HACKBART; DIEGO LEMOS RIBEIRO.

18 p. 225

PESQUISAR PARA CONHECER: PERFIL DOS VISITANTES DO MUSEU DO DOCE DA UFPEL.

RICHARD MARTINS SILVEIRA

COAUTORES: MARTA CALDEIRA PACIOS, BRUNA FRIO COSTA; NORIS MARA PACHECO MARTINS LEAL.

19 p. 240

PRINCIPAIS OBSTÁCULOS NA CONSERVAÇÃO DO ACERVO DE ANIMAIS TAXIDERMIZADOS DO MUSEU DE CIÊNCIAS NATURAIS CARLOS RITTER.

LUCAS DE SOUZA LIMA PEREIRA

COAUTORES: LISIANE GASTAL PEREIRA, MAURO MASCARENHAS, MATEUS MENEGHETTI FERRER.

20 p. 249

PROPOSTA DE CATALOGAÇÃO DOS BENS INTEGRADOS: AS ESCAIOLAS DO CASARÃO 08 EM PELOTAS/RS.

CARINA FARIAS FERREIRA

COAUTORES: ANNELESE COSTA MONTONE.

21 p. 261

PROGRAMA DE ACESSIBILIDADE DO MUSEU DO FESTIVAL DE CINEMA DE GRAMADO.

DANIEL MAURÍCIO VIANA DE SOUZA

COAUTORES: ISADORA COSTA OLIVEIRA, NICÓLLY AYRES DA SILVA E RENAN MARQUES AZEVEDO DA MATA.

22 p. 271

TAMBOR DE SOPAPO, OS MUSEUS E A LEI 10.639/03.

ANTONIO RAMOS DE SANTANA NETO
COAUTORES: ANDRÉA LACERDA BACHETTINI.



PALESTRAS CONFERÊNCIAS

23  **p. 283**

EDUCAÇÃO EM MUSEUS UNIVERSITÁRIOS.

SARAH MAGGITTI SILVA.

24  **p. 302**

**EDUCAÇÃO MUSEAL: REFLEXÕES SOBRE
ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO NAS
UNIVERSIDADES BRASILEIRAS.**

ADRIANA MORTARA ALMEIDA.

25  **p. 316**

**PESQUISA EM MUSEUS DE CIÊNCIAS:
NARRATIVAS FEMININAS.**

CAMILA DE MACEDO SOARES SILVEIRA.

26  **p. 322**

**PESQUISA EM MUSEUS E AS DIVERSAS
POSSIBILIDADES DE CONHECIMENTO.**

MATHEUS CRUZ.





A Fábrica de Doces em Conserva Bauer: história e memórias de uma indústria conserveira pelotense

Isabella Cardoso Barcellos

Graduanda em Jornalismo; Universidade Federal de Pelotas;
E-mail: isabellabarcellos08@gmail.com

Roberto Heiden

Doutor em Memória Social e Patrimônio Cultural; Universidade Federal de Pelotas;
E-mail: heidenroberto@gmail.com

Resumo: Esse texto apresenta os resultados de estudo desenvolvido a partir de vivências ocorridas no Museu do Doce (Pelotas-RS). O referido museu, dedicado ao tema das tradições doceiras de Pelotas e região, tradições essas registradas como patrimônio cultural imaterial brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), exerce importante repercussão junto aos visitantes evocando memórias individuais e coletivas. Nesse contexto, tendo como base lembranças espontâneas ou entrevistas feitas com os visitantes do museu, buscou-se aprofundar a compreensão sobre o passado da realidade cotidiana da indústria fabril local. A Fábrica de Doces em Conserva Bauer, empreendimento que encerrou suas atividades em meados da década de 1970, e cujos registros documentais de sua atividade são escassos, teve parte de sua história recuperada com esse estudo, cuja memória de atores que participaram de sua história foi fundamental como fonte de pesquisa. Dessa forma, o presente texto apresenta os resultados deste percurso investigativo que buscou integrar memória, patrimônio e tradição doceira.

Palavras-chave: Tradições doceiras de Pelotas. Fábrica Bauer. Indústria Conserveira. Museu do Doce.

Esse texto tem origem nos encontros entre portadores de memória e objetos que tiveram a capacidade de mobilizar essa memória e externalizá-la na forma de lembranças tangíveis. Tais encontros ocorrem com frequência, mas coincidentemente nos primeiros dias de junho de 2022 eles se tornaram mais densos junto ao Museu do Doce da Universidade Federal de Pelotas (UFPel-RS), instituição de memória voltada para o tema das tradições doceiras locais. Por esses dias por lá passaram, na sala da exposição de longa duração destinada a história das fábricas de doces em conserva, Evelise Oliveira Alves, antiga trabalhadora da Fábrica Icalda, Reneu Ribeiro Rodrigues, antigo proprietário da Fábrica 3R, e Norma Ivone Bauer Gomes, filha do proprietário da antiga Fábrica Bauer. Em razão do encontro com essa exposição, eles espontaneamente trouxeram para a equipe do museu uma série de relatos espontâneos a ela relacionados e tais relatos revelaram uma riqueza memorial

que merecia ser melhor compreendida. Devido ao envolvimento direto de todos esses visitantes com o passado fabril da cidade de Pelotas, tendo eles ocupado diferentes lugares nessa cadeia produtiva, evidentemente foram todos reconhecidos como sujeitos com lugar de fala e autoridade quanto a esse passado, pois carregam consigo muitas impressões e informações sobre o tema. À época, a equipe do museu produziu publicações em suas redes sociais registrando as visitas e alguns aspectos desses relatos¹. O resultado revelou-se fascinante e exemplificou como o Museu do Doce funciona enquanto um laboratório com potencial de acionar uma memória viva e latente na população local.

Com base nessas percepções e no pensamento de Candau (2006) podemos afirmar que um museu é um espaço que em razão da sua própria natureza mobiliza memórias, seja a memória que seu público visitante constrói sobre os temas explorados pela instituição, seja as memórias propriamente ditas e relacionadas aos entes originalmente envolvidos com o acervo e/ou temas explorados por um determinado museu. Nessa perspectiva, um museu sempre é um espaço/tempo que catalisa diferentes fluxos de memórias, memórias essas relacionadas a suas respectivas missões institucionais, aos recortes temáticos proporcionados pelas coleções e acervos por ele preservados, tudo isso somado a um determinado programa expositivo, recursos expográficos, dentre outros aspectos determinados e determinantes. O Museu do Doce insere-se nesse universo das instituições de memória, na medida em que ao centrar seus esforços institucionais em torno do tema das tradições doceiras locais, tanto atuará diretamente para a transmissão de memórias dessas tradições, como também segue em diálogo com os atores ligados a essas memórias e a seus respectivos saberes.

A história da indústria conserveira em Pelotas e cidades da região acompanha a do desenvolvimento econômico, urbano e social do município, sobretudo ao longo do século XX. Após o fim do ciclo do charque, as práticas na conservação de frutas começaram a ser implementadas na Zona Rural de Pelotas, com destaque para a localidade intitulada Colônia Santo Antônio e para a figura do imigrante Amadeo Gustavo Gastal. Posteriormente, com o surgimento pioneiro da fábrica Quinta Pastorello, nessa mesma localidade, outros

¹ Na sequência estão disponibilizados os links com duas dessas postagens. Na primeira delas o registro da visita da senhora Evelise Oliveira Alves, disponível em: <https://www.instagram.com/p/CeZmqcxpPz5/?igsh=MTV3M2hwdXRsbGRtMQ%3D%3D>. Acesso em 24 de abril de 2024. Na segunda postagem, o registro das visitas de Reneu Ribeiro Rodrigues e Norma Ivone Bauer Gomes, disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cej15YKJAXh/?igsh=MWhuN2R6cjNxdW9ieQ%3D%3D>, acesso de 24 de abril de 2024.



empreendimentos passaram a surgir nas proximidades e, anos depois, também em perímetro urbano (Freire et al, s/d; Bach, 2009, 2017).

O processo de surgimento e expansão de um parque industrial voltado para a produção de doces em conserva foi resultado direto das diversas dinâmicas culturais e sociais que transformaram Pelotas em uma “capital” doceira. Pelotas, dessa forma, abrange uma região com tradições culturais de tamanha dimensão que as mesmas foram registradas como patrimônio cultural imaterial brasileiro². Tal fato, embora recente, associado ao tempo de conformação dessas próprias tradições, tem sido tema de uma expressiva quantidade de estudos e trabalhos acadêmicos que tem contribuído para acrescentar novas camadas e densidade sobre o que se sabe a respeito dessa temática. Esses estudos, ainda que não necessariamente estejam diretamente envolvidos com os esforços da salvaguarda em si das tradições, acabam colaborando de forma decisiva para o reconhecimento e sua valorização perante a sociedade. Esse texto insere-se nessa perspectiva, ao buscar acrescentar novos relatos e informações sobre o assunto, com ênfase no subtema das fábricas de doces em conserva. Além disso, o registro das tradições doceiras, ocorrido no ano de 2018, aponta que para o ano de 2028 diversos atores serão mobilizados para o processo de renovação desse registro. Dessa forma, os novos conhecimentos produzidos sobre o tema formarão parte desse arcabouço de justificativas para essa renovação, assim como também todas as ações desenvolvidas pelo Museu do Doce, hoje uma instituição central na salvaguarda dessas tradições.

A “Conservas Bauer”, empreendimento liderado à época por Lino Julio Bauer e Irma Bender Bauer, a partir da década de 1950, surgiu em um contexto próspero para a indústria conserveira. Dentre o grande número de empreendimentos que poderiam ter sido objeto desse estudo, a fábrica Bauer mostrou-se potencialmente relevante, principalmente em razão das memórias mobilizadas pela visitante do museu, a senhora Norma Ivone Bauer Gomes (Ver figuras 1 e 2). Com seus relatos, inicialmente espontâneos, e posteriormente registrados em entrevista semiestruturada, fomos levados aos tempos em que a fábrica operava dentro das condições da época.

² IPHAN. Tradições Doceiras de Pelotas (RS) são reconhecidas como Patrimônio Imaterial do Brasil. 15 de maio de 2018. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4653/tradicao-doceira-de-pelotas-rs-e-reconhecida-como-patrimonio-imaterial-brasileiro>. Acesso em 20 de abril de 2024.

Figuras 1 e 2: Respectivamente Norma Bauer em visita ao Museu do Doce e imagem panorâmica de sala expositiva dedicada ao tema da indústria conserveira em Pelotas com itens representando a Fábrica Bauer.



Fonte: Roberto Heiden

Entendemos que essa porta ao passado que se abriu a partir do contato da visitante com o acervo e equipamentos expográficos do museu que representavam a fábrica de seu pai - empreendimento esse cuja atuação de Norma foi fundamental para o funcionamento - era uma espécie de brecha histórica que não poderia deixar de ser melhor explorada. Nesse sentido, após as publicações realizadas junto das redes sociais do museu, seguimos em contato com a senhora Norma, cuja interação gerou a entrevista que foi fonte central para a realização do presente texto.

A Fábrica Bauer esteve em funcionamento durante cerca de trinta e quatro anos e grande parte da sua produção era voltada à produção do doce de pêssego em conserva. Irma e Norma Bauer tiveram participação fundamental para o pleno funcionamento do empreendimento. Por estar inserida em um momento histórico de grande prosperidade, a Fábrica de Conservas Bauer tem também sua trajetória como um bom exemplo e objeto de estudo para a compreensão da economia dos doces em conserva em diferentes aspectos: O primeiro deles é que o empreendimento teve seu funcionamento ativo durante o período mais próspero do ofício, o que nos permite visualizar as práticas em ambiente fabril e as perspectivas da época sobre o trabalho. Outro aspecto interessante é a intensa participação feminina tanto na linha de produção, quanto na administração da empresa. São esses os dois principais aspectos que o presente texto buscou explorar, com base em um estudo resultante de um trabalho investigativo pautado em revisão bibliográfica, observações e estudos de campo, além das entrevistas.

Os primórdios da produção conserveira



Após o final do ciclo do charque, no começo do século XX, a fruticultura passou a se desenvolver na Zona Rural da cidade de Pelotas. Amadeo Gustavo Gastal foi pioneiro na produção conserveira local, tendo viajado a França na segunda metade do século XIX para aprender mais sobre suas técnicas e modo de preparo. Na década de 1870 ele voltou para o Brasil e começou a utilizar o conhecimento adquirido em seus negócios. Em 1915 foi inaugurada a primeira fábrica de doces em conserva da cidade: a “Quinta Pastorello”. A partir dela, outros empreendimentos semelhantes passaram surgir, principalmente na localidade de Colônia Santo Antônio, o que proporcionou o nascimento de uma nova era econômica para Pelotas (Bach, 2009; Grando, 1990).

Grando (1990) define que a indústria de conservas era um assunto frequentemente abordado em volumes da Revista Agrícola do Rio Grande do Sul editada em Pelotas. Os colaboradores procuravam incentivá-la localmente em função das condições de clima e solo favoráveis ao crescimento de algumas árvores frutíferas, especialmente o pêssego. Quanto aos ciclos econômicos relacionáveis e esse conjunto de fábricas, em um primeiro ciclo histórico produtivo, podemos considerar como marcos o surgimento da primeira fábrica até o auge da industrialização ocorrido em ambiente rural, em torno da década de 1950.

Nesse contexto de desenvolvimento de uma indústria local, a maior parte das fábricas se localizavam em ambiente rural e ao lado da casa de seu respectivo proprietário, situação que muitas vezes causava a fusão do ambiente de trabalho com o ambiente familiar. Aos poucos, os empreendimentos foram crescendo e as fábricas, ainda na zona rural, passaram a estar mais próximas a estações ferroviárias e rios, para poder escoar resíduos da produção (Bach, 2009; Bach, 2017). Com o tempo, a infraestrutura e a logística desses empreendimentos foi aperfeiçoada. Segundo relato de Norma Bauer (2023), com a falta de distribuição de energia elétrica na época, os proprietários eram obrigados a utilizar um ventilador gerador para conseguir manter a produção em curso, por exemplo.

Em torno de 1920 observava-se em Pelotas uma importante expansão tanto no plantio e colheita, como na produção de alimentos conservados, e já na década de 1940 esse conjunto de empreendimentos ganhava espaço na economia nacional, exportando para vários estados do Brasil. Entre as décadas de 1940 a 1970 o Brasil viveu um processo intenso de urbanização e industrialização. Durante a Era Vargas, o seu modelo desenvolvimentista e de substituição de importações impactou positivamente o conjunto fabril local (Anjos et al, 2020; Bach, 2009; Bach, 2017; Grando, 1990).

De acordo com Ferreira (1921), já na década de 1950 existiam aproximadamente cem fábricas do gênero que se distribuíam por toda a região sul. Seguindo o curso desta linha do tempo, podemos citar um segundo ciclo produtivo, que foi o apogeu das fábricas na zona urbana de Pelotas, entre as décadas de 1960 e 1970 (BACH, 2017). Essas fábricas passaram a crescer com mais vigor e dinamismo, oferecendo desenvolvimento social e econômico com impactos locais e nacionais. Ferreira (2021) ainda contextualiza que:

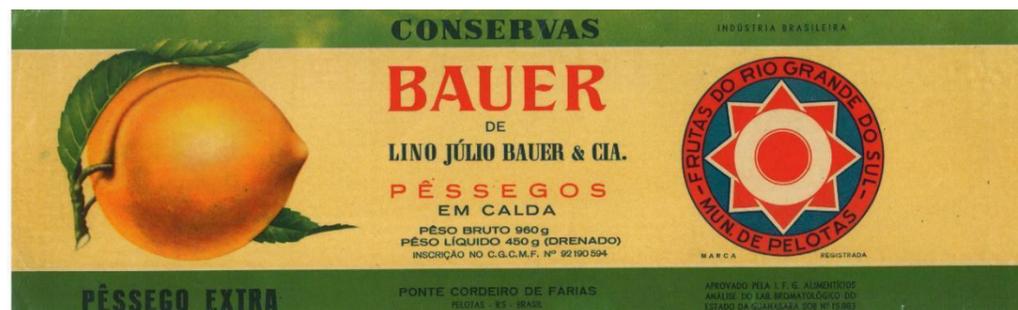
Esse cenário de fábricas artesanais que operavam com recursos próprios e baixo nível tecnológico começa a transformar-se nos anos 1970. As principais mudanças no parque industrial de Pelotas acontecem entre 1967 e 1973, época do “milagre econômico” que ocorre durante a ditadura militar. Nesse momento, havia em todo o país uma política de estímulo à industrialização. Bancos regionais e estaduais ofereciam financiamentos de longo prazo e com juros baixos (Ferreira, 2021, p. 82).

A partir da década de 1980 o setor passa a enfrentar dificuldades financeiras. Não há um consenso entre pesquisadores sobre qual fora a razão central do declínio deste ciclo econômico, mas são citadas diversas possibilidades, dentre as quais o surgimento de novas tecnologias, a transformação dos ciclos econômicos, implementação de novas e desafiadoras políticas macroeconômicas, dentre outras (Bach, 2017; Ferreira, 2021).

Conservas Bauer e paralelos historiográficos

A Conservas Bauer surgiu em 1950, criada por Lino Julio Bauer e Irma Bender Bauer. O empreendimento se encontrava na localidade de Ponte Cordeiro Farias, Zona Rural de Pelotas, como é possível identificar na embalagem de um de seus produtos preservados em acervo do Museu do Doce (Figura 3). As instalações da fábrica se localizavam dessa forma no Quinto Distrito de Pelotas, ao lado de mais algumas fábricas do mesmo ramo. De acordo com Bach (2009), algumas das fábricas contemporâneas à Conservas Bauer e também localizadas em Ponte Cordeiro de Farias eram "Red Indian", "Quinta Cumparcita", "Conserva Vó Otilia", "Conservas Almeida", entre outras.

Figura 3: Antigo rótulo em papel de doce de pêssego em conserva da Fábrica Bauer



Fonte: Museu do Doce (UFPel-Pelotas)

Embora alguns documentos, como a embalagem acima reproduzida, carreguem consigo um número importante de informações, elas não são suficientes para resgatarmos o histórico do empreendimento. Logo, a extensa maioria das informações aqui apresentadas foram coletadas em entrevista realizada com Norma Bauer, filha dos proprietários, no dia 17 de outubro de 2023. Ela nos relatou que a concepção da fábrica surgiu a partir de uma tragédia pessoal: Lino Bauer sofreu um acidente de carro e perdeu parcialmente a vista de um dos olhos. Proibido pelos médicos de continuar trabalhando na lavoura, reuniu seus recursos e construiu um prédio. Alugou essa construção para outros produtores de doces por cerca de dois anos. Nesse período, aprendeu o ofício em paralelo e ao fim inaugurou sua própria fábrica. O empreendimento ficou em atividade por 24 anos. A empresa era especializada em fazer compotas de pêsego, pera e figo. Posteriormente, segundo relato de Norma Bauer (2023), começaram a ser produzidas figadas e pessegadas, essas que são algumas das receitas reconhecidas como parte do conjunto de iguarias que integram o patrimônio imaterial da cultura doceira de Pelotas e região.

Dentre os aspectos relativos ao funcionamento da fábrica, a partir da entrevista foi possível reconstituir algumas dessas dimensões, a exemplo de como era o cotidiano de trabalho. Nesse sentido, Norma Bauer (2023) relatou que aos trabalhadores da Fábrica Bauer costumavam ser oferecidos uniformes, alojamento e quatro refeições diárias. De acordo com a entrevistada, para o preparo dos doces em conserva, as frutas eram separadas, descascadas individualmente com ajuda de ferramentas e maquinário, eram descaroçadas se necessário fosse, e na sequência misturadas com a calda açucarada, sendo ao fim enlatadas. A lata contendo o doce em calda enfim passava por uma fervura, recebia o rótulo de identificação, e era direcionada ao estoque para ser comercializada.

Esse fluxo de produção acima descrito pode ser reconhecido em estudos como os de Bach (2017) e também em publicações técnicas recentes sobre doces em calda (Oliveira,

2018). Além disso, Bach (2009) afirma que outras fábricas de grande porte localizadas na localidade de Ponte Cordeiro de Farias também ofereciam uniformes aos seus funcionários. Norma Bauer (2023) ainda relata que a Conservas Bauer era reconhecida pelo público pelo alto padrão de qualidade dos seus produtos. As latas eram vendidas em diferentes tipos de comércio e vez ou outra eram servidas para passageiros da Varig (companhia aérea sul-rio-grandense que manteve sua atividade entre 1927 e 2006). Havia representantes comerciais da marca Bauer em várias cidades do Rio Grande do Sul e em outros estados, sendo eles Santa Catarina, Paraná, São Paulo e Rio de Janeiro (Bauer, 2023).

O protagonismo feminino nas fábricas de conserva

Nos primeiros tempos da produção de doces em conserva na cidade de Pelotas a força de trabalho era baseada principalmente na estrutura familiar e social do fabricante. Com o passar dos anos a demanda pelo produto aumentou e o setor passou por um processo de profissionalização constante, embora o caráter artesanal nunca tenha sido completamente abandonado, sobretudo nos empreendimentos da zona rural. Segundo Bach (2009, 2017), do final do século XIX até a década de 1960, as fábricas ainda tinham uma linha de produção consideravelmente artesanal. O autor também relata que era recorrente que famílias inteiras deixassem temporariamente suas residências para concentrar sazonalmente sua força de trabalho junto de empreendimentos fabris, dadas as características sazonais da produção de frutas.

Nesse sentido, é importante retomarmos contextos, como os de que em paralelo ao fim ciclo do charque e o começo das tradições relacionadas ao doce colonial, o mundo atravessava a segunda Revolução Industrial. A partir deste evento, as mulheres ingressaram nas linhas de produção. Embora o trabalho feminino sempre existisse, suas tarefas normalmente estavam concentradas em ambiente doméstico e invisibilizado. A partir da industrialização e do avanço do capitalismo, a força de trabalho feminina passa a ser considerada como uma possibilidade, principalmente em setores com o dos têxteis, mas também em outros como vendas, secretariado, atendimento em setores de saúde, além dos serviços domésticos para terceiros, entre outros, no problemático espectro daquilo que poderia ser à época considerado como mais adequado para a realização de mãos femininas (Federici, 2021; Lima, 2016).

Ainda que o Brasil tenha passado por um processo de industrialização tardia, verifica-se localmente um processo semelhante ao de inserção das mulheres no mercado de



trabalho no centro do Capitalismo. Nesse sentido, e considerando-se a realidade de Pelotas, Lima (2016) demonstra os esforços do *Almanachs* da cidade em invisibilizar as trabalhadoras em ambiente fabril, publicando preferencialmente fotos com homens e oferecendo a eles o protagonismo dentro do mercado de trabalho. Dentro dessas publicações, pode-se perceber também a função de promulgar valores de moralidade e comportamento, tanto no conteúdo quanto nas propagandas ali veiculadas (Lima, 2016).

Em complemento ao que Lima (2016) problematiza sobre a realidade do trabalho feminino local, diferentes autores apontam que as mulheres eram a grande maioria do corpo de funcionários nas fábricas de doces em conserva de Pelotas. O ofício era comum até mesmo entre gerações diferentes da mesma família (avós, mães e até filhas exercendo as mesmas funções). Bach (2009), por exemplo, aponta que toda a linha de produção ao redor da seleção e enlatamento das frutas era predominantemente feminina. O mesmo autor explica a partir de relatos orais que "Era o setor em que mais se exigia qualidade de trabalho, em que ocorria a escolha das metades do pêssego para ser enlatado, cujos critérios eram o tamanho, cor e maturação da fruta" (Bach, 2007, p. 149).

A participação das mulheres na história da produção dos doces bem como no próprio desenvolvimento socioeconômico da cidade de Pelotas costuma ficar em segundo plano. Registros históricos afirmam com certa regularidade a presença de mulheres atuando no mercado de trabalho pelotense, em profissões como costureiras, parteiras, médicas, babás, empregadas domésticas e professoras dos anos iniciais (Lima, 2016). Todas as funções citadas estão de alguma forma relacionadas com funções de cuidado e em regimes flexibilizados.

Considerando o perfil de Norma Bauer, é importante destacar-se que as esposas e filhas dos proprietários de fábricas de doces em conserva costumavam exercer funções de grande importância para a manutenção dos negócios familiares (Bach, 2009). No caso de Norma Bauer Gomes, o trabalho na fábrica da família começou aos 17 anos. Os pais precisavam de ajuda e ela era a única herdeira do empreendimento: "Eu fazia pagamento semanal, o serviço de fiscalização e o que fosse preciso eu fazia" (...) "Eu comecei a fazer parte com 17 anos e meu pai mandou me ensinarem a dirigir para que, quando faltassem insumos, eu vinha direto ao centro pra comprar." (Bauer, 2023,p.01). Além disso, a mãe de Norma, Irma Bauer, é considerada por familiares como a mente criativa por trás da empresa. Era ela quem instruía os funcionários em suas funções, além de monitorar grande parte das atividades das tarefas. Bach (2009) comenta em seu trabalho informações que complementam depoimento de nossa entrevistada:

Todo esse trabalho de controle, observação e acompanhamento quanto ao rendimento nesses setores geralmente era supervisionado pela esposa do proprietário da fábrica, que fazia os devidos ajustes, como substituições de funcionárias quando resultado não era satisfatório (Bach, 2009, p. 149).

A atuação de Norma e Irma demonstra quão relevante era o trabalho das mulheres em um ciclo econômico tão importante para a história local, não somente na linha de produção, como também em atividades-chave do gerenciamento do setor produtivo e comercial. Mesmo depois de casar, ter filhos e se dedicar à vida familiar, Norma permaneceu ativa nos negócios da família até o pai tomar a decisão de fechar a fábrica, em meados de 1974. Com o passar dos anos e com o avanço do capitalismo, o regime conciliatório, ainda que desigual, passa a operar: Homens continuam a se direcionar ao mercado de trabalho enquanto as mulheres passam a conciliar tempo no mercado de trabalho com os cuidados do ambiente doméstico (Hirata, 2007). Nessa perspectiva, podemos ainda acrescentar a essas narrativas alguns matizes do olhar de familiares: em relato oral, Sizi Bauer (2023), neta dos fundadores da Conservas Bauer, disse que percebe sua avó Irma como "muito visionária (...) o meu avô era muito trabalhador, mas quem puxava assim pra que as coisas se realizassem era ela".(BAUER, 2023,p.01)

Conclusão

Na medida em que esse estudo buscou melhor compreender o passado das fábricas de doces em conserva de Pelotas e região por meio dos visitantes do Museu do Doce e de seus relatos espontâneos e/ou registrados a partir de entrevistas, foi possível não somente perceber a importância do trabalho de valorização e divulgação dessas memórias, bem como sua importância para o processo de conformação das identidades culturais locais. Nesse sentido, o estudo avança para além de dados costumeiramente mais divulgados, relacionados a resultados econômicos e circulação de capital, evidenciando a importância da dimensão humana nesse campo econômico e todas as suas memórias correlatas.

Além disso, evidenciou-se também que falar sobre as mulheres dentro das tradições doceiras é falar sobre a história de Pelotas e a parte viva do patrimônio imaterial. Falar sobre as trabalhadoras, suas intensas jornadas de trabalho e os desdobramentos da indústria conserveira até os dias atuais, é um caminho possível para compreender o valor do trabalho feminino na construção do legado da "cidade do doce". A trajetória da família Bauer na indústria conserveira



exemplifica o auge desse ciclo econômico em Pelotas e alguns meios de como se deu a presença das mulheres na construção desse legado.

Dessa forma, o texto ainda deixou evidente a importância de instituições como o Museu do Doce na divulgação e até mesmo organização de narrativas importantes para o patrimônio cultural e da própria história da cidade de Pelotas. Como instituição de memória imediatamente reconhecível como tal, o Museu do Doce opera nessa rede de circulação de lembranças e densifica aquilo que torna reconhecível determinados patrimônios: o seu valor cultural.

Referencial Bibliográfico

ANJOS, Flávio Sacco dos; CALDAS, Nádia Velleda; SERRES, Juliane Conceição Primon. O gosto amargo do esquecimento: origens rurais da indústria do pêssego em Pelotas, RS, Brasil.

Desenvolvimento Socioeconômico em Debate, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 144–157, 2020. DOI: 10.18616/rdsd.v6i1.5635. Disponível em: <https://periodicos.unesc.net/ojs/index.php/RDSD/article/view/5635>. Acesso em: 25 jul. 2025.SC

BACH, Alcir. **Patrimônio Agroindustrial: Inventário das fábricas de compotas de pêssego na área urbana de Pelotas (1950-1990)**. 2017. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS, 2017.

BACH, Alcir. **O patrimônio industrial rural: as fábricas de compotas de pêssego em Pelotas – 1950 à 1970**. 2009. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS, 2009.

BAUER, Norma, BAUER, Sizi **Entrevista concedida a Isabella Barcellos no dia 17 de outubro de 2023, Pelotas-RS**.

CANDAU, Joel. **Antropologia de la memoria**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2006.

FEDERICI, Silvia. **O patriarcado do salário: notas sobre Marx, gênero e feminismo**. São Paulo: Boitempo, 2021.

FERREIRA, Laura. **Setor de conservas da região de Pelotas (RS): mudanças na produção e conservadorismo nas relações de trabalho**. Em Debate, Florianópolis: Editora da UFSC, ed. 5, ano 2011, p. 47-63, Semestral.

FERREIRA, Laura. (org.). **Trabalho, experiência de classe e reestruturação produtiva na indústria de conservas de Pelotas**. Florianópolis, SC: Editoria em Debate, 2021. E-book (262p.) ISBN: 978-65-87206-94-3.

FREIRE, Beatriz, et al. **Dossiê de Registro da Região Doceira de Pelotas e Antiga Pelotas (Arroio do Padre, Capão do Leão, Morro Redondo e Turuçu)/RS**. IPHAN, S/D. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_%20tradicoes_doceiras_de_pelotas_antiga_pelotas.pdf. Acesso em 20 de abril de 2024.

GRANDO, Marinês. Z. **Pequena agricultura em crise: o caso da “colônia francesa” no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre, Fundação de Economia e Estatística, 1990.

HIRATA, Helena.; KERGOAT, Danièle. **Novas configurações da divisão sexual do trabalho**. Cadernos de Pesquisa, v. 37, n. 132, p. 595–609, set. 2007.

LIMA, Paula. **A (in)visibilidade do trabalho feminino nos Almanachs de Pelotas (1913 - 1935)**. AEDOS: Revista do Corpo Discente do Programa de Pós Graduação em História, Porto Alegre: Editora da UFRGS, ed. 8, ano 2016, n. 18, p. 114-142, Semestral.

OLIVEIRA, Emanuel; FEITOSA, Bruno. SOUZA, Rosane. **Tecnologia e Processamento de Frutas: Doces, Geleias e Compotas**. Natal, RN: Editora IFRN, 2018. E-book (315p.) ISBN: ISBN: 978-85-94137-48-7.



A DESCARACTERIZAÇÃO DA ESCULTURA DE SANTO ISIDRO DO MUSEU ANTROPOLÓGICO DIRETOR PESTANA

Aline Duval da Cunha

Graduanda em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis;
Universidade Federal de Pelotas;
E-mail: alineduvaldacunha@gmail.com

José Luís da Cunha Júnior

Graduando em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis;
Universidade Federal de Pelotas;
E-mail: eng.jose.cunha@gmail.com

André Alexandre Gasperi

Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural;
Universidade Federal de Pelotas;
E-mail: andrealexgasperi@gmail.com

Daniele Baltz da Fonseca

Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural;
Universidade Federal de Pelotas;
E-mail: daniele_bf@hotmail.com

Resumo: O estudo versa sobre a descaracterização realizada sobre uma escultura missioneira de Santo Isidro, que ocorreu quando a obra foi vítima de uma “restauração” mal sucedida, realizada por um profissional sem conhecimentos teóricos, científicos e técnicos sobre restauração. A escultura pertence ao Museu Antropológico Diretor Pestana, localizado em Ijuí/RS, e foi restaurada no Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, da Universidade Federal de Pelotas através de um acordo de cooperação técnica estabelecido entre a Universidade e a Fundação de Integração, Desenvolvimento e Educação do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (FIDENE). A descaracterização da imagem de Santo Isidro se deu por meio de uma repintura completa feita com tintas, cores e técnicas incompatíveis com a obra, fazendo com que a escultura apresentasse características que levavam as pessoas a associá-la ao personagem Capitão Gancho da franquia de Peter Pan da Disney. Este trabalho tem como objetivo apresentar, baseado na teoria contemporânea da restauração como essa associação distancia a escultura de sua função social junto ao museu, pautada na sua carga simbólica, relacionada ao contexto das missões jesuítas, às questões indígenas e à história de ocupação do território gaúcho.

Palavras-chave: conservação-restauração; escultura missioneira; descaracterização artística; intervenção indevida; iconografia e hagiografia; interdisciplinaridade.

Introdução

O presente estudo analisa a transformação simbólica que aconteceu em uma escultura de Santo Isidro depois de receber uma repintura¹ completa por meio de uma intervenção indevida² realizada por pessoa sem formação no campo da conservação-restauração. A imagem que deveria colaborar na compreensão da cultura missioneira, atrelada à formação do território do Rio Grande do Sul passou a evocar a imagem de um mosqueteiro, de um nobre europeu do século XVII ou XVIII ou até mesmo do personagem Capitão Gancho da Disney.

A escultura, na forma como se encontrava antes da intervenção, retrata Santo Isidro, conhecido como O Lavrador, confeccionado em madeira policromada, possui como estilo o barroco missioneiro e está sob a guarda do Museu Antropológico Diretor Pestana (MADP), situado na cidade de Ijuí-RS. Depois de descaracterizada, a escultura foi encaminhada por meio de um acordo de cooperação técnica ao Laboratório de Conservação e Restauração de Bens em Madeira (LCRBM) da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), por ter sofrido uma repintura com tintas e cores incompatíveis.

O acordo de cooperação técnica iniciou-se no primeiro dia do mês de julho de 2023, com a chegada de dez esculturas, entre elas a de Santo Isidro, provenientes do MADP. As pessoas que estavam presentes no momento do recebimento, professoras, técnicas de laboratório, alunos e a museóloga do MADP, expressaram sentimento de pesar pelo estado da obra, demonstrando a necessidade de um trabalho interdisciplinar feito por profissionais qualificados no campo da conservação-restauração.

A intervenção indevida nomeada de “intervenção de restauro” no relatório RI 044/2021 do MADP, pelo profissional não especializado na área da conservação-restauração, resultou na descaracterização do aspecto e alteração da função da obra junto ao museu, gerando frustrações na comunidade especializada, que trabalha de forma comprometida e séria com a preservação do patrimônio cultural. A

¹ O repinte, repintura ou retoque, são alterações encontradas na policromia em que se verifica a presença de uma ou mais camadas de pintura sobrepostas à original, aplicadas parcial ou totalmente sobre a obra com o objetivo de reparar ou dissimular falhas ou danos, geralmente tem qualidade estética inferior à policromia original (Gasperi, 2023).

² A intervenção indevida trata de alterações realizadas por pessoas que provocaram a desvalorização da obra e pode ser encontrada tanto no suporte quanto na policromia (Gasperi, 2023).



descharacterização alterou a comunicação das informações transmitidas pelo objeto, prejudicando sua função social junto ao museu.

Este trabalho busca então elucidar a seguinte pergunta: como a mensagem de Santo Isidro se modificou ao ponto de prejudicar sua função social no MADP? A resposta ao problema foi desenvolvida por meio da análise histórica foucaultiana que trata dos eventos de acordo com sua singularidade e características relacionáveis a partir de pontos em comum, que possibilitam rearranjar os discursos em novas conexões a partir de recortes temporais (Foucault, 2008). O primeiro evento contempla o contexto museal da escultura e sua função social; passando pelos procedimentos indevidos aplicados na obra e sua repercussão negativa junto à equipe técnica do museu; e a elaboração do acordo de cooperação técnica entre o MADP e o curso de CRBCM que realizou a restauração da escultura.

O segundo evento consiste nas análises iconográficas e hagiográficas realizadas pela equipe que restaurou a escultura de Santo Isidro. A análise iconográfica possibilitou considerar em três etapas as informações puras (pré-descrição e pré-iconografia), a identificação da imagem ou a alegoria (iconografia) e o significado da imagem por meio dos valores simbólicos (iconologia) da obra (Panofsky, 2001). A análise hagiográfica situou as características como a identificação do santo em relação com sua vida e lenda, descrição anatômica e panejamento (Coelho; Quites, 2014).

O terceiro evento consiste na conexão entre o Santo Isidro alterado com a figura do Capitão Gancho, de um mosqueteiro ou de um nobre dos séculos XVII ou XVIII. Esta conexão ocorre por meio de sócio-transmissores. O sócio-transmissor pode ser compreendido como uma ponte que pode evocar as lembranças e possibilitar conexões entre as pessoas e os objetos (Candau, 2009).

A análise final se fundamenta na dimensão simbólica como critério para definir as ações de restauração, conforme colocado por Muñoz-Viñas (2021). Tendo isso como fundamento, a intervenção indevida, realizada pelo profissional sem competência, alterou significativamente a relação simbólica que o objeto estabelece com o museu, impedindo que este objeto exerça sua função comunicativa dentro do MADP.

A escultura de Santo Isidro no MADP: da intervenção mal sucedida à restauração

A escultura de Santo Isidro é propriedade do MADP, mantido pela Fundação de Integração, Desenvolvimento e Educação do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul

(FIDENE). A instituição foi criada em 25 de maio de 1961, tem por missão “Oportunizar conhecimento e reflexão por meio da pesquisa, comunicação, difusão e preservação do acervo, contribuindo no processo educacional, identitário e cultural, visando o desenvolvimento do Noroeste do RS”.

O museu possui sede própria com 1.618 m². O espaço é dividido entre salas expositivas, reserva técnica, sala de processamento técnico, salas administrativas, arquivo e sala de pesquisa. A instituição conta com duas divisões, a Divisão de Documentação, de Imagem e Som e a Divisão de Museologia. O museu tem em torno de 30 mil objetos, organizados nas seções de antropologia, arqueologia, numismática e filatelia. No acervo da instituição há oito esculturas em estilo barroco missionário que necessitam de intervenções de conservação-restauração. Duas delas, inclusive, necessitam de confirmação se realmente são desse período.

A escultura de Santo Isidro foi doada pela Capela de São José da Paróquia de São Pedro do Pontão ao MADP, com entrada no acervo em 1967. Na ficha de registro se encontra um breve histórico da escultura. A escultura de Santo Isidro teria sido escondida na mata e recolhida com uma estátua de Santa Bárbara e levada à capela de São José, em 1940. O vigário de São Pedro do Pontão doou Santo Isidro ao museu por intermédio do Prof. Danilo Lazzarotto (MADP, RI 044/2021).

Outras obras também sofreram intervenções, porém sem o impacto negativo que sofreu a escultura de Santo Isidro. A obra, com um metro e sessenta centímetros de altura, tornou-se um problema para o museu após ter passado por uma “intervenção de restauro” (MADP, RI 044/2021) realizada pelo então museólogo da instituição, na fase final da pandemia por Covid-19, quando parte da equipe ainda não havia retornado ao trabalho presencial, portanto sem as devidas discussões e autorizações.

Na ficha de intervenção RI 044/2021 foram registrados alguns dos procedimentos adotados na obra, realizados entre os dias 21 de julho de 2021 e 24 de setembro de 2021, com destaque para:

Falhas e partes ausentes da veste por contundência foram preenchidas com massa e lixadas. Com mais de 400 pontos preenchidos, foi inevitável recriar a pintura do objeto por completo, observando os tons encontrados e recriados, sem considerar tentativas perceptíveis não registradas de restauro no objeto. Falhas inclusive no rosto tiveram de ser preenchidas, como na testa e lábio inferior, denotando, por outros fatores também, tombos que o objeto pode ter sofrido. O manto teve a coloração corrigida, pois apresentava tom rosa na frente e azul atrás, sendo incompreensível esta escolha (MADP, RI 044/2021, p. 2).



O ato de “recriar a pintura do objeto por completo” afetou a relação simbólica da escultura, que é o mote deste estudo. Ressalta-se ainda a utilização de tintas do tipo esmalte sintético, materiais que não são utilizados no processo de restauração de esculturas policromadas em madeira. O esmalte sintético forma um filme aderente, resistente e brilhante, um tipo de tinta considerado “irreversível” em virtude da dificuldade de remoção, portanto um material incompatível³. No final do relato sobre a intervenção, o responsável afirma que “Todo o processo seguiu princípios do restauro estilístico-estrutural, pautado pelos axiomas de Cesare Brandi” (MADP, RI 044/2021, p. 2), no entanto, parece desconhecer os axiomas e princípios de tal teórico ao usar uma tinta forte para “recriar a pintura do objeto por completo”.

A nova profissional de museologia, contratada para compor a equipe do MADP sugeriu contato com o curso de CRBCM da UFPel buscando solução para o problema. A partir disso foi estabelecido acordo de cooperação técnica para que fosse desenvolvido um trabalho interdisciplinar de conservação-restauração para as dez esculturas citadas. O transporte das obras foi acompanhado pela nova museóloga do MADP e realizado em uma van que percorreu distância aproximada de 466 km até chegarem ao LCRBCM. As obras maiores demandaram maior atenção em razão do peso, considerando que N. S. da Glória precisou ser carregada por cinco pessoas.

Uma vez no laboratório, as obras foram desembaladas e iniciaram-se os comentários sobre o aspecto de Santo Isidro, com a inevitável associação ao Capitão Gancho das histórias de Peter Pan.

A restauração das obras aconteceu como atividade prática e de extensão da disciplina Conservação e Restauração de Bens Culturais em Madeira II e o plano de trabalho estabelecido no acordo de cooperação técnica previu as seguintes atividades:

- 1) Identificação e conhecimento do bem:** estudo histórico, estilístico, iconográfico, e de materiais e técnicas, envolvendo aspectos materiais e imateriais relativos aos objetos;
- 2) Documentação:** registro fotográfico do estado do objeto assim que chega ao laboratório; exames com radiação infravermelha, ultravioleta e raios x (parceria com o hospital de clínicas veterinárias da UFPel). Documentação do processo de restauração e documentação do estado final da obra após intervenção; A documentação também prevê a digitalização em 3D das esculturas por meio de fotogrametria.
- 3) Diagnóstico do estado de conservação:** identificação de agentes e processos de deterioração,

³ O termo material incompatível é utilizado quando se trata de alterações encontradas no suporte ou na policromia de natureza antrópica na qual foram utilizados produtos que não seguem os parâmetros estabelecidos para restauração (Gasperi, 2023).

elaboração de mapas de danos; **4) Elaboração e discussão de projeto de restauração:** a ser discutido com os responsáveis pelas obras antes das intervenções; **5) Realização da intervenção de restauração:** específica para cada escultura; **6) Elaboração de relatório de restauração:** específico para cada escultura; **7) Realização de exposição em Museu da UFPel por 30 dias.**

A Figura 1 apresenta fotografia da escultura de Santo Isidro conforme era exposta no MADP (esquerda) e as fotografias tiradas no processo de documentação da obra nos laboratórios do curso (centro e direita).

Figura 1: Escultura de Santo Isidro dentro da vitrine no MADP (esquerda) e escultura de Santo Isidro depois da restauração indevida de frente (centro) e de costas (direita).



Fontes: MADP, s/d (esquerda); LCRBCM, 2024.

Pelas fotos, verifica-se que a intervenção, realizada com tinta luminosa e brilhante busca esconder aspectos da obra que a relacionam com sua história. A história do fim das reduções jesuítas traz a narrativa de guerras e aniquilação dos povos jesuítico-guaranis que ocupavam a região das missões. Igrejas foram queimadas e as obras saqueadas. A história da recuperação de obras pelo poder público para formar o Museu das Missões também carrega suas controvérsias, o que pode ter acarretado no abandono da escultura de Santo Isidro no mato, como sugere o histórico descrito na ficha da obra. O aspecto da escultura, anterior à descaracterização refletia melhor as circunstâncias históricas que a obra passou, não se tratando, necessariamente de um estado de conservação ruim.

Análises iconográficas, iconológicas e hagiográficas



Todo processo de conservação-restauração envolve a busca pelo conhecimento da obra debruçando-se sobre seus aspectos materiais e imateriais. O processo se inicia com exercício de realizar uma descrição pré-iconográfica na qual são expressadas verbalmente as características visíveis da escultura, começando por aspectos gerais e dirigindo-se aos detalhes, de preferência adotando-se o sentido de cima para baixo.

Esta descrição pode ser resumida da seguinte forma: figura humana, caucasiana, do sexo masculino, em pé sobre uma base redonda e azul. O braço direito está levantado, com o cotovelo voltado para a direita e formando um ângulo de aproximadamente 90°. A mão direita está semifechada. O braço esquerdo está posicionado para baixo, levemente inclinado para frente, a mão esquerda está aberta. A perna esquerda está ligeiramente na frente da perna direita. A cabeça se encontra centralizada, olhos um pouco abaixo da linha do horizonte, lábios pequenos e nariz fino. O homem tem cabelo longo até os ombros na cor preta e barba fina, que contorna linearmente as laterais do rosto até o queixo e um bigode fino, todos na cor preta. O homem usa um casaco (sobreveste) vermelho com punhos e gola brancos, fechado com seis botões brancos e um cinto marrom com fivela sobre o casaco. Abaixo do cinto o casaco está aberto e o tecido aparenta leveza em função das dobras. O homem veste calças curtas (culotes) na cor azul, com a barra branca na altura dos joelhos. A figura veste um manto que se prende na lateral esquerda do cinto, passa sobre o ombro esquerdo e se solta pelas costas realizando diversos movimentos ondulatórios. Usa sapatos de fivela na cor vermelha (Ávila; Ferreira; Neutzling; Couto, 2023).

O estudo hagiográfico de Santo Isidro indica que ele foi um lavrador nascido em 1082 e falecido em 1130, onde hoje se localiza a cidade de Madri, na Espanha. Teria sido de família simples e religiosa e casou-se com a devota Maria Toribia, canonizada, mais tarde, como Santa Maria das Cabeças. Praticante do catolicismo, assistia à missa todas as manhãs, rezando seu terço de joelhos, antes de seu trabalho na lavoura. Por esse motivo foi acusado de preguiçoso pelos peões para os donos da terra em um primeiro momento, depois passou a ser canonizado por terem visto um anjo lavrando a terra para o santo. Apesar de sua condição de vida simples era muito solidário e caridoso compartilhando o que tinha com os mais necessitados. Um dos milagres atribuídos a ele foi quando seu filho ainda pequeno caiu em um poço, Isidro tendo rezado com muito fervor fez com que a água do poço subisse e assim conseguiu resgatar o menino (Gallego; Molino, 2019).

Interferências na interpretação: Santo Isidro como um sociotransmissor

A repintura realizada sobre a escultura ocultou as marcas que a conectavam com sua história, atrelada a cultura e religiosidade missioneiras, às guerras jesuíticas e ao período de abandono no mato. A pintura lisa, brilhante de cores sem sombreamento e conformadas em blocos fez com que a escultura deixasse de ser associada com sua história, o mesmo com outras esculturas missioneiras, evocando a figura do Capitão Gancho, personagem antagonista das histórias de Peter Pan da Disney⁴.

Gancho é apresentado como uma figura masculina de pele branca, de cabelos cacheados na cor preta na altura dos ombros e com bigodes finos da mesma cor. Em sua cabeça observa-se um chapéu vermelho com uma pluma branca. Suas vestes consistem em um casaco vermelho e uma camisa e babados brancos na gola e nos punhos, no lugar de sua mão esquerda há um gancho e na direita carrega uma espada. Sua calça no estilo culote é na cor vermelha, tendo em sua barra uma dobra, suas meias são brancas e seus pés estão calçados por sapatos na cor preta com detalhes em dourado, como todos os seus acessórios. A partir da Figura 2 é possível estabelecer comparações entre a Imagem de Santo Isidro repintada (centro), Capitão Gancho (direita) e um típico mosqueteiro do século XVII, através de uma ilustração em aquarela do Museu Britânico em Londres⁵ (esquerda).

Figura 2: Mosqueteiro (esquerda), Imagem de Santo Isidro (centro) e Capitão Gancho (direita).



Fonte: Elaborada pelos autores (2024).

⁴ PETER Pan. Produção: Walt Disney. [S.I]: Walt Disney Productions, 1953. (76 min).

⁵ THE BRITISH MUSEUM. *17th - Century Musketeer*. 14/01/2022. Disponível em: <<https://www.worldhistory.org/image/15130/17th-century-musketeer/>>. Data do acesso: em 24/04/2024.



A identificação dos mosqueteiros nada tem a ver com *Os Três Mosqueteiro* do romance oitocentista de Alexandre Dumas⁶, mas sim os mosqueteiros componentes dos exércitos de infantaria europeus em particular durante a época das guerras civis inglesas que ocorreram entre 1642 a 1651.

Discussões

O estudo da dimensão simbólica do objeto também desempenha um papel importante na conservação-restauração. A dimensão simbólica é responsável por determinar a relevância que um bem cultural possui para a comunidade, não com base em uma análise técnica especializada quantitativamente. Mas sim, com relatos e perspectivas das pessoas que se relacionam com o bem cultural, interagem e constroem a todo momento a mensagem dos objetos. O objeto por meio do seu mecanismo de simbolização pode representar e comunicar uma mensagem acerca da totalidade de um acontecimento, toda obra de um autor e toda história de uma comunidade e cultura (Muñoz-Viñas, 2021). A escultura de Santo Isidro representa além de todos os eventos históricos que passou, todo o contexto das Reduções Jesuíticas.

A realidade simbólica se refere à dimensão intangível do objeto que, como símbolo, representa ideias, princípios e valores. Esta dimensão simbólica é formada quando as pessoas projetam determinados valores sobre o bem cultural e também contribui na elaboração e preservação da identidade cultural de uma comunidade por meio da história que o objeto representa. O objeto simboliza as identidades, representa uma cultura e comunica uma mensagem significativa de um grupo ou de uma pessoa, quando transita de uma função conhecida como original para o predomínio da função-signo (Muñoz-Viñas, 2021).

A comunidade com a qual o objeto interage é um dos grupos mais impactados por qualquer processo de conservação-restauração de um bem cultural. A comunidade deve ter sua voz ouvida e considerada pelos conservadores-restauradores na tomada de decisões da conservação-restauração do patrimônio cultural.

Para aqueles que desconhecem os códigos e as circunstâncias de outras comunidades ou pessoas, estes valores não existem ou resultam incompreensíveis ou ridículos. Mas os indivíduos afetados, os que possuem chaves e códigos para sua interpretação, sabem com clareza quais são os objetos que têm maior poder simbólico (Muñoz-Viñas, 2021, p. 55).

⁶ DUMAS, A. Os três mosqueteiros: edição comentada e ilustrada. Zahar, 2010.

A conservação envolve uma série de atividades práticas que visam preservar o bem cultural sem comprometer a sua capacidade simbólica, para isso é necessário ir além de uma atividade puramente técnica incluindo as pessoas no processo de construção do conhecimento do objeto. “Definitivamente, o que caracteriza tanto a conservação quanto a restauração não são suas técnicas ou instrumentos, senão a intenção com que se realizam certas ações: não depende do que se faz, mas para que se faz” (Muñoz-Viñas, 2021, p. 21).

A escultura de Santo Isidro como símbolo, além de evocar a história das missões jesuíticas, pode passar uma mensagem de valorização de uma cultura indígena esmagada no processo de ocupação do território brasileiro. A história que a figura comunica trata de como ela foi produzida por padres jesuítas e pelos povos indígenas Mbyá-Guaranis entre os séculos XVII e XVIII. A escultura aborda a chegada dos jesuítas e a implementação das reduções, para expandir a fé católica em um período em que a religião protestante estava em crescimento. Com a utilização de pinturas de imagens religiosas e o uso de músicas, os jesuítas conquistaram o imaginário dos indígenas e facilitaram a comunicação entre as culturas. O Santo Isidro foi utilizado em eventos religiosos com orações e cânticos, talvez tenha sido levado em andores como um símbolo de proteção aos lavradores (Boff, 2012).

Visto que as cores e os materiais que foram escolhidas no processo de “restauração”, repintura e consolidação do suporte, apagavam as características históricas da obra, podemos inferir que as comparações com o Capitão Gancho foram influenciadas pelas cores vibrantes e alteração da percepção das formas. As cores também simbolizam possuem representativos que designam e diferenciam (Pedrosa, 2022). A arte com suas diversas formas de expressão consegue promover entre a obra e o observador conexões profundas e a construção de vínculos.

Uma repintura realizada com materiais inadequados pode gerar uma sensação de estranhamento ou desconforto na comunidade que valoriza a obra, ao invés de promover inspiração, admiração ou contemplação. A incapacidade da escultura de transmitir sua mensagem de forma clara e impactante pode resultar em uma experiência estética superficial ou confusa ao espectador. A falta de coesão visual e conceitual a respeito da autenticidade da obra, pode dificultar a imersão do observador, impedindo-o de estabelecer uma conexão emocional real e significativa com a imagem.



Os erros técnicos ocorridos pela falta de saberes especializados e escolhas equivocadas sem os princípios do campo da conservação-restauração, prejudicam a dimensão material do objeto e a dimensão simbólica. A intervenção indevida realizada na escultura de Santo Isidro comprometeu sua iconografia, seu significado religioso e histórico, desrespeitou a tradição e a cultura associadas a ela, devido à falta de uma abordagem interdisciplinar para lidar com o bem cultural. A escultura de Santo Isidro não comunica apenas a sua própria história, a história do contexto em que foi esculpido e o significado religioso. Mas, agora, também comunica a importância de um trabalho interdisciplinar na preservação do patrimônio cultural, combatendo as intervenções indevidas realizadas por pessoas não especializadas em conservação-restauração.

Os agentes preservacionistas que não possuem uma qualificação especializada em conservação-restauração precisam entrar em contato com os conservadores-restauradores, para realizar um trabalho interdisciplinar com objetivo de respeitar a singularidade dos objetos. A conservação-restauração cada vez mais vem se tornando articuladora em casos que envolvem a participação de instituições museológicas e de especialistas de diversas áreas, para analisar os objetos por diferentes perspectivas: culturais, históricas, estilísticas e entre outras, que só é possível por meio de um diálogo fecundo e de relação com a interdisciplinaridade (Rosado, 2015).

Os especialistas ao reconhecerem suas limitações frente à complexidade do bem cultural no momento do tratamento, precisam exercer uma abordagem interdisciplinar para desenvolver um resultado qualificado e de acordo com os princípios da preservação do patrimônio cultural. A abordagem interdisciplinar promove não só a preservação adequada dos objetos, mas também, o aperfeiçoamento profissional e das disciplinas e das instituições envolvidas nos tratamentos dos bens culturais.

Conclusão

As intervenções indevidas aplicadas na escultura de Santo Isidro ocasionaram danos irreversíveis ao objeto e tristeza nas pessoas. A falta de participação da comunidade especializada no processo de tomada de decisão é ressaltada como um problema, assim como a falta de incluir os valores simbólicos e culturais associados à obra de arte durante o processo de conservação-restauração. A influência e a escolha das cores na percepção das imagens e na aplicação dos tratamentos de

conservação-restauração são recursos a serem escolhidos com responsabilidade. O trabalho evoca a importância de uma prática profissional responsável, que reconhece os próprios limites de atuação por meio da interdisciplinaridade. Graças a tomada de consciência da atual gestão do MADP e da nova museóloga foi possível estabelecer um trabalho interdisciplinar que não ocorreu anteriormente na intervenção indevida na gestão passada.

Referências

ÁVILA, Bruna; FERREIRA, Carina Farias; NEUTZLING, Clarissa Martins; COUTO, Luiza. **Relatório técnico de restauro: escultura Santo Isidro do Museu Diretor Pestana**. Pelotas (RS): Bacharelado de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis - Universidade Federal de Pelotas, 2023.

BOFF, Claudete. **A imaginária Guarani: o acervo do Museu das Missões**. Dissertação (Mestrado em História) - Curso de Pós-graduação em História, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2002.

CANDAU, Joël. **La métamémoire ou la mise en récit du travail de mémoire**. Paris: Center Alberto-Benveniste, 2009.

COELHO, Beatriz. QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da escultura devocional em madeira**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GALLEGO, Cristina; MOLINO, Antonio O. **Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana**. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2019.

GASPERI, André A. **Guia de alterações em escultura de madeira com ou sem policromia: um material didático para o ensino-aprendizagem do diagnóstico do estado de conservação**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas (RS), 2023.

MADP. **Ficha de Intervenção RI 044/2021 - Santo Isidro**. Ijuí (RS): Museu Antropológico Diretor Pestana, 2021.

MUÑOZ-VIÑAS, Salvador. **Teoria Contemporânea da Restauração**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.

PANOFSKY, Erwin. **Iconografia e iconologia**. In: O Significado nas artes visuais. São Paulo: Editora Perspectiva, pp.47-87, 2001.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2022.

ROSADO, Alessandra. **Conservação-restauração: exercício da interdisciplinaridade**. In: ROSADO, Alessandra; GONÇALVES, Wili de Barros (org.). Ciências do Patrimônio: horizontes transdisciplinares. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, 2015.



As máscaras da casa-sede do Museu do Doce, Pelotas/RS: uma leitura visual dos estuques dos tetos.

Adriane Borda

Doutorado; Universidade Federal de Pelotas;
E-mail: adribord@hotmail.com

Francisca Michelin

Doutorado; Universidade Federal de Pelotas;
E-mail: fmichelon.ufpel@gmail.com

Resumo: O texto apresenta um estudo das figuras dos estuques de quatro cômodos da casa histórica que sedia o Museu do Doce da Universidade Federal de Pelotas, Rio Grande do Sul. A casa foi construída por volta de 1880 por Francisco Antunes Maciel, que foi Conselheiro de D. Pedro II por um ano, proprietário de muitas terras e figura política influente no cenário regional. Os estuques dos tetos estudados combinam numerosas figuras, representativas da função do ambiente. Na sala de visitas, quarto do casal, quarto da filha e do filho, há entre os adornos do teto, máscaras em diferentes posições, as quais sugerem ser representações de modos e valores de convivência social. O estudo envolve a produção de modelos táteis que destacam estas possíveis narrativas contidas nos estuques. Inicialmente confeccionados como recurso assistivo para pessoas com deficiência visual, os modelos favorecem este tipo de discussão sociocultural. Os resultados se referem ao registro de interpretações do significado dos elementos decorativos da casa, como apoio à comunicação e à provocação de outras interpretações sobre o primeiro acervo do Museu do Doce, a saber, a própria edificação reconhecida por seu valor cultural.

Palavras-chave: Estuques. Museu do Doce. Pelotas. Leitura Visual. Máscaras.

Introdução

A casa de número 8, no entorno da Praça Coronel Pedro Osório, na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul, faz parte do conjunto tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 1977 e formado pelos três edifícios que constituem a testada de um único quarteirão (Figura 1). Construídas em diferentes momentos, mas pertencentes a sujeitos da mesma família, são representantes de tipos construtivos, em suas técnicas e materiais empregados, bem como os gostos e modos de vida das famílias que detinham poder econômico na região.

Nomeada como Casa do Conselheiro, de acordo com Michelin e Leal (2017), a casa 8 à esquerda da Figura 1, foi a última a ser construída em um momento no qual se estavam edificando diferentes exemplares de construções que, no seu conjunto, indicam tanto o crescimento da cidade como a prosperidade dos negócios naquele momento. Sobretudo, na década de 1870, Gutierrez (2004) afirma ter havido um incremento nos elementos de infraestrutura e serviços públicos, operacionalizando no local os investimentos que as cidades demandavam para se tornarem modernas.

Figura 1 – Testada do quarteirão dos Casarões 8, 6 e 2 da Praça Coronel Pedro Osório, Pelotas, RS.



Fonte: Acervo do GEGRADI/FAURB/UFPel

Schlee (1993) observa que a exemplo do que ocorreu com muitas cidades no Brasil, a segunda metade do século XIX é marcada pela substituição da arquitetura colonial pela então moderna arquitetura eclética. Na Europa o ecletismo expressou uma crise entre o modo construtivo dos engenheiros, das edificações industriais, e dos estilos utilizados pelos arquitetos. Aqui representou a qualificação das construções pelo acesso às técnicas e materiais importados. Assim, a primeira das três casas (à direita da Figura 1), cuja data provável de construção é 1830, passou por adaptações que a adequaram, no exterior, aos parâmetros desta modernidade, substituindo beirais por platibandas, recebendo frontões e pilastras sobre as paredes e outros elementos decorativos característicos das construções do período. Entretanto, guarda a peculiaridade de não ter sido construída com um porão alto. A presença deste elemento, nas outras duas casas, demonstra uma prática construtiva atenta ao desempenho higrotérmico da edificação. Através das gateiras, os porões garantem a ventilação necessária em um clima de intensa umidade como se caracteriza o da cidade de Pelotas. Sendo assim, estas duas casas já surgem sob a preocupação de modernizar os edifícios, como destacado por Schlee (1993), evidenciando não apenas a adoção de um gosto, mas o exercício de distinção social e econômica praticado em todas as suas expressões públicas. O tamanho, o projeto e a solidez dessas residências atestam no presente, a força econômica daqueles proprietários, mas no século XIX, os



elementos decorativos, profusos, diferenciados e simbólicos, enunciavam a força política e social de suas famílias.

No que tange aos elementos decorativos, Santos, Rozisky e Galli (2012) afirmam que foi entre os anos de 1870 e 1931, que a ornamentação dos edifícios proliferou, tanto pela possibilidade de importar adornos de estuque, como pelo aumento da mão-de-obra especializada, em decorrência da presença de imigrantes europeus. Muitos já vinham com conhecimentos de construção civil para prover as residências com elementos em ferro fundido, alouçados, estuque, escaiolas e outros.

Todos esses elementos estão fartamente presentes na Casa do Conselheiro e há poucos anos, em decorrência da restauração que restituiu à casa a sua aparência original, estão disponíveis ao visitante, fazendo parte do acervo do Museu do Doce, de responsabilidade da Universidade Federal de Pelotas, atual proprietária do bem e demandante da restauração.

Dentre esses, o interesse do estudo fixou-se em destacar e ler, relacionalmente, as figuras que se encontram no teto dos ambientes mais emblemáticos das relações sociais da família e que decidimos chamar de máscaras.

Com a finalidade de ordenar a exposição do conteúdo deste estudo, faz-se uma breve contextualização do edifício e da família que o construiu, bem como da técnica da estucaria ornamental, para então indicar as leituras de como, para além da função decorativa, os elementos figurativos serviam como emblemas dos atributos de riqueza, gosto, poder e domínio que o Conselheiro exercia, ou desejava exercer, sobre os seus.

A Casa 8, o arquiteto responsável e os proprietários

A construção da casa 8, conforme Michelon e Leal (2017), provavelmente teve início em 1878, ano seguinte ao casamento dos proprietários: Francisco Antunes Maciel e Francisca de Castro Moreira. E, conforme consta em uma placa comemorativa do centenário do nascimento do proprietário, fixada na fachada principal da casa, a sua inauguração foi em 07 de setembro de 1880. Atualmente, com o propósito de conectar este patrimônio material com a imaterialidade da história, a edificação tem sido referida como “a casa do conselheiro”. Este título, atribuído a Francisco Maciel decorre por ele ter exercido o cargo de Conselheiro do Imperador, D. Pedro II.

Junto ao processo de tombamento do conjunto destas casas, pelo IPHAN, consta uma maior referência ao reconhecimento como paisagem urbana e não como

valor artístico individual de cada uma. Por outro lado, Fonseca (2005) explica como os exemplares do estilo eclético passam a ser valorizados a partir dos anos de 1970:

Do ponto de vista estético, os arquitetos modernistas consideravam que, no estilo eclético, o funcional e o decorativo estavam dissociados, o que fez com que considerassem esse estilo, assim como o neocolonial, ‘não-arquitetura’. Do ponto de vista ideológico, as construções em estilo eclético eram consideradas, transposições acríticas de influências europeias, modismo das elites que aqui tentavam reproduzir o velho mundo. (FONSECA, 2005, p.189).

O reconhecimento do estilo eclético, é o fundamento que justifica o tombamento do conjunto de Pelotas. E, sobre isso é importante o estudo de Schlee (1993) no qual o arquiteto observa como a casa do Conselheiro Maciel já é edificada nesse estilo em que os elementos decorativos são profusos.

Se, por um lado, o estilo é evidente, por outro, a autoria do projeto ainda não se definiu. Em Chevallier (2002), as dúvidas sobre a autoria de José Isella permanecem, mas bem mais recentemente, Borda *et al* (2022), no campo da geometria, evidenciaram similaridades entre o saber-fazer implícito à configuração do elemento clarabóia da casa 8 com o saber-fazer, comprovadamente atribuído ao arquiteto, relativo aos efeitos anamórficos produzidos na percepção da cúpula da Capela da Santa Casa, Pelotas, RS. Trata-se do efeito de perceber uma meia cúpula como uma cúpula inteira, desde um ponto de vista situado no acesso principal da Capela. Este tipo de habilidade é um diferencial nas práticas profissionais de arquitetura, ainda não evidenciado em outras construções da época, na cidade de Pelotas, permitindo reforçar a hipótese da autoria de Isella no projeto da clarabóia. Este elemento conta com a estratégia dimensional e posicional de um conjunto de detalhes, em estuque, ferro e vidro, para fazer ver a representação de um olho. Como aponta o estudo, em ambos os casos se tem uma linguagem que não se resume à reprodução de elementos de catálogo, mas uma expressão particular aplicada a cada projeto.

Segundo Vargas (2016), os proprietários da casa, Francisco e Francisca, pertenciam às elites regionais, formadas por membros da alta burocracia e da elite política da província. Esses, detinham grande riqueza, resultado de diversas atividades econômicas, e uniam-se através de seus interesses políticos e econômicos, mediando os interesses locais com o poder provincial e, algumas vezes, com o imperial. Francisca era neta e filha de charqueadores e grandes transportadores marítimos. Ficou viúva cedo, de um médico e descendente de charqueador, com quem teve três filhos e já possuía uma fortuna tal que era capaz de comprar uma charqueada com as

suas benfeitorias. Quando se casou com Francisco, teve mais três filhos, Dora, Georgina e Francisco Júnior.

Ao estudar a ocupação da casa 8, Michelin e Leal (2017) observaram que:

A casa tornou-se uma residência de férias até o início da década de 1950, quando Dora e Francisco decidiram alugá-la para o Exército Brasileiro. A família retirou móveis e pertences e o inquilino ali instalou o Comando da 3ª Divisão de Infantaria - hoje 8ª Brigada de Infantaria Motorizada, que permaneceu no local até o início da década de 1970. Com a saída do Comando da 8ª Brigada de Infantaria, a Prefeitura do Município alugou a casa, e diversos órgãos, como as Secretarias de Planejamento e a de Obras, sucederam-se na ocupação do lugar. Esse é o período em que a casa sofreu o seu maior desgaste, somando, ao longo dos anos, diversos problemas estruturais. (2017, p.22)

E depois disso, o prédio seguiu servindo à Prefeitura Municipal de Pelotas. A deterioração da casa foi progressiva e geral e atingiu os bens integrados. Frente à precariedade de suas instalações, a um dado momento foi fechada e abandonada e o estado dos estuques piorou nos anos em que esteve jogada à própria sorte. Somente em 2006 a UFPEL adquire o imóvel e as obras de restauração da casa ocorreram de 2009 até o início de 2013, no ano em que o Museu do Doce foi aberto à comunidade.

A estucaria ornamental

Rozisky, Galli e Santos (2012) explicam que a estucaria ornamental é uma técnica de adição para fundir, em camadas, massa e partes dos elementos decorativos, o que resulta no relevo de figuras e elementos geométricos e abstratos. Trata-se de uma técnica milenar que pode ser usada com diferentes materiais e modos de emprego, o que gera confusões sobre a identificação de exemplares que misturam técnicas. O estudo citado se apoia na definição de estuque apresentada no Dicionário da Arquitetura Brasileira, de Eduardo Corona e Carlos Lemos: argamassa usada para revestir paredes internas e forros, permitindo a constituição de relevos e ornatos, com moldes, formas e à mão livre. Os pesquisadores reafirmam que os modos de emprego da argamassa são tão numerosos quanto são as finalidades às quais se dirigem.

Santos *et al* (2014) desenvolveu estudos sobre a iconografia dos elementos integrados ao estilo eclético, observando o emprego de estuques tanto nas fachadas quanto nos interiores dos edifícios. A arquitetura pelotense foi incluída nestes estudos que observaram frontões, frisos, cornijas, fustes das pilastras e outras superfícies nos quais estão presentes os estuques.

Segundo Rozisky, Galli e Santos (2012), em levantamento dos estuques especificamente na cidade de Pelotas, constataram que a maioria empregava os elementos em série, tanto importados como produzidos em ateliês na cidade. A seleção dos elementos era feita pelo proprietário da casa, com base no oferecido em catálogos disponíveis nos lugares de venda ou pelos próprios artífices.

Santos *et al* (2014) observou como os estuques decorativos dos forros internos das casas referiam-se à função do ambiente. A Casa do Conselheiro se constitui como um exemplar deste tipo de estratégia projetual. A planta baixa da Figura 2, permite compreender que estes elementos decorativos contemplam oito cômodos do corpo principal da casa, dentre os quase trinta dos seus espaços habitáveis, entre o primeiro e segundo pavimentos, tendo-se uma imagem ilustrativa e sobreposta a esta planta, de cada um dos estuques. Deve-se lembrar que existem os compartimentos decorrentes de ser uma casa de porão alto. Atualmente, as funções do Museu invadem este porão especialmente com exposições/instalações de arte temporárias.

Figura 2 – Planta baixa do térreo da Casa 8 com a sobreposição das ortofotos de cada um dos estuques.



Fonte: edição sobre ortofotos da nuvem de pontos da casa 8/acervo do GEGRADI/UFPEl

Rozisky (2014) pesquisou sobre os estuques encontrados na cidade e de modo comparativo afirmou que de todos os conjuntos existentes, os restaurados na Casa do Conselheiro são os mais imponentes, seja pelo fato de terem sido modelados no local, o que os torna únicos, haja vista que são os únicos remanescentes, seja pelos sentidos que as figuras tinham no enunciado do lugar de poder que o Conselheiro ocupava.

Elege-se neste trabalho algumas destas figuras, aqui nomeadas como máscaras, em torno das quais foram sendo construídas hipóteses sobre as intenções projetuais de



estruturação de uma linguagem particular no âmbito tanto das relações entre os integrantes da família, quanto das relações desta com a sociedade, particularmente, decorrente da posição política do proprietário da Casa.

As máscaras

A leitura visual de determinadas figuras do estuque, aqui particularizada para o caso das máscaras, foi construída a partir de um processo de redesenho que objetivou a representação dos elementos arquitetônicos da Casa para a experiência tátil. Isto ocorreu junto ao contexto do Projeto Museu do conhecimento para todos, desenvolvido entre 2017 e 2020, com boa parte deste período contando-se com os subsídios do Programa de Extensão PROEXT. O redesenho é abordado como dispositivo para a construção de conhecimento sobre o objeto representado, por conta de exigir a interpretação da organização, da hierarquia, das lógicas projetuais ali envolvidas, próprias daquele tempo e espaço, o que auxilia decifrar uma linguagem que pode expressar relações, modos e valores de convivência social.

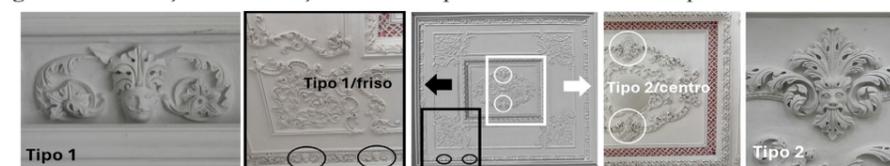
Registra-se aqui uma narrativa relacional entre as máscaras da sala de visitas e dos quartos do casal, das meninas e dos meninos, a qual já tem subsidiado o discurso da mediação junto às visitas ao Museu como provocação para motivar os visitantes a este exercício interpretativo das demais figuras dos estuques.

Com uma área de quase 100 m², a sala de visitas apresenta uma estucaria ornamental de teto com arranjos de folhagens de acanto, idênticos e simétricos, representados nos quatro cantos da sala e um central. Estas folhagens adornam dois tipos de máscaras associadas a figuras masculinas. Um deles se repete múltiplas vezes, sempre intercalado com um vaso de flores, para caracterizar um friso, em todo o perímetro da sala, aqui nomeado como tipo 1. O outro, do tipo 2, se repete apenas duas vezes, simetricamente, no arranjo central do estuque. Os dois tipos de máscaras se diferenciam principalmente pelo formato, dimensão e o posicionamento das folhagens junto a elas. As do friso, expressam a intenção de vigilância, pelo rigor do olhar e abrangência em todas as direções. Há uma protuberante folhagem sobre a cabeça, quiçá para demonstrar a capacidade de armazenamento da informação, a ser captada pela escuta anunciada pelas extensas folhagens em formato de auriculares. Observa-se que a fisionomia é passiva em relação à fala. Tem-se um exército de “soldados” postos lado a lado, atento possivelmente aos conchavos políticos dos

frequentadores da sala. Soldados intercalados com a passividade e beleza de um vaso de flor. Desde aqui pode-se compreender uma questão de gênero, tendo-se o vaso como representativo do papel atribuído à figura feminina em uma sala de visitas.

As máscaras do tipo 2, trazem folhas de acanto posicionadas na cabeça e na boca, sendo que as da cabeça são maiores que as da boca. Esta diferença em relação ao tipo 1 induz à interpretação que as figuras masculinas, frequentadoras do ambiente, tinham maior capacidade de processar informação, com habilidades discursivas, e ainda com os demais sentidos hiper aguçados, como a audição, sentido de visão e olfato, sempre expressas pela proporção e forma das folhagens. Deve-se registrar que estas leituras foram sendo potencializadas pela experiência própria de compartilhamento com visitantes, fazendo pensar que a protuberância das folhas de acanto da cabeça em relação as da boca sugere a lógica dos sábios, em selecionar somente parte da informação a ser verbalizada.

Figura 3 – Ilustração e localização dos dois tipos de máscaras do estuque do teto da sala de visitas



Fonte: edição sobre fotos e nuvem de pontos do acervo do GEGRADI, 2024

Este tipo de máscara expressa total atenção para o registro de qualquer evento ocorrido no interior da sala. Este é um discurso que já vinha sendo utilizado, anterior a este trabalho, pelos mediadores da visita da casa, o qual auxilia a compreender o que aquele espaço testemunhou em seu tempo de moradia do Conselheiro. Ali eram estabelecidas relações sociais certamente associadas ao propósito da manutenção de poder político e econômico.

Há um único tipo de máscara no estuque do quarto do casal, de figura masculina, que se repete duas vezes. Estão situadas em cantos opostos, sobre uma das diagonais, o que gera uma composição simétrica com vasos com folhas de acanto, posicionados nos outros dois cantos. Trata-se assim de uma lógica diferente da sala de visitas, a qual repete as figuras nos quatro cantos. Neste quarto, a representação feminina, está em espaço de igualdade com a masculina, embora ainda expressa pela beleza de um vaso. Outra diferença importante é que as máscaras, neste cômodo de intimidade do casal, apresentam-se de perfil, explicitando uma vigilância discreta, sem querer provocar constrangimento com um olhar direcional como os da sala de visitas.



Figura 4 – Ilustração e localização das máscaras do estuque do teto do quarto do casal.



Fonte: edição sobre fotos e nuvem de pontos do acervo do GEGRADI, 2024

A leitura visual das máscaras dos quartos das meninas e do menino está acompanhada da compreensão de uma configuração de planta baixa típica da época. O quarto das meninas se situa entre o quarto do casal e o quarto do menino, em que as meninas para saírem do quarto, obrigatoriamente, haviam de cruzar um destes dois cômodos. Como no quarto do casal, há dois pares de figuras, dispostas simetricamente sobre as diagonais. Se há figura masculina, agora está representada por um anjo (quicá um cupido?) na posição de perfil e uma boneca na posição frontal, com olhar atento, interpretando-se como proteção e controle. No quarto do menino, há um único tipo de máscara, com ornamentos mais simples que o das meninas, e de proporções menores em relação ao todo da área do cômodo, diferenças perceptíveis pelas ilustrações da Figura 5. O tipo de máscara é similar ao do centro da sala de visitas. Nota-se que há a representação da habilidade discursiva, com folhas de acanto conformadas a partir da boca, assim como há folhas mais protuberantes para o coroamento da máscara.

Tais representações, comparativamente, evidenciam questões de gênero as quais atribuem comportamentos sociais diferenciados para as meninas e os meninos. Entretanto, há que se considerar que a casa trouxe inovações, como já mencionado em Schlee (1993) e Chevallier (2002), observando-se um avanço aos padrões da época em que há portas-janela, protegidas tanto pela altura como pelos balcões em ferro, diretamente para a via pública desde o quarto das meninas.

Figura 5 – Ilustração e localização das máscaras dos estuques dos quartos das meninas e do menino.



Fonte: edição sobre fotos e nuvem de pontos do acervo do GEGRADI, 2024

Considerações finais

Este texto apresenta o levantamento dos estuques de alguns cômodos da casa histórica sede do Museu do Doce em Pelotas. O objetivo do levantamento foi, primeiramente, gerar os dados necessários para a produção dos modelos táteis que deveriam ser um dos recursos assistivos a serem utilizados por pessoas com deficiência visual, desejáveis visitantes do Museu. No entanto, antes mesmo da produção dos modelos, as imagens captadas e estudadas na sua apresentação e localização, sugeriram possíveis interpretações da relação dessas com a função de cada cômodo. Evidente que a trajetória da casa e o seu uso por diferentes públicos em sucessivos períodos, revela que o uso desses cômodos foi sendo diverso, ainda mesmo durante o período em que a família proprietária a usou. Contudo, considerou-se que a relação estabelecida só poderia ser apreciada pelo primeiro uso, ou seja, quando a casa foi edificada e nela confeccionados os estuques.

Essa primeira relação entre as figuras e elementos manufaturados em estuque e sua disposição nos tetos com a função de cada cômodo, acabou por gerar outra relação: a disposição desses ambientes na casa. Dessa segunda relação, mais elementos foram aparecendo e influenciando o ponto de vista pelo qual os estuques estavam sendo estudados. Dentre eles, a comunicação entre os cômodos através das portas internas, as dimensões de cada um e a correspondência dos estuques com os demais revestimentos empregados nessa parte da casa, que inclui a entrada principal. Por fim, tanto os conhecimentos técnicos dos artífices foram considerados, como o trânsito econômico, político e social que se estabelecia na cidade entre as famílias detentoras do poder de decisão sobre essas mesmas dimensões.

Naturalmente, as narrativas que atribuem significados e funções aos estuques dos cômodos foram sendo formuladas nessa rede de relações e indicando o modo de viver da sociedade na qual a casa foi edificada. Assim, os estuques transformaram-se em espelhos - um pouco distorcidos, há de se aceitar - do tempo daquela sociedade na qual a influência dessas famílias atravessava as paredes e subia aos tetos.

Todavia, forçosamente devemos considerar que as interpretações que este estudo apresenta são decorrentes do conhecimento das forças internas que se percebeu existir no histórico da casa, da família e da cidade. O restante, que é muita coisa, não foi considerado. Não se considerou que há a possibilidade de que outras casas em



diferentes e até distantes locais, possam apresentar a mesma configuração de elementos encontrados na sede do Museu. Tampouco foi possível verificar as figuras estudadas sob o resguardo do gosto de época.

Seria possível avançar neste sentido? Sim, pareceu viável desenvolver a partir das observações ora apresentadas, um estudo iconográfico deste levantamento, que buscasse em todos os elementos que decoram os tetos desta casa, atributos de representação.

Neste momento, os passos iniciais já foram dados. Observou-se e registrou-se como as figuras estão distribuídas no espaço de cada teto, como harmonizam os elementos puramente ornamentais com aqueles que se relacionam com a função da respectiva sala e, em uma hierarquia de representação, como se destacam pela importância simbólica.

A partir disso, pensa-se ser aplicável, inclusive, o método iconográfico de Panofsky, tal como fez, entre outros, Casimiro (2016) no estudo da fachada de uma igreja em Macau. E assim fazendo, espera-se concluir que os elementos decorativos destes tetos indiquem camadas mais profundas de uma sociedade oitocentista no extremo sul do Brasil. E, conseqüentemente, indiquem heranças vindas de outros lugares, talvez pouco óbvios e que geraram um modo de vida que ainda pode estar presente como valores aceitáveis, desejáveis ou, provavelmente, refutáveis.

Referências

BORDA, Adriane; XAVIER JUNIOR, Edegar; PIRES, Janice; NUNES, Cristiane. Análise de elementos anamórficos da arquitetura eclética historicista pelotense: das nuvens de pontos à parametria. **Revista Educação Gráfica**, v.26,p.117 - 134, 2022.

CASIMIRO, L.A.E.S. O método iconográfico e sua aplicação na análise da fachada da Igreja da Madre de Deus em Macau. In: HERNÁNDEZ, M.H.O., and LINS, E.Á., eds. *Iconografia: pesquisa e aplicação em estudos de Artes Visuais, Arquitetura e Design* [online]. Salvador: EDUFBA, 2016, pp. 18-39. ISBN: 978-85-232-1861-4. <https://doi.org/10.7476/9788523218614.0003>.

CHEVALLIER, **Céres Vida e obra de José Isella**: arquitetura em Pelotas na segunda metade do século XIX. Pelotas: Livraria Mundial, 2002.

FONSECA, Maria Cecília. **O patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: EDUFRJ, 2005.

GUTIERREZ, Ester. **Barro e sangue**. Mão-de-obra, arquitetura e urbanismo em Pelotas (1777-1888). Pelotas, UFPel, 2004.

MEIRA, Ana Lúcia Goelzer. Políticas Públicas e a Gestão do Patrimônio Histórico. **História em Revista**. Pelotas. 2005.

MICHELON, Francisca; LEAL, Nórís. Ativações em um patrimônio cultural do sul do Brasil: a musealização da Casa do Conselheiro Maciel (Pelotas/RS). In Policarpo,

I.A.M.; Zanotto, G. (Org.). **Bens culturais: da pesquisa à educação patrimonial**. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2017.

ROZISKY, Cristina. *Arte decorativa: forros de estuques em relevo*. Pelotas, 1876-1911. 2014. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas - Pelotas.

SANTOS, Carlos. Alaberto; NOBLE, Andre; GAYGUER, Gabriele; SANTOS, Jailson; ORTIZ, Josiane.; SCOTTO, Rute Regina. *Elementos eclética pelotense: 1870-1931. Estuques*. In: Santos, C. (Org.). *Ecletismo funcionais e ornamentais da arquitetura* Editora Universitária/UFPEL, 2014. em Pelotas: 1870 – 1931.

SANTOS, Carlos Alberto; ROZISKY, Cristina; GALLI, Fabio. *A Arte Decorativa de Estuques de Interiores em Pelotas*. In *Anais do XVI Seminário de História da Arte*. Pelotas: CA/UFPEL, 2012. DOI: [HTTP://DX.DOI.ORG/10.15210/SHA.V0I2.1845](http://dx.doi.org/10.15210/sha.v0i2.1845)

SANTOS, M. C. T. M.. *Museu e Educação: conceitos e métodos*. Ciências e Letras: Revista da Faculdade Porto- Alegrense de Educação, Porto Alegre: Fapa, n. 31, 2002.

SCHLEE, Andrey O *ecletismo na arquitetura pelotense até as décadas de 30 e 40*. 1993. Dissertação (Doutorado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

_____. *Pela memória de Pelotas. Como sempre!* In: *Anais do I colóquio sobre história e historiografia da arquitetura brasileira*. 2008. Disponível em: <http://sites.google.com/site/coloquiohh08>.

VARGAS, Jonas. **Os barões do charque e suas fortunas**. Um estudo sobre as elites regionais brasileiras a partir de uma análise dos charqueadores de Pelotas. São Leopoldo: Ed. Oikos, 2016.



Análise da memória adquirida pelo patrimônio artístico vandalizado no dia 8 de janeiro de 2023 em Brasília - DF e sua identificação com o ato de resistir

Clarissa Martins Neutzling

Graduanda em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis; Universidade Federal de Pelotas; Bolsista PET-CR

E-mail:clarissaling@gmail.com

Natália Correia Soares

Graduanda em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis; Universidade Federal de Pelotas; Bolsista LACORPI

E-mail:naticorreia_soares@hotmail.com

Andréa Lacerda Bachettini

Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural; Universidade Federal de Pelotas;

E-mail:andreabachettini@gmail.com

Resumo: Este artigo trata-se de uma análise acerca dos novos valores atribuídos ao patrimônio artístico vandalizados no dia 8 de janeiro de 2023. Essas obras pertencentes ao Palácio do Planalto, localizado em Brasília, Distrito Federal, são exemplares artísticos de diferentes suportes, períodos e autores da história da arte, que além de sua valoração artística, hoje podem apresentar, em detrimento do ataque que sofreram, a memória de um evento histórico político do Brasil. Esse processo auxilia o campo da conservação-restauração a ampliar os conhecimentos sobre as obras de arte, pois para a realização dos procedimentos práticos de restauração torna-se necessário compreender a trajetória desses bens culturais e seus valores patrimoniais através do tempo. Além disso, analisa-se que um objeto artístico além de sua história, estando inserido em um contexto espacial e temporal, adquire as memórias de eventos ao seu redor, absorvendo novas simbologias. Para isso, esse trabalho reflete o contexto dos autores das obras vinculadas à cidade de Brasília e, agora, sua identificação com o ato de resistir.

Palavras-chave: Bens culturais; Patrimônio artístico; Valores patrimoniais; 8 de janeiro de 2023; Brasília; Memória.

Este trabalho trata-se de um estudo sobre as diferentes simbologias que um objeto artístico adquire em relação ao seu tempo e ao seu local.

Da distinção de um espaço, de uma forma urbana descende, gera-se a arte, que por sua vez, permite distinguir, separar; intimamente relacionada, portanto, com a cidade, da qual nada mais é que a complexa epifania, a fenomenização. De fato, no interior da cidade, tudo se realiza segundo uma *techné* cujo modelo é o processo que realiza a obra de arte. O espaço urbano é o espaço do objeto (ou seja de coisas produzidas) (...) os produtos artísticos são os que qualificam a cidade enquanto tal (Argan, 2014, p. 01).

Essa conexão entre a cidade e as obras de arte que o autor apresenta faz-se entender que assim como as obras valorizam a cidade, os eventos que acontecem dentro desses espaços urbanos podem projetar novos significados para essas peças juntamente com o artístico. Uma cidade que exemplifica toda a sua construção direcionada para uma função é Brasília. Esse local foi edificado para sediar a capital federal do Brasil em 1960 e por ter uma função política é esperado que tanto os prédios, quanto as esculturas espalhadas pelas ruas tenham um viés conceitual compatível com atribuição do Distrito Federal. Porém, uma cidade não é estática e eventos conseguem atribuir simbologias ao seu entorno.

No dia 8 de janeiro de 2023 a Praça dos Três Poderes, situada no Distrito Federal, foi cenário de atos antidemocráticos resultando na depredação das edificações do Palácio do Planalto, do Congresso Nacional e do Supremo Tribunal Federal, juntamente com seus mobiliários, eletrônicos e peças artísticas, como aponta o Jornal da USP intitulado “O que foi o 8 de janeiro?” (Ricupero, 2024). Esse evento com caráter antidemocrático vandalizou obras de Di Cavalcanti, Athos Bulcão, Bruno Giorgi, Marta Minujín, Alfredo Ceschiatti, Guido Mondin, Balthasar Martinot, Frans Krajcberg, Amílcar de Castro, Ana Maria Niemeyer, Sérgio Rodrigues, Victor Brecheret, entre outros artistas. Em decorrência desse fatídico dia, a recuperação das edificações e a restauração dos objetos foram realizadas pelo Supremo Tribunal Federal, pela Câmara do Senado e pelo Palácio do Planalto.

Em janeiro de 2024 por meio de uma cooperação entre o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e a Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) se iniciou a ação Patrimônio Cultural dos Palácios Presidenciais: valorização e promoção da democracia a partir da conservação-restauração dos bens culturais vandalizados do Palácio do Planalto, presente no Projeto Laboratório Aberto de Conservação e Restauração de Pinturas (LACORPI) do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis. O objetivo principal da ação é criar planos de conservação e implementar técnicas de restauração compatíveis para as vinte obras danificadas durante o ataque em 8 de janeiro de 2023. Contudo, o projeto não abrange somente questões técnicas, seu embasamento permeia pelos pilares educacionais da pesquisa, do ensino e da extensão possibilitando diversos tipos de estudo originado pelo plano de trabalho que se encontra estruturado com os princípios teóricos do campo da conservação-restauração. Além disso, “o resultado não só restaurará a



integridade das peças, mas também promoverá a Educação Patrimonial, destacando a simbologia artística e fomentará reflexões sobre o trágico dia da nação brasileira” (Pesquisadoras, 2024, s.p)

Através disso, esta pesquisa traz os valores artísticos e sociais, de sete obras pertencentes ao Palácio do Planalto e presentes no projeto. Entre elas estão: “*As Mulatas*” de Emiliano Di Cavalcanti, Obra em papel de ‘autoria e título não identificado’, “*O Flautista*” de Bruno Giorgi, Vaso Cerâmico em faiança policromada, sem autoria identificada, “*Galhos e Sombras*” de Frans Krajcberg, “*Vênus Apocalíptica Fragmentando-se*” de Marta Minujín” e “*Retrato do Duque de Caxias*” de Osvaldo Teixeira. A escolha dessas sete para a pesquisa ocorreu por apresentarem danos mais significativos e visuais através de rasgos, cortes, quebra e descaracterização. Contudo, esse artigo ainda faz mais um recorte em não analisar no momento, o Vaso Cerâmico e a obra em papel, pois pertencem a outro trabalho de pesquisa em que sua autoria é investigada.

A peça de arte “*O Flautista*” trata-se de um figura humana tocando um instrumento de sopro com as duas mãos, ambos joelhos flexionados e um deles apoiado na estrutura de mesmo material com base em um bloco de pedra, seu componente é o bronze e compõe o acervo modernista de Bruno Giorgi. O escultor brasileiro (1905-1993) nasceu no Brasil, obteve educação artística em Paris, estabeleceu ateliê, em 1943, na Praia Vermelha, no Rio de Janeiro (Enciclopédia Itaú Cultural, 2024) e, como indica a rede social Presidência do Brasil, “ajudou a construir a identidade da capital federal” (Presidência do Brasil, 2018) local em que possui quatro de suas esculturas, entre elas “*Os Guerreiros*”, “*Monumento à Cultura*”, “*O Meteoro*” e o próprio “*O Flautista*”. As esculturas de figuras humanas de Giorgi, possuem temáticas brasileiras e suas formas são caracterizadas por membros alongados, como explica a Enciclopédia Itaú Cultural (2024). Para a cidade de Brasília tanto Bruno Giorgi como suas obras tornam-se unidades visuais essenciais ao espaço urbano, como por exemplo “*Os Guerreiros*”, popularmente conhecido como “*Os Candangos*”, inseridos na Praça dos Três Poderes e ao espaço interno de edificações como “*O Flautista*” presente no terceiro andar do Palácio do Planalto onde encontra-se o gabinete presidencial, como expõe o site ARTE QUE ACONTECE (2023). A obra em questão analisada neste artigo, após 8 de janeiro de 2023, sofreu diversos ataques contra a sua integridade física apresentando fraturas, as quais seu torso e cabeça foram quebrados, e diversas fissuras e rachaduras ao longo da peça (Figura 01).

Figura 01: *O Flautista* de Bruno Giorgi, datado em 1961, após o ataque do dia 8 de janeiro de 2023. Sua técnicas técnicas são uma escultura em bronze em uma base de granito e suas dimensões são 165 x 64 x 33 centímetros (AxLxP).



Fonte: LACORPI, 2024.

Outra escultura que sofreu depredação foi o busto de Marta Minujín intitulado *Vênus Apocalíptica Fragmentando-se*. Feito através da liga metálica de bronze, trata-se de um tórax feminino com seis cabeças, entrando uma dentro da outra. Parte dos perfis dos rostos ficam à mostra em sua visão frontal e seu estilo artístico é o contemporâneo. Essa peça faz parte de uma coleção elaborada com outros materiais pela artista argentina em uma janela de tempo de 1983 a 2003, em que o conceito da obra era fragmentar o objeto para conceder-lhe mobilidade, uma saída do estatismo perante sua matéria, como indica o site do Museu Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino (Castagnino + Macro, s/d). Minujín iniciou seus conhecimentos artísticos na Escola de Belas Artes Manuel Belgrano em Buenos Aires, formando-se em 1959 e especializando-se na mesma instituição em artes e educação, como afirma Nunes (2020). Com um histórico político envolvendo suas obras A *Vênus Apocalíptica Fragmentando-se*, Figura 02, além de representar uma figura mitológica se desmembrando, como indica o site ARTE QUE ACONTECE (2023), no dia do ataque aos edifício da Praça dos Três poderes recebeu, de forma física, diversos danos, como uma ruptura em uma de suas cabeças, com perda de material e área amassada devido a sua queda de uma sala não identificada do quarto andar. Também apresentou várias fissuras e abrasões (Figura 02) (Magalhães; Silva, 2023).



Figura 02: *Vênus Apocalíptica Fragmentando-se* de Marta Minujín, com data de 1983, sendo fotografada em luz direta para a documentação. Sua técnica é escultura em bronze nas dimensões 44 x 66 x 25 centímetros (AxLxP)



Fonte: LACORPI, 2024.

A obra tridimensional *Galhos e Sombras*, de 1970, do artista Frans Krajcberg (Figura 03) que se encontrava situada no terceiro andar do Palácio do Planalto sofreu durante o ataque diversas fraturas e desprendimentos onde seus fragmentos foram lançados ao chão (BBC NEWS, 2023). O autor da obra, polonês naturalizado brasileiro, utilizou durante sua carreira elementos da natureza para realização de suas peças, unindo arte e meio ambiente. Segundo Fernandino (2014):

Krajcberg destaca-se no cenário artístico internacional pelo seu trabalho escultórico, suas pinturas, gravuras, fotografias, vídeos e publicações que atestam e denunciam os atentados contra o meio ambiente e o equilíbrio ecológico. Autodeclarado mais ambientalista que artista, Krajcberg tem uma vida dedicada à arte e à natureza. Suas obras e sua ação criadora são motivadas para a formação de uma consciência universal em favor da sustentabilidade e a preservação da vida no planeta (Fernandino, 2014, p. 261).

O processo criativo utilizado para elaborar *Galhos e Sombras*, que começou a ser utilizado pelo artista durante a década de 1960, consiste em capturar através do desenho a sombra projetada do elementos naturais como galhos e raízes. A forma da projeção da sombra é transferida para uma chapa de madeira, que posteriormente é recortada e composta

junto com os materiais orgânicos que deram origem as sombras. Por fim, o conjunto da obra é pintado da mesma cor. Tal processo visa criar novas formas, ampliando o modo de enxergar sua obra, sendo então as sombras “uma forma de libertar a obra da moldura dando vida a elementos mortos, ampliados pela luz” (Espace Frans Krajcberg, s/d). Frans Krajcberg passou parte de sua vida denunciando ataques ao meio ambiente, incêndios florestais lutando sempre por manter viva a lembrança da existência da natureza em meio ao crescimento urbano tendo inclusive utilizado em diversos momentos para criação de suas esculturas madeiras remanescentes de incêndios ocorridos na Floresta Amazônica. Para o Espace Frans Krajcberg (s/d) “sua obra parece perseguir uma busca sem fim: fazer reviver o que está morto”.

Figura 03: *Galhos e Sombras*, de 1970, do artista Frans Krajcberg após ataque. Sua técnica é madeira pintada e suas dimensões são 160,3 x 139 x 50 centímetros (AxLxP)



Fonte: LACORPI, 2024.

No âmbito da pintura tem-se o retrato de Duque de Caxias, obra de Oswaldo Teixeira, artista nascido no Rio de Janeiro no início do século XX estudou no Liceu de Artes e Ofícios e na antiga Escola de Belas Artes. Foi diretor do Museu Nacional de Belas Artes entre o período de 1937 a 1961 (Castro, 2019) e um grande crítico do período Modernista defensor do academicismo no ensino da arte, onde afirmava que “[...] a técnica, o desenho, a cor, são



elementos absolutamente indispensáveis [...]” (Barroso, 2018,p.11). Apesar de toda polêmica envolvida, foi um grande nome do meio artístico tendo sido o único a ganhar todos os prêmios de arte da época, com um repertório artístico de cerca de 4.000 desenhos e 2.000 telas (Barroso, 2018; Castro, 2019) de diversos temas como retratos – incluindo figuras importantes da época como a obra restaurada no projeto –, pinturas históricas, paisagens, naturezas-mortas, temas religiosos e nus femininos (Castro, 2019). A obra vandalizada retrata o militar Luís Alves de Lima e Silva, conhecido como Duque de Caxias e Patrono do Exército Brasileiro (ALESP, 2013). Durante o ataque, a camada pictórica da obra foi danificada utilizando uma caneta azul para recriar o bigode da figura histórica (Figura 04).

Figura 04: retrato de Duque de Caxias de Oswaldo Teixeira, sem data reconhecida, após o ataque. Sua técnica consiste em óleo sobre tela e suas dimensões são 65,5 x 54,2 centímetros (AxL)



Fonte: LACORPI, 2024.

A obra de Emiliano Di Cavalcanti, popularmente conhecida como As Mulatas, foi uma das peças que obteve bastante divulgação pelos ataques sofridos no evento antidemocrático, isso deu-se tanto pela violência contra a pintura quanto pela importância que o artista possui para o Brasil. O pintor, nascido em 1897 na cidade do Rio de Janeiro obteve aulas de pintura ainda criança ministradas por Gaspar Puga Garcia, quando jovem adulto, Já na capital paulista, foi aluno do impressionista George Elpons e em 1922, ano importante para a arte brasileira, foi um dos idealizadores e divulgadores da Semana de Arte, como

complementa Almeida (2007). Ainda segundo a autora, o pintor adquire referências vanguardistas em sua primeira viagem para Paris, socializando com Picasso, Braque, Matisse entre outros. Artista modernista consagrado pelas suas pinturas sobre o cotidiano brasileiro retratado em *As Mulatas* de 1962 (Figura 05), com a técnica de óleo sobre tela, em que quatro mulheres estão inseridas em uma paisagem arborizada com o mar ao fundo. Uma das mulheres possui uma bacia com peixes, outra toca um instrumento musical de corda e outras duas repousam em frente de um recipiente com frutas. Essa pintura de grandes dimensões, medindo 3,43 metros de largura e 1,12 metros de altura, além de todo o contexto artístico de seu autor, também leva em conta a representação da mulher brasileira pelos olhos de Di Cavalcanti quando ele próprio diz “A mulata, para mim é um símbolo do Brasil” (DI CAVALCANTI, s/d). Por estar inserida dentro do Palácio do Planalto no terceiro andar do Salão Nobre, como localiza o site da CNN Brasil (2023), foi brutalmente esfaqueada com sete perfurações ao longo de sua extensão, ocasionando em rasgos da camada pictórica, base de preparação e do tecido.

Figura 05: *As Mulatas* de Di Cavalcanti, datada em 1962, fotografada no projeto LACORPI. Sua técnica é óleo sobre tela e suas dimensões são 119,2 x 352,1 x 6,5 centímetros (AxLxP).



Fonte: LACORPI, 2024.

Na atual fase do projeto nove das 20 peças encontram-se restauradas ou estão em fase final dos tratamentos propostos, incluindo as obras *Galhos e Sombras*, *O Flautista* e *Vênus Apocalíptica Fragmentando-se* presentes neste trabalho, o Vaso Cerâmico, também citado anteriormente, encontra-se em fase de finalização da montagem dos fragmentos e outra obra não mencionada que também está em etapa final é o conjunto composto por cinco telas em suporte de madeira do artista Glênio Bianchetti (Brasil, 2024). Concomitantemente a restauração estão sendo realizadas as pesquisas histórica e de autoria das obras, pesquisa



iconológica e iconográfica, além de toda documentação das etapas realizadas, planejamento e monitoramento da conservação preventiva e ações de educação patrimonial em parceria com a Universidade Federal de Brasília.

Ao identificar cada uma dessas obras percebe-se que as mesmas possuem diferentes suportes, diferentes técnicas, diferentes períodos da história da arte e até suas nacionalidades são diferentes. O que as torna uma unidade poderia ser somente pertencerem ao Palácio do Planalto, entretanto, o evento do dia 8 de janeiro de 2023 trouxe para esses objetos um novo significado que pode ser traduzido em duas palavras: memória e resistência. A primeira consiste no trabalho de restauração desses bens culturais priorizando a recuperação de sua integridade sem apagar as marcas de suas trajetórias. Esse conceito é embasado no teórico Cesare Brandi em que defende:

(...) a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo” (Brandi, 2017, p. 33).

Já a simbologia de resistir está atrelada aos esforços tanto do Palácio do Planalto, quantos aos órgãos de preservação como o IPHAN juntamente a Universidade Federal de Pelotas, que prontamente elaboraram um plano de conservação e restauração desses bens culturais para o restabelecimento de suas matérias. Com isso, há uma mensagem de reestruturação desses objetos respondendo contra a violência que o patrimônio cultural brasileiro sofreu em nome da antidemocracia. Após os ataques do dia 8 de janeiro de 2023, percebeu-se que os bens artísticos pertencentes à nação brasileira são simbolicamente mais resistentes, pois há diversos órgãos dentro da sociedade prezando pela sua história, integridade e simbologia entendendo que esses bens culturais pertencem à gerações futuras e agora, além de carregarem seus valores patrimoniais artísticos, históricos, econômicos e culturais passam a carregar em sua trajetória a memória do evento ocorrido no país sendo que a restauração e o restabelecimento da integridade desses bens reforçam o resistir da arte, da cultura e do patrimônio brasileiro. Com isso, entende-se que há uma valorização da cultura dentro da nação.

Conclusão

Este estudo traz um entendimento de como os bens culturais de natureza artística compõem os ambientes internos e externos, mas não encontram-se somente como peças



decorativas, e sim, fazem parte de seu entorno, absorvendo a significância de seu cotidiano. As obras de arte possuem essa classificação porque trazem em sua materialidade técnicas e poéticas de seu tempo, bem como a importância dentro da sociedade de seus criadores, contudo, quando estão em um espaço, especialmente dentro de uma cidade ou prédio, também adquirem os valores alusivos desses ambientes. A cidade de Brasília, por sua natureza construtiva e histórica, possui um valor simbólico para a cultura brasileira que é transmitido para suas edificações e seus objetos artísticos. Entretanto, após o dia 8 de janeiro de 2023 uma escala simbólica foi redefinida, pois agora são as obras de arte atacadas que representam a resistência contra os atos antidemocráticos desse fatídico dia e transmitem essa simbologia para a cidade de Brasília.

Outro ponto necessário que essa pesquisa iniciou, através do projeto Laboratório Aberto de Conservação e Restauração de Pinturas (LACORPI) com a ação Patrimônio Cultural dos Palácios Presidenciais: valorização e promoção da democracia a partir da conservação-restauração dos bens culturais vandalizados do Palácio do Planalto, foi em garantir a restauração material dos objetos vandalizados, expandindo seu plano de trabalho para favorecer a pesquisa e a divulgação desse patrimônio cultural brasileiro. Através de pesquisas um aprofundamento sobre as obras de arte é realizado, ou seja, há um aprimoramento tanto de suas histórias, quanto de suas técnicas para que cada vez mais haja conhecimento sobre esses bens, tanto para orientar a restauração quanto para aprimorar a sua divulgação. A promoção dessa ação elaborada pelo LACORPI possui um único objetivo, entregar cada vez mais conhecimento sobre os bens culturais pertencentes à sociedade brasileira para a sua própria comunidade.

Essa pesquisa encontra-se em fase inicial e seus estudos continuarão com o objetivo de adquirir maior conhecimento tanto das obras apresentadas neste estudo quanto das obras não mencionadas, exatamente para que a memória desses bens culturais sejam cada vez mais disseminadas, para que atos antidemocráticos sejam cada vez mais desmotivados através da nova simbologia recebida por esse patrimônio cultural que hoje representa a resistência.

Referências

ALMEIDA, Marina Barbosa de. **AS MULATAS DE DI CAVALCANTI: REPRESENTAÇÃO RACIAL E DE GÊNERO NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE BRASILEIRA** (1920 e 1930). Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História do Setor de Ciências, Letras e Arte, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, p. 132. 2007



ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Tradução Pier Luigi Cabra. - 6ª. ed. - São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2014. - (Coleção a).

BARROSO, André Luiz. **Pintura e arte gráfica de Oswaldo Teixeira: uma revisão historiográfica de sua obra**. Orientador: Profa. Sandra Regina Santana Costa. 2018. 41f. Trabalho de Conclusão (Especialização em Educação e Patrimônio Cultural e Artístico), Universidade de Brasília, Niterói, 2018. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/22292/1/2018_AndreLuizBarroso_tcc.pdf. Acesso em: 20 abr. 2024.

BBC NEWS BRASIL. **As obras de arte vandalizadas nas invasões em Brasília**. 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-64217624>. Acesso em: 24 abr. 2024.

BRANDI, Cesari. **TEORIA DA RESTAURAÇÃO**. Cotia, SP: Ateliê Editorial. 2017.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Nove obras do acervo danificado no 8 de janeiro já foram restauradas**: Em parceria com o Iphan e Presidência da República, restauradores da UFPel trabalham em laboratório montado no Palácio da Alvorada. Brasília, DF: IPHAN, 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/nove-obras-do-acervo-danificado-no-8-de-ja-neiro-ja-foram-restauradas>. Acesso em: 24 abr. 2024.

CASTAGNINO + MACRO. Minujín, Marta. **La Venus apocalíptica fragmentándose**. Disponível em: <https://castagninomacro.org/page/obra/id/746/Minuj%C3%ADn%2C-Marta/La-Venus-apocal%C3%ADptica-fragment%C3%A1ndose>. Acesso em: 14 abr. 2024.

CASTRO, Isis Pimentel de. **Uma Galeria de Arte Nacional: a pintura histórica no acervo do Museu Nacional de Belas Artes entre 1937 e 1964**. In: Simpósio Nacional de História - História e o futuro da educação no Brasil, 30., 2019, Recife. Anais. Disponível em: [https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1564354601_ARQUIVO_CASTRO. UmaGaleriadeArteNacional-apinturahistoricanoacervodoMNBA\(ANPUH,2019\).pdf](https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1564354601_ARQUIVO_CASTRO. UmaGaleriadeArteNacional-apinturahistoricanoacervodoMNBA(ANPUH,2019).pdf). Acesso em: 20 abr. 2024.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Bruno Giorgi. 2014. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8920/bruno-giorgi>. Acesso em: 3 abr. 2024.

SPACE FRANS KRAJCBERG. Frans Krajcberg: **Un artiste emblématique du XX^e siècle**. Disponível em: <https://pt.espacekrajcberg.fr/frans-krajcberg>. Acesso em: 24 abr. 2024.

SPACE FRANS KRAJCBERG. **Sombras**. Disponível em: <https://pt.espacekrajcberg.fr/ouvres-de-frans-krajcberg-ombres>. Acesso em: 24 abr. 2024.

FARIAS, Carolina; FIGUEIREDO, Carolina. **Obra de Di Cavalcanti danificada por criminosos no Planalto é avaliada em R\$ 8 milhões**. CNN Brasil, 2023. Disponível em:

<https://www.cnnbrasil.com.br/politica/obra-de-di-cavalcanti-danificada-por-criminosos-no-pl-analto-e-avaliada-em-r-8-milhoes/>. Acesso em: 24 abr. 2024.

FERNANDINO, Fabrício. (R) evolução Frans Krajcberg, o poeta dos vestígios. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, v. 21, n. 1 e 2, p. 260-277, 2014.

GERMANO, Beta; NACCA, Giovana. **O que as obras violadas em Brasília nos dizem sobre a nação?** ARTE QUE ACONTECE. 2023. Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/o-que-os-artistas-e-obras-destruidas-em-brasilia-podem-nos-dizer-sobre-a-nacao/>. Acesso em: 15 mar. 2024.

NUNES, Ana Beatriz Mauá. **Yo soy genia, pero nací en Argentina: gênero, nacionalidade e consagração na trajetória de Marta Minujín**. Programa de Pós-Graduação em História. Dimensões, v. 45, jul.-dez. 2020, p. 192-225.

PRESIDÊNCIA DO BRASIL. **Estátuas Bruno Giorgi é um artista que ajudou a construir a identidade da capital federal [...]**. Brasília, DF, 25 set. 2018. Instagram: Presidência do Brasil @presidenciado brasil. Disponível em: https://www.instagram.com/p/BoKfxhbAbYA/?utm_source=ig_embed&ig_rid=734002ba-4e45-4c76-abbe-e936944d1ce3&ig_mid=230E5C58-5287-466E-91C9-96171A3A412B. Acesso em: 18 abr. 2024.

RIBEIRO, Antônio Sérgio. Luís Alves de Lima e Silva, Duque de Caxias - Patrono do Exército. **Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo**, 22 ago. 2013. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=337433>. Acesso em: 20 abr. 2024.

RICUPERO, Bernardo. **O que foi o 8 de janeiro?** JORNAL DA USP. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/o-que-foi-o-8-de-janeiro/#:~:text=No%20dia%20de,entretanto%2C%20motivada%20pelo%20pr%C3%B3prio%20ataque>. Acesso em: 10 de abr. de 2024.

BACHETTINI, Andréa Lacerda; CALDAS, Karen Velleda. **O Processo de Restauro: Pesquisadoras da UFPel detalham ação da equipe da Universidade do sul do RS na recuperação das obras vandalizadas em Brasília em 8 de janeiro de 2023**. ZERO HORA, Caderno DOC, Porto Alegre, 13 e 14 de jan. 2024. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2024/01/pesquisadoras-da-ufpel-detalham-restauro-das-obras-de-arte-vandalizadas-em-8-de-janeiro-de-2023-clr9d7iqq002a015hugu3mxor.html>. Acesso em: 3 de abr. 2024.

MAGALHÃES, Ana Cláudia; SILVA, Virginia Corradi Lopes da. **Acervo dos Palácios do Planalto e Alvorada - Dossiê para contratação de serviços de restauro**. Brasília: IPHAN/DEPAM/CGCO, 2023.



As peças de encaixe da arquitetura do casarão do Museu do Doce: recursos táteis e tangíveis

Karine Braga

Mestranda em Arquitetura e Urbanismo; Universidade Federal de Pelotas;

E-mail:chalmes-karine@hotmail.com

Adriane Borda

Doutora em Educação; Universidade Federal de Pelotas;

E-mail:adribord@hotmail.com

Aline Ferreira

Graduanda em Arquitetura e Urbanismo; Universidade Federal de Pelotas;

E-mail:aline14.ferreira@hotmail.com

Resumo: Modelos táteis têm sido produzidos para promover a interpretação da arquitetura do casarão-sede do Museu do Doce. Desde 2015, esta produção tem incluído pessoas com deficiência visual, sob a abordagem de *codesign*, sob o propósito de descrever a edificação, especialmente as estucarias dos tetos. Aliando objetivos formativos em geometria gráfica e digital, estes recursos são produzidos envolvendo escaneamento 3D a laser, fotogrametria digital e fabricação por corte a laser e impressão 3D, tecnologias que dão conta da representação de geometrias complexas como são os adornos da edificação. Recentemente, o Museu passou a contar com uma mesa tangível, a qual oportuniza produzir aplicativos para que modelos físicos, sobrepostos ao tampo, acionem imagens e sons digitais. Todos estes recursos apoiaram uma ação extensionista no Museu na Semana do Patrimônio de 2023. Por meio do diálogo, observação e questionário dirigido ao público visitante, buscou-se ampliar o processo de *codesign* para a qualificação dos recursos. Os resultados permitem tensionar questões como: os impactos efetivos dos recursos para provocar a interpretação da arquitetura do casarão;

lugar adequado para a localização destes recursos no percurso da visita; as conveniências entre modelos táteis ou tangíveis.

Palavras-chave: *Codesign*. Inclusão. Mesa tangível. Modelo tátil. Patrimônio Cultural.

Introdução

A origem dos museus está na apresentação de coleções privadas, com objetos curiosos dentro de expositores de vidro, exigindo fundamentalmente a estimulação visual (Hornecker; Ciolfi, 2019). Esta maneira de expor acaba por promover uma exclusão social, sem haver igualdade de condições na hora de interagir com o que é mostrado, sem respeitar as diferenças sensoriais dos visitantes dos museus (Sarraf, 2013). Para a inclusão cultural, de maneira plural, faz-se necessário considerar as pessoas em suas individualidades.

Em Benyon (2011), Rogers et al. (2013), Holmes (2018), encontra-se um suporte teórico para compreender o conceito de experiência do usuário, o que sustenta as áreas de *design* de interação e *design* inclusivo. Estas áreas, hoje impregnadas de tecnologias, facilitam o desenvolvimento de exposições que proporcionam experiências divertidas, simples, fáceis, interessantes e acessíveis, para que os visitantes possam compreender rapidamente o conteúdo abordado (Hughes, 2013).

Recentemente foi disponibilizada uma mesa interativa tangível junto ao Museu do Doce, localizado na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul, de responsabilidade da Universidade Federal de Pelotas. Como um tipo de Interface Tangível do Usuário (TUI), esta mesa permite associar informações digitais a objetos físicos (Ishii, 2008). O funcionamento desta interface se dá através de um sistema computacional embutido, o qual faz reconhecer, por visão de câmera, objetos situados sobre o tampo da mesa, em áreas programadas para projetar imagens e/ou acionar sons digitais. Esta mesa oportuniza pensar novas estratégias para promover experiências educativas neste Museu.

O Museu do Doce, por seu caráter universitário, advoga pela indissociabilidade entre ensino, pesquisa, extensão e inovação, assim como pela construção de conhecimento de maneira interdisciplinar. Nesta direção, a exploração de uma mesa tangível exige a integração da área da computação, do *design* e, de acordo com as narrativas para os aplicativos da mesa, pode envolver qualquer outra área de conhecimento.

As mesas tangíveis permitem formas de interação mais naturais e sociais, já que suas superfícies (analógicas) são adequadas para o desenvolvimento de aplicações colaborativas, além de utilizar o sentido visual, implicando tocar e manipular diversos elementos físicos, tokens, no processo de interação (Ishii, 2008). Desta maneira, este tipo de interface é adequado para um design inclusivo e tem sido aplicada à educação patrimonial (Nofal et al., 2017; Not et al., 2019).



Conforme demonstrado em Costa et al. (2023), a mesa do Museu do Doce foi construída como parte de estudos de pós-graduação, de doutorado em computação e mestrado em arquitetura e urbanismo, com o objetivo de possibilitar a produção e experimentação de aplicativos pensados para a interação e a inclusão, no âmbito da educação patrimonial.

Desde 2015, a casa-sede do Museu do Doce tem sido adotada como objeto de representação para atender demandas de projetos de pesquisa e extensão dirigidos à inclusão cultural de pessoas com deficiências visual, tendo em conta que esta edificação, de valor reconhecido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), se constitui como acervo do próprio Museu. Decorre desta produção uma coleção de modelos táteis que facilitam a compreensão da forma da edificação, desenvolvidos a partir do método da adição gradual da informação – AGI. Este método implica na representação dos elementos construtivos em diferentes escalas para auxiliar na interpretação da linguagem arquitetônica da edificação (Borda, 2017).

A partir da disponibilidade da mesa tangível no espaço do Museu do Doce, os estudos foram direcionados para pensar como toda a coleção de modelos táteis referida poderia oportunizar experiências mais interativas, inclusivas e com maior potencial educativo em relação a este significativo acervo: o Casarão 8, como é conhecido, em referência ao seu endereço, ou como “casa do conselheiro”, como referenciado em Michelin e Leal (2017). Em Braga et al. (2023), tem-se o relato da exploração da mesa tangível para promover o reconhecimento da configuração e distribuição espacial da edificação em sua função original. Foi desenvolvido um aplicativo para a mesa, sob a dinâmica de *codesign* com pessoas com deficiência visual, quando foram caracterizados novos tokens. Foram produzidos estes modelos táteis que representam a volumetria de cada cômodo com a marcação de portas e janelas e com a rugosidade dos tetos, decorrente dos adornos de estuque que apresentam figuras elucidativas das funções originais destes cômodos. Estas volumetrias funcionam como elementos de encaixe em uma planta tátil. Cada peça possui um fiducial na base, que ao ser encaixada permite acionar uma audiodescrição informando a função original do cômodo da casa. O objetivo final do desenvolvimento deste aplicativo para a mesa tangível foi de provocar, de forma lúdica e com maior autonomia no visitante, a compreensão da edificação, a percepção das proporções dos elementos construtivos em relação à figura humana, as proporções entre tipos de ambientes e, com isto, potencializar o processo de interpretação de sua arquitetura.



Neste estudo, realiza-se uma reflexão sobre um experimento de uso do aplicativo junto a uma ação extensionista promovida no Museu do Doce na Semana do Patrimônio de 2023, aberta ao público visitante do Museu. A ação buscou ampliar a dinâmica de *codesign*, contribuir com a qualificação dos recursos até então produzidos e compreender a efetividade destes para contemplar, de maneira plural, os visitantes do Museu.

Metodologia

Inicialmente, são apresentados os referenciais teóricos e tecnológicos utilizados pelos pesquisadores para o planejamento da ação extensionista. Na sequência realiza-se um breve relato do processo de *codesign* estabelecido com pessoas com deficiência visual para a construção das narrativas que deram suporte ao desenvolvimento do aplicativo para a mesa tangível. Isto envolveu o reconhecimento e a problematização dos recursos físicos e digitais preexistentes para a representação da edificação, como os produzidos por tecnologias avançadas de representação (escaneamento 3D, fotogrametria digital e fabricação digital por corte a laser e impressão 3D) em seus diferentes formatos e escalas, e os demais recursos desenvolvidos para a comunicação complementar ao tato, como arquivos de audiodescrição e escritas em braile. Logo, há o relato do planejamento da exposição que promoveu o experimento com o aplicativo na mesa tangível, o que exigiu a elaboração de instrumentos (tipo questionário) para provocar e registrar a contribuição dos visitantes em relação à avaliação dos recursos apresentados. Por fim, são apresentados os dados produzidos durante a experimentação, juntamente com a reflexão sobre os impactos observados que permitem concluir este estudo com a delimitação de novas ações para a qualificação, tanto para os recursos produzidos, propriamente ditos, como para a proposta da dinâmica e local da experimentação.

A etapa de planejamento da ação esteve apoiada no conceito de interpretação patrimonial apresentado em Tilden (1957). Para o referido autor, a interpretação é uma atividade educativa que objetiva revelar os significados atribuídos a um bem, ao invés de apenas informações factuais; em que se deve aproveitar da simples curiosidade para promover o enriquecimento do indivíduo. Ele acrescenta que uma comunicação envolvente ocorre em três momentos consecutivos: a interpretação, que leva à compreensão; a compreensão, que promove a apreciação; e a apreciação que acaba por engajar o público ao apoio e/ou protagonismo de movimentos de proteção. Sacchettin



(2021) contribuiu por alertar sobre o risco de o lúdico banalizar produções artísticas, quando aspectos importantes de obras de arte são anulados e a experiência do espectador é reduzida ao entretenimento.

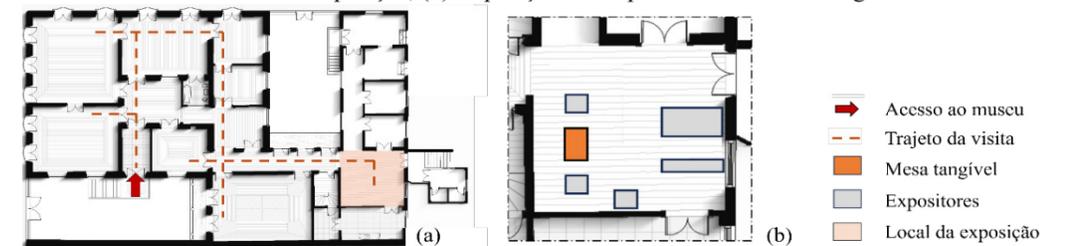
Na etapa de reconhecimento e problematização dos recursos, partiu-se da análise dos mapas táteis até então produzidos para a edificação, centrando-se na exploração da dinâmica de uma mesa tangível para informar as relações dimensionais dos cômodos e entre eles, a partir da tridimensionalidade das representações. Os mapas são basicamente bidimensionais e se utilizam da lógica do desenho técnico, em planta baixa, o que exige um aprendizado específico para a leitura tátil.

A etapa de qualificação dos recursos esteve apoiada na abordagem do codesign, conforme Pereira et al. (2017). Constituiu-se um grupo composto por usuários com deficiência visual, pesquisadores e designers (sendo, os dois últimos as mesmas pessoas) – para definir um processo colaborativo de criação e avaliação da dinâmica de uso dos recursos. Foram realizadas duas oficinas de codesign, entre novembro e dezembro de 2022, junto à Associação Escola Louis Braille, de Pelotas. Por exigência da Escola, a primeira oficina foi dirigida a uma única pessoa com deficiência para a compreensão do tipo de recurso a ser qualificado, e com isto planejar o segundo momento com os estudantes da Escola. A pessoa em questão se caracteriza com cegueira adventícia há mais de 20 anos e já estava familiarizada com os modelos táteis preexistentes. Esses modelos, compunham as narrativas dos estuques dos tetos, assim como, os mapas táteis da edificação. Por esta razão foram levados para a discussão apenas alguns demonstrativos de toda a narrativa tátil. Na ocasião, como inovação, foi acrescida uma única volumetria, referente ao hall de entrada da edificação, para funcionar com a dinâmica de encaixe no próprio mapa tátil. A segunda oficina foi realizada com oito alunos da instituição. Nesta, foi montado um circuito sob a lógica do método AGI, com os recursos dispostos em três estações sequenciais, mesas com as representações e um pesquisador como mediador. A dinâmica serviu para verificar que o tipo de jogo de encaixe na planta tátil atua como um facilitador para a leitura da linguagem arquitetônica da casa, em relação à estucaria dos tetos e em relação às proporções entre os elementos construtivos e com a escala humana. E ainda, que a representação do volume do hall de entrada era adequada, sem haver a necessidade de adição de mais informações. Dessa maneira, partiu-se para a execução da volumetria dos demais cômodos que formam o corpo principal da edificação, concluindo o aplicativo para a experimentação.



A experimentação de todas estas volumetrias dos cômodos, como tokens para um aplicativo para a mesa tangível, ocorreu pela primeira vez no espaço do Museu do Doce, durante as comemorações da Semana do Patrimônio de Pelotas, nos dias 18, 19 e 20 de agosto de 2023. A exposição foi montada em um local definido pela direção da instituição, ficando alocada ao final do trajeto da visitação, conforme ilustra a Figura 1.

Figura 1 – (a) Planta baixa do pavimento térreo do Museu, com indicação do acesso principal, do trajeto da visita e do local da exposição; (b) disposição dos expositores e da mesa tangível no local.



Fonte: Autoras, 2024.

O *layout* foi organizado utilizando-se de suportes e expositores do próprio Museu. A exposição, que acolheu o público em geral, esteve acompanhada sempre de, no mínimo, dois pesquisadores, estando um deles para promover o uso da mesa tangível e outro para motivar a curiosidade sobre as representações e oportunizar o diálogo para compartilhar interpretações. Os recursos foram dispostos de modo que pudessem ser tocados livremente pelos visitantes.

O circuito proposto para o uso destes recursos foi de partir da escala do edifício para chegar nos detalhes. A escala do urbano não fez parte desta exposição. A ideia era que o visitante, inicialmente, tivesse a experiência de uso do aplicativo da mesa tangível, partindo assim do mapa tátil como base para o encaixe das peças. Deve-se destacar que, normalmente, os aplicativos para uma mesa tangível estão programados a partir de um tampo completamente livre, tendo em conta que a interação com o meio digital (projeção de imagens e sons) se dá pelo acionamento pelos tokens (no caso as representações táteis relativas à volumetria dos cômodos da edificação). Entretanto, o aplicativo em questão parte da sobreposição de um mapa tátil ao tampo da mesa, para que este mapa sirva de tabuleiro para o encaixe das peças. Este mapa tátil é em acrílico transparente, e corresponde com a projeção da imagem digital da planta baixa sobre o tampo. Desta maneira, contempla as pessoas com ou sem deficiência visual.

Para provocar e registrar a contribuição dos visitantes para a qualificação dos recursos, elaborou-se um roteiro para auxiliar os pesquisadores. Este roteiro incluiu os seguintes itens a serem observados: (a) a quantidade de pessoas que passaram pela



exposição e que interagiram de fato com a aplicação da mesa tangível; (b) o tempo em que as pessoas interagiram com a aplicação na mesa tangível; (c) as reações na interação com a aplicação na mesa tangível: apropriação dos modelos táteis, com toque na planta tátil, uso do fone de ouvidos, a ação de encaixe das peças; (d) em caso de oportunidade de diálogo, indagar sobre as experiências prévias: na visita ao Museu; com a mediação; com o uso dos recursos (intuitivo ou com necessidade de mediação); e, por fim, questionar se os recursos auxiliaram a evidenciar algo no casarão que ainda não havia percebido.

Ademais, para qualificar a avaliação, foi solicitado às pessoas que interagiram com os recursos que fornecessem, voluntariamente, o contato por e-mail, para posteriormente receberem um questionário de avaliação, através de formulário eletrônico - *Google Forms*. O questionário constou de 20 perguntas, sendo 14 de múltipla escolha e seis com perguntas abertas, estando organizado em quatro seções: a primeira com a apresentação do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE); a segunda com perguntas sobre os recursos apresentados; a terceira com perguntas especificamente para quem interagiu com a mesa tangível; e a quarta com perguntas sobre o perfil do pesquisado. A sistematização dos dados ocorreu de maneira qualitativa.

Destaca-se que as atividades realizadas contam com a aprovação do comitê de ética por envolver instrumentos de pesquisa com pessoas, estando registrado sob N° CAAE: 60509522.7.0000.5317.

Resultados e discussão

A exposição realizada no Museu do Doce, registrou a visita de 2.433 pessoas, no total dos três dias em que ocorreram as ações da Semana do Patrimônio de Pelotas de 2023. Não se pode precisar o número de visitantes que efetivamente assistiu à exposição, tendo em conta que ela estava alocada ao final do trajeto da visitação, e o Museu oferece, para o público em geral, apenas um local de acesso, para entrada e saída.

Setenta e oito pessoas disponibilizaram o contato para receber o questionário, entretanto somente 24 atenderam à solicitação para responder questões abertas e fechadas. Dezesseis declararam ser do sexo feminino e 8 do masculino. Em relação às idades: 5% até 18 anos, 40% entre 19 e 34 anos, 30% entre 35 e 54 anos, 25% a partir de 55 anos. Quanto à qualificação, baseada em uma escala de 0 a 5, os respondentes

consideraram entre: simples/complicado, 7/7/4/0/2; motivador/desinteressante, 14/02/2/1/1; criativo/convencional, 15/02/0/2/1; longo/curto, 0/2/11/5/2; relevante/irrelevante, 16/02/1/0/1. As perguntas abertas também confirmaram as avaliações predominantemente positivas e as observações de que as pessoas voltaram a percorrer a casa para perceber as narrativas do teto, após a interação com os recursos.

A exposição como um todo, conforme já comentado, teve o propósito de avaliar os avanços na estratégia de construção de uma narrativa tangível, de continuidade entre um mapa tátil e recursos que permitem a descrição das figuras representadas nos ornamentos do teto do casarão que abriga o Museu. Particularizando o aplicativo para a mesa tangível, buscou-se verificar também se o recurso atinge outros públicos, tendo em vista que foi construído a partir das necessidades de pessoas com deficiência visual.

No funcionamento do aplicativo, encontram-se dispostas sobre a mesa tangível as representações volumétricas dos ambientes, conforme ilustra a Figura 2. Percebe-se assim que estas possuem a marcação em baixo relevo de portas e janelas e uma textura corrugada para localizar o estuque do teto. Esta interação tátil destaca a rugosidade de cada estuque, e abre espaço para o diálogo e/ou reflexão sobre as decorações que remetem ao funcionamento dos ambientes. Entretanto, dada a escala da representação faz-se necessário conectar com representações em outras escalas ou outros formatos de comunicação para, por exemplo, compreender que na sala de jantar há a representação de uma mesa posta, com ilustrações do tipo de comida que a família consumia em seu cotidiano, como animais de caça, pesca e todo tipo de frutas. Contudo, ao enquadrar a peça no ambiente correto, pode-se ouvir o nome da função original do cômodo e pode permitir acessar uma audiodescrição, contribuindo para a infraestrutura de acolhimento do Museu quando há ausência de mediadores.

Figura 2 – O aplicativo para a mesa tangível sobre a arquitetura interna do Casarão 8.



Fonte Autoras, 2024.

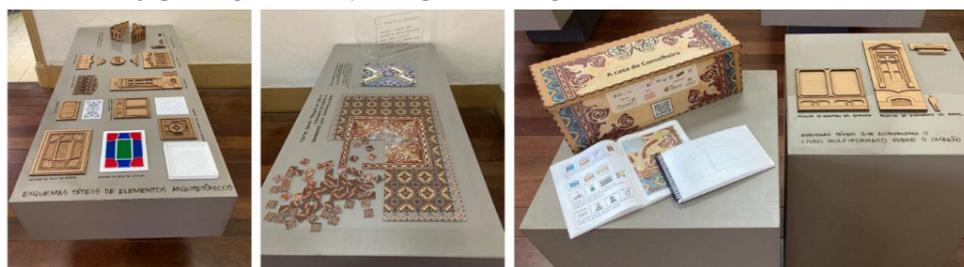
Conforme ilustrado na Figura 3, a exposição, além da mesa tangível, esteve composta por modelos táteis de diversos elementos construtivos e decorativos do



casarão, em diferentes escalas. Estes modelos permitem ampliar a narrativa sobre a arquitetura de cada cômodo, em especial, a estucaria dos tetos, os ladrilhos do piso e o desenho da escaiola do *hall* de entrada e detalhes de fachadas. A maioria destas representações tem a proposta lúdica de interação por se constituírem em jogos de encaixe e de quebra-cabeça, com peças que possibilitam destacar as lógicas formais, organizacionais e construtivas associadas a cada elemento representado.

Além disto, exposição contou com um livro multiformato, Coelho et al. (2018), o qual apresenta a história da Casa do Conselheiro. Este livro permite ampliar a interação com usuários com necessidades educacionais especiais, pois se utiliza da comunicação por meio pictogramas, vídeo com língua de sinais, para surdos, e ainda com braille escrito e audiodescrição.

Figura 3 – Expositores com modelos táteis dos forros de estuque e detalhes construtivos e decorativos do casarão; jogos de quebra-cabeça com padrões do tapete de ladrilhos; e livro multiformato.



Fonte: Autoras, 2024.

O primeiro dia da exposição, por conta de ser um dia chuvoso, contou com um número reduzido de visitantes, quando comparado aos outros dias. Em contrapartida, isso facilitou, por exemplo, cronometrar o tempo de interação com o aplicativo da mesa tangível, o que não foi possível nos outros dias devido ao grande número de visitantes. Em média, para encaixar as nove volumetrias disponíveis em suas corretas posições na planta baixa, os visitantes que realizaram a atividade individualmente levaram de três a cinco minutos para finalizar os encaixes; e os visitantes que realizaram a tarefa em grupo levaram de nove a dez minutos. Foi disponibilizado apenas um aparelho de fone de ouvido para acessar a audiodescrição, e quando os visitantes estavam em grupo, alternavam o uso do fone para que todos tivessem a experiência completa. Já em grupos com crianças, cada uma delas optou por jogar individualmente e ao finalizar o encaixe de todos os cômodos na planta, geralmente, retornavam as peças para posição inicial, para que a próxima criança jogasse. A faixa de idade das crianças que interagiram com o aplicativo da mesa, foi de quatro a nove anos. Os grupos intergeracionais (famílias),

davam espaço para os mais novos conduzirem, enquanto os demais opinavam sobre a resolução do jogo. Foi notável a curiosidade de todos, de qualquer idade, em tocar nas peças. A Figura 4 apresenta, respectivamente, registros de interação individual, em dupla e em grupo um intergeracional.

Figura 4 – Visitantes interagindo com a mesa tangível: de maneira individual; colaborativa; e um grupo de cinco pessoas acompanhadas por um mediador do museu.



Fonte: Autoras, 2024.

No diálogo com os visitantes, foi recorrente o comentário da necessidade de voltar à visita para olhar com mais atenção aos tetos, para conectar com as narrativas que acompanharam o uso dos recursos, as quais foram provocativas para a interpretação da linguagem daquela arquitetura. Outra questão que chamou a atenção foi a tomada de consciência em relação à diferença entre a altura da casa e a escala humana, em particular sobre o volume da claraboia que se destaca frente aos demais cômodos. Durante os três dias de observação, nenhuma pessoa com deficiência visual compareceu na exposição e apenas uma criança com autismo (perfil declarado pela mãe) acessou o recurso com muito interesse e prazer.

Considerações Finais

A exposição dos recursos táteis e tangíveis, relativos à arquitetura do Casarão, mediada pelos pesquisadores na Semana do Patrimônio de 2023 no Museu do Doce oportunizou ampliar a dinâmica de *codesign*. Acima de tudo, permitiu tensionar questões como: os impactos efetivos dos recursos para provocar a interpretação da arquitetura do casarão; o lugar adequado para a localização dos recursos no percurso da visita; as conveniências entre modelos táteis ou tangíveis.

Embora em nenhum momento os problemas técnicos da mesa tangível não tenham sido mencionados (som baixo, problemas de calibração e reconhecimento de fiduciais das peças), eles ocorreram, mas por conta da presença contínua da mediação



foram sanados e não interferiram para atender aos objetivos do estudo. Tratou-se, especialmente, de entender que os recursos tangíveis atribuíram fluidez e completude à narrativa tátil para situar as demais representações táteis relativas à estucaria dos tetos.

Concluiu-se que os recursos, que apelam ao entretenimento, à curiosidade e à inovação tecnológica, promovem a apreciação da edificação e contribuem para ativar o senso de preservação, a partir da interpretação da linguagem arquitetônica do casarão.

Considera-se que o resultado mais significativo, por sua recorrência expressa por diversos visitantes, foi aquele de refazer a visita ao Museu para então focar em cada um dos elementos destacados na exposição. Nesta direção, faz-se necessário realizar novas

ações para compreender o lugar ideal para a localização dos recursos no percurso da visita. Outra questão importante foi a percepção da versatilidade da dinâmica de encaixe dos tokens em um mapa tátil, a qual pode funcionar mesmo quando a mesa tangível não

está com seu sistema operativo. Todas estas questões oportunizam a continuidade do estudo para a qualificação dos recursos, no âmbito de um processo formativo interdisciplinar e adequado a um contexto universitário. Está nos planos de evolução do

aplicativo da mesa tangível incorporar todas as linguagens do livro multiformato. Além disso, neste momento, avança-se para qualificar a análise dos recursos para continuar observando a experiência do visitante, para que possam ser avaliadas da forma mais

natural possível, e sem necessidade de mediação, tendo em conta a dificuldade do

Museu em dar apoio contínuo às observações. Por exemplo, com o uso de câmeras para registrar a intensidade e o tipo de uso dos recursos.

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Código de Financiamento 001 e ao Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq) - bolsa PIBIC.

Referências

BENYON, David. **Interação humano-computador**. 2 ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2011.

BORDA, Adriane. Tactile narratives about an architecture's ornaments. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE LA SOCIEDAD IBEROAMERICANA DE GRÁFICA DIGITAL, 21., 2017, Concepción, Chile. Proceedings [...]. São Paulo: Blucher, 2017, p.439-444. Disponível em: <https://pdf.blucher.com.br/designproceedings/sigradi2017/069.pdf>. Acesso em: 03 mai. 2024.

COELHO, Jossana Peil. et al. A Casa do Conselheiro: Livro inclusivo multiformato do Museu do Doce da UPel. 2018.



COSTA, Vinicius. et al. Mesa tangível interativa: implementação e experimentações em espaços culturais e educativos. In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON GRAPHICS ENGINEERING FOR ARTS AND DESIGN, 14., 2022, Seropédica. **Anais eletrônicos** [...]. Recife: Even, 2023, p. 694 – 705. Disponível em: <https://static.even3.com/anais/522539.pdf?v=638896083360417654>. Acesso em: 03 mai. 2024.

DOS SANTOS, Cristiane Nunes et al. Heritage goes to School: Technological Reproducibility, Tangible Interfaces and Cultural Inclusion for Individuals with Visual Impairments. Disponível em: <https://pdf.blucher.com.br/designproceedings/sigradi2023/446.pdf>. Acesso em: 03 mai. 2024.

HOLMES, Kat. **MISMATCH: How Inclusion Shapes Design**. Cambridge: The MIT Press, 2018.

HORNECKER, Eva; STIFTER, Matthias. **Learning from interactive museum installations about interaction design for public settings**. In: PROCEEDINGS OF THE 2006 AUSTRALASIAN COMPUTER-HUMAN INTERACTION CONFERENCE, OZCHI 2006, 20-24 Nov. 2006, Sydney, Australia. Proceedings... Sydney: ACM Press, 2006. p. 110-119

ISHII, Hiroshi. **The tangible user interface and its evolution**. Communications of the ACM, New York, v. 51, n. 6, p. 32-36, jun. 2008. Disponível em: <https://dl.acm.org/doi/pdf/10.1145/1349026.1349034>. Acesso em: 03 mai. 2024

LEAL, Noris Mara Pacheco Martins ; Michelon, Francisca Ferreira . **Ativações em um patrimônio cultural do sul do Brasil: a musealização da Casa do Conselheiro Maciel (Pelotas/RS)**. In: Ironita Machado; Gizele Zanotto. (Org.). Bens culturais: da pesquisa à educação patrimonial - PATRIMÔNIOS DO SUL DO BRASIL. 1ed. Passo Fundo: UPF Editora, 2017, v. 1, p. 14-34.

NOFAL, Eslam. et al. **Communicating Built Heritage Information Using Tangible Interaction Approach**. In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON TANGIBLE, EMBEDDED, AND EMBODIED INTERACTION, 11., 2017. Yokohama, Japão. Proceedings [...] New York: ACM, 2017, p. 689-692. Disponível em: <https://dl.acm.org/doi/10.1145/3024969.3025035>. Acesso em: 03 mai. 2024.

NOT, Elena. et al. **Digital augmentation of historical objects through tangible interaction**. Journal on Computing and Cultural Heritage, New York, out. 2019.

PEREIRA, Carlos Mourão. et al. **Exploring invisibility through multisensory spatial research methods**. In: EUROPEAN CONGRESS OF QUALITATIVE INQUIRY, 2017. Leuven, Belgica. Proceedings [...] Leuven: KU Leuven, 2017. p. 9-18. Disponível em: <https://lirias.kuleuven.be/retrieve/1fba5b19-f392-49af-96b5-f86369e41c96>. Acesso em: 03 mai. 2024.

ROGERS, Yvonne. et al. **Design de interação**. 3 ed. [s.l.] Bookman Editora, 2013.

SACCHETTIN, Priscila. **De volta à caverna de Platão: notas sobre exposições imersivas**. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 19, n. 42, p. 691-739, out. 2021. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.185248.

Sarraf, Viviane Panelli. **A comunicação dos sentidos nos espaços culturais brasileiros: estratégias de mediações e acessibilidade para as pessoas com suas diferenças**. 2013. 251 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

TILDEN, Freeman. **Interpreting Our Heritage**. 4. ed. Editado por R. Bruce Craig. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007.



Casarão nº 3 no site A Casa Senhorial: pesquisa e divulgação de seus bens integrados, Pelotas/RS

Clarissa Martins Neutzling

Graduanda de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis; Universidade Federal de Pelotas
Bolsista PET
clarissaling@gmail.com

Carina Farias Ferreira

Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis; Universidade Federal de Pelotas
carinafferreira@yahoo.com.br

Annelise Costa Montone

Professora Adjunta do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis;
Universidade Federal de Pelotas
annelisemontone@gmail.com

Resumo: Esta pesquisa trata da análise realizada em um casarão tombado no centro histórico da cidade de Pelotas, para inserção de seus dados no site A Casa Senhorial, Portugal, Brasil e Goa, Anatomia de Interiores. O levantamento de informações inicia na coleta de dados históricos, juntamente com a descrição das fachadas, da disposição de interiores, dos bens integrados como revestimentos de paredes identificados como pinturas decorativas e pisos conhecidos como ladrilhos hidráulicos e das decorações diversas, assim como a organização de plantas baixas. Com características ecléticas historicistas, o casarão nº 3 é um exemplar de patrimônio arquitetônico que compõe o entorno da Praça Coronel Pedro Osório, conjunto tombado pelo Instituto Histórico e Artístico Nacional. Inserir-lo em um site com acesso internacional, expondo todos os seus atributos, auxilia na divulgação de sua história, tanto social quanto construtiva, constitui um repositório de informações que caracterizam a residência, e mantém sua memória como patrimônio edificado pelotense, e brasileiro, do início do século XX.

Palavras-chave: Pinturas decorativas. Ladrilho hidráulico. Bens integrados. Casarão nº 3. Patrimônio edificado. Arquitetura historicista.

Introdução

Esse trabalho tem o intuito de relatar a pesquisa, ainda em andamento, referente ao Casarão nº 3, localizado no entorno da Praça Coronel Pedro Osório, no centro histórico de Pelotas, destacando as características arquitetônicas e o acervo decorativo que o faz um dos exemplares do patrimônio edificado da cidade, tombado pelo Instituto Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2018.



O estudo faz parte do projeto de pesquisa “Produção Textual e Iconográfica do site A Casa Senhorial – núcleo de Pelotas”, vinculado à Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) e criado em 2019, em que se produz e se organiza a documentação para a divulgação de antigas residências representativas do patrimônio arquitetônico pelotense. Para tanto, como resultado tem-se a inserção dessas edificações no site “A Casa Senhorial Portugal, Brasil e Goa. Anatomia de Interiores”¹, por meio da análise de suas particularidades externas e internas, abrangendo seus bens integrados e suas artes decorativas, em conjunto com registros fotográficos e plantas arquitetônicas.

O projeto iniciou, sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Alberto Santos, com o estudo do palacete do Conselheiro Francisco Antunes Maciel, também conhecido como Casarão nº 8 e atual sede do Museu do Doce da UFPEL. Em seguida, sob responsabilidade da Profa. Dra. Annelise Costa Montone, ainda coordenadora do projeto, foi publicada a Chácara da Baronesa, antiga propriedade do Barão de Três Serros e atual Museu Municipal Parque da Baronesa, e as residências que pertenceram a Leopoldo Antunes Maciel, Barão de São Luís, e a Alfredo Gonçalves Moreira, conhecidas como Casarão nº 6 e Casarão nº 2, respectivamente. Em 2023, a pesquisa foi direcionada para as “villas” residenciais², em conjunto com a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFPEL, e para os Casarões nºs 1 e 3, sendo esse último foco deste trabalho.

A edificação em questão inclui-se no contexto do ecletismo historicista na cidade, ocorrido no período de 1870 até 1930, advindo do apogeu econômico decorrente da produção do charque. Segundo entrevista realizada por Rozisky, Alves e Santos (2015), com uma das herdeiras do casarão, a construção obedeceu à planta procedente da Inglaterra, em um modelo geminado a outra (Casarão nº 1), sendo internamente duas residências distintas, entretanto compondo uma mesma edificação, no sentido de sua fachada espelhada apresentar, quando observada em conjunto, uma simetria, formando uma unidade estética e arquitetônica (Daltoé, 2011; Santos, 2015).

A construção da residência geminada nº 3 com a de nº 1, segundo Daltoé (2011), deu-se nos anos de 1911 e 1912, com execução de responsabilidade do arquiteto Caetano Casaretto e projeto arquitetônico elaborado por um argentino, justificando diferenças estéticas entre essas duas casas e outras edificações de Casaretto. O autor ainda explica que a informação sobre a autoria da construção ao arquiteto pelotense deu-se através da monografia e “uma entrevista ocorrida 89 anos após a construção do último prédio” (Daltoé, 2011, p.137).

¹ <https://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/>

² Uma nova configuração arquitetônica do fim do período eclético, construída principalmente nas primeiras décadas do século XX, e caracterizada pelo afastamento do núcleo urbano e pela utilização de recuos (Pereira, 2021).



A encomenda das edificações foi feita pelo Senador da República Joaquim Augusto de Assumpção para presentear suas duas filhas, Judith e Francisca, pelos seus casamentos com Arthur Augusto de Assumpção e Dr. Fernando Luís Osório, respectivamente (Daltoé, 2011). As moças eram netas de Joaquim José de Assumpção e Cândida Clara de Assumpção, Barão e Baronesa de Jarau, como esclarece Fernando Osório (Osório, 1997), família de alto poder aquisitivo, proprietária de estabelecimentos de produção de charque, como a charqueada modelo, fundada em Pelotas, e com cargos relacionados ao Estado, como, por exemplo, “banqueiro do governo da ex-Província do Rio Grande” (Osório, 1998, p.98).

A residência nº 3 teve como proprietário original, através de seu casamento, o Dr. Fernando Luís Osório, filho do ministro do Supremo Tribunal Federal do Brasil, de 1894 a 1896, Fernando Luís Osório (pai), como explica Osório (1997). O esposo de Francisca Assumpção foi, segundo as palavras de Luiz Simões Lopes, formado “em Direito, na Faculdade Livre de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro em 1910” (Osório, 1997, p.10). Em Pelotas, obteve cargos como diretor da Escola Prática de Comércio e da Escola de Artes e Ofícios, professor da Academia de Comércio, da Faculdade de Direito de Pelotas e de Filosofia do Ginásio Pelotense, e diretor da Biblioteca Pública Pelotense (Osório, 1997). Nasceu em Bagé, em 1886, e faleceu na cidade de Pelotas, em 1939. Já sua residência permaneceu na família até o ano de 2009, quando foi vendida para Ricardo Perez de Moura. Segundo o proprietário, a casa encontrava-se abandonada e descaracterizada, o que resultou em um processo de restauração iniciado em 2012, com duração de onze anos, em razão das dificuldades para recuperação de suas características originais. Atualmente, a antiga casa abriga um escritório de advocacia e espaços comerciais para locação.

Leitura iconológica e iconográfica da fachada

Visto tratar-se de uma residência geminada a outra, faz-se fundamental, para o entendimento do enquadramento urbano, bem como das características arquitetônicas presentes na fachada da edificação, a análise de sua fachada em conjunto com a do Casarão nº 1, visto sua total integração estilística (Figura 1).

Figura 1 - Fotografia das fachadas (a) principal e (b) secundária..



(a)

(b)

Fonte: Autoria própria.

A edificação, representativa do ecletismo historicista pelotense, apresenta predominantemente, de acordo com Santos (2002), elementos que remetem aos estilos arquitetônicos renascentista ou neoclássico, como os frisos horizontais em relevo e os arcos em meia circunferência. Estes associam-se harmonicamente a ornamentos característicos do maneirismo e do barroco, como o exemplo do frontão interrompido e dos consolos, e também do *art nouveau*, percebidos na fachada lateral (Santos, 2002). Seguindo os princípios do período, a caixa mural é tripartida horizontalmente, tendo a marcação da base, do corpo e do coroamento. Com porão alto, seu embasamento é identificado por gateiras retangulares com fechamento em gradil trabalhado, que além de decorativo possuía o intuito de ventilar o local. No corpo, a composição da edificação é reforçada pelos dois acessos principais dispostos lado a lado sobre o mesmo arco, seguindo os princípios maneiristas (Santos, 2002), e pelo ritmo fornecido por pilastras decoradas com rusticações (Rozisky; Alves; Santos, 2015). Essa forma de ornamentação é vista também em todo o segundo pavimento, criando um jogo de reentrâncias e saliências, característico da arquitetura Renascentista e Neoclássica (Santos, 2002).



As janelas e portas do térreo possuem vergas em arco pleno, e essas últimas, com folhas em madeira almofadada são encimadas pelo arco cujo tímpano é decorado com uma cártula, centralizada e envolta por ramos de folhagens formando volutas e rosetas, coroada por uma folha de acanto e finalizada por um pequeno festão. O topo do arco possui uma mísula seguindo o mesmo desenho das folhas de acanto em sua parte frontal e em suas laterais, onde estão terminadas em curvas e contracurvas. Já o segundo pavimento é constituído de três portas-janelas com vergas em arcos abatidos e folhas, que se abrem para varandins com parapeito em ferro trabalhado com curvas e contracurvas. Esses são sustentados por mísulas finalizadas em volutas e decoradas com folhas de acanto. As aberturas são fechadas também por venezianas, sendo consideradas uma escolha inusitada para os casarões da época (Rozisky; Alves; Santos, 2015).

Por fim, o entablamento possui uma arquitrave com detalhes reentrantes e cártulas com rolos formados por folhas de acanto, sendo encimada por friso com óvulos e denticulos. Já o coroamento é feito por meio de uma platibanda mista, em que a parte vazada com balaústres é intercalada por partes cegas, formadas por pequenos frontões cimbrados decorados por um círculo de flores, guirlandas e festão. Centralizado, e demarcando o eixo de simetria da edificação, o frontão central, em triângulo interrompido por um arco e preenchido por cártula destacada por folhagens e volutas, é coroado por pinhas, também presentes acima dos frontões menores. Essa estrutura principal apoia-se em elementos de sustentação também em volutas, que finalizam as pilastras rusticadas. Esses estão centralizados por rosários e ramos e encimados por um acrotério de palmeta.

Localizada em um terreno de esquina, sua fachada lateral segue o mesmo princípio decorativo da principal, tendo, entretanto, como destaque a janela e o óculo decorados com pinázios de ferro fundido e vidros coloridos com desenhos florais e orgânicos, remetendo a uma influência do estilo arquitetônico *art nouveau* (Santos, 2015).

Programa de interiores

A disposição dos ambientes, atualmente, não deve possuir nenhuma relação com a organização dos cômodos quando a edificação foi erguida, contudo, pressupõe-se que o programa de interiores mantinha a mesma ordenação das residências do final do século XIX e

início do século XX, com áreas próximas ao acesso principal destinadas ao social e ambientes aos fundos do terreno, direcionados para serviços. Como essa antiga casa possui dois pavimentos, é provável que o segundo fosse reservado para as zonas privadas, como os quartos. Uma indicação de que os primeiros cômodos do Casarão nº 3 eram orientados para a vida social é o alto nível estético dos bens integrados presentes, tanto nas paredes quanto no piso, sendo eles mais ornados, trabalhados e coloridos do que as peças dos ambientes de serviços, geralmente com menos cores e estampas simples, geométricas sem nenhum tipo de simbologia em seus desenho.

Pinturas decorativas

Para Alves (2015), as pinturas decorativas, presentes nos ambientes internos dos palacetes ecléticos da cidade, registram os materiais, as técnicas e a iconografia peculiares à época, somando-se à narrativa do historicismo arquitetônico do período e, assim, constituindo parte do patrimônio cultural da cidade. Dentre as técnicas encontradas, o autor menciona a escaiola, o estêncil, a pintura a mão livre, o *trompe l'oeil*, a *marouflage* e o marmoreado.

No Casarão analisado neste trabalho, uma das técnicas vistas é a *marouflage* (Figura 2), cujo processo envolve a fixação de pinturas realizadas, separadamente, em suportes têxteis que, após o período de secagem, eram agregados às superfícies murais (Alves, 2015). Originalmente, essa estava presente nos forros dos principais ambientes da residência, entretanto, ao longo do processo de restauração da edificação, que encontrava-se com seu interior praticamente em ruínas, parte dessas pinturas foram recuperadas e reutilizadas como decoração das paredes, visto seu desabamento junto com o telhado (informação verbal)³.

Envolta por molduras salientes em estuque, que com linhas retas formam desenhos geometrizados, e ornamentada com um elemento circular central, do qual pendia o lustre originalmente, a pintura, atualmente inserida no auditório, explora em suas extremidades, e de maneira simétrica, a temática floral e bucólica, com a representação de buquês de flores e pássaros, em um fundo azul esverdeado, em diferentes cores e tonalidades como vermelho, azul, amarelo, branco, rosa e roxo. Já na parte preservada da pintura, que atualmente decora o

³ Informação fornecida por Ricardo Perez de Moura durante visita ao Casarão, em novembro de 2023.



escritório principal, pode-se perceber a representação de um *putto* envolto por folhagens e flores em um fundo azul esverdeado esmaecido.



Figura 2 - Fotografia das pinturas com a técnica *marouflage*. Fonte: Autoria própria.

Outra técnica percebida para a realização das decorações murais é a da escaiola, que convencionalmente, de forma simplificada, pode ser definida como um acabamento polido no qual é realizada uma pintura afresco simulando incrustações de mármore, muitas vezes emolduradas por frisos (Alves, 2015; Fonseca, 2016). Essa técnica está presente no vestíbulo, na escadaria que leva ao segundo pavimento e no corredor desse mesmo andar (Figura 3).



Figura 3 - Fotografia das pinturas em escaiola (a) no vestíbulo, (b) na escadaria e (c) no corredor. Fonte: Autoria própria.

No vestíbulo, primeiro local da edificação a partir da porta de acesso principal, nas paredes laterais pode ser vista parte da pintura que acompanha a inclinação da escada, enquanto na parede de divisa com o hall da residência, tem-se a escaiola em sua totalidade. Seu pano

inferior possui fundo laranja, marcado com veios em cinza e tons terrosos, interrompido com um retângulo preenchido em branco e fingido de mármore em tonalidades de cinza e azul. Esse último padrão repete-se na área superior, em que também pode ser vista, em alguns pontos, a cor amarela. Esta seção possui um retângulo, em branco com cinza, com cantos chanfrados, emoldurado por figuras geométricas, formadas pela união de quadrados rotacionados em diferentes sentidos, e retângulos preenchidos por um friso preto com folhagens e flores entrelaçadas de maneira orgânica, nas cores verde, branca e amarela. O friso que divide esses dois panos, em tons terrosos, tem a representação de uma espécie de corda.

A pintura da escadaria, que leva ao segundo pavimento da edificação, possui, em seu pano superior, a repetição dos motivos decorativos descritos acima. Entretanto, diferencia-se nas cores utilizadas, como visto na figura geométrica em marrom e nas flores em cinza e rosa. Já nesse mesmo andar, no corredor tem-se uma escaiola com ornamentação mais simplificada, sendo o fingido de mármore realizado na parte inferior com uma leve tonalidade azul e diferentes tons de cinza, sendo estes últimos repetidos no pano superior, porém complementando um suave verde. Destaca-se que nesta pintura, demarcando as distintas áreas, tem-se somente um pequeno friso liso e, como elementos decorativos, foram desenhados retângulos com cantos curvos e chanfrados.

Ladrilhos hidráulicos

O ladrilho hidráulico trata-se de um revestimento, geralmente encontrado em pisos, em que “uma placa de cimento, areia, pó de mármore e pigmentos com superfície de textura lisa” (Fábrica de Mosaicos, 2021) é fabricada sem queima, através da cura pela submersão da peça em água. Na cidade de Pelotas, diversos casarões, do final do século XIX e início do século XX, utilizaram esse revestimento para suas áreas sociais, com desenhos mais elaborados e diferentes pigmentações, e em áreas de serviço, utilizando mosaicos mais simples, em formatos geométricos e com pouca variedade de coloração, como indica Dominguez (2016). Ainda segundo a autora, na cidade, esse produto foi introduzido por intermédio da importação em meados de 1870, porém, em 1914, a produção de ladrilhos hidráulicos passou a ser local, com a inauguração da Fábrica de Mosaicos, pertencente ao imigrante português Arquimino Peres. Esses bens integrados hoje são entendidos como elementos de identidade e de memória para a



cidade, pela especificidade de suas técnicas de produção e pela sua instalação em residências históricas. Nos casarões ecléticos historicistas pelotenses, era comum os ladrilhos pertencerem a ambientes sociais e de serviço. Já nos anos 1950, com o início dos porcelanatos, há uma baixa na procura de ladrilhos hidráulicos, e sua utilização passa a ser em ambientes como as cozinhas e os banheiros de casas protomodernas.

No Casarão nº 3, identificou-se quatro ambientes com esse piso, sendo eles o vestíbulo, hall, a área de luz antes do último banheiro e um depósito, todos localizados no térreo (Figura 4). Em todos esses cômodos segue-se o mesmo modelo de um tapete de ladrilhos delimitado por uma “faixa” com outro modelo de desenho, fazendo alusão a uma moldura. No vestíbulo e no hall encontra-se o mesmo mosaico em que o tapete possui diversas cores como o amarelo, terracota, marrom, branco, preto e diferentes tons de azuis. Entre as formas identificadas estão flores de lis, botões de flor de lótus, flores de quatro pétalas, quadrilóbulos, trilóbulos e circunferências. Na moldura, a peça possui um motivo heráldico com uma espécie de coroa e na junção de dois ladrilhos há o desenho de uma flor-de-lis e nas diagonais da moldura percebe-se uma margarida delimitada por uma estrela.

Figura 4 - Fotografia dos ladrilhos hidráulicos (a e b) no vestíbulo e no hall, (c) na área de luz e (d) no depósito. Fonte: Autoria própria.



Na área de luz, o tipo de padronagem é salientado por outro nas extremidades, seguindo as mesmas diretrizes do hall e do vestíbulo, porém os motivos são mais simples. O tapete é composto por uma peça lisa, na cor branca, em cujas extremidades há um triângulo na cor

terracota, assim, quatro peças formam em seu centro um quadrado no tom terroso. Para delimitar a padronagem, as peças formam meandros geométricos em formato da letra “T”. No depósito, o ladrilho possui o mesmo padrão do existente em uma dispensa do Casarão nº 6, também situado na volta da Praça Coronel Pedro Osório. Nesse local, as peças formam diferentes padrões de caleidoscópios. No tapete há a formação de diversas bandeirolas provocando uma ilusão de óptica de estrelas, sendo elas em tons de branco, cinza, marrom, dourado e azuis em fundo rosa. Também é percebida uma forma destacada por bandeiras em azul real, uma espécie de flores-de-lis douradas sobrepostas em um quadrado em terracota. Já na moldura é observada uma cruz dourada fazendo alusão a copos de leite e várias formas geométricas entre quadrados e triângulos. Todos os caleidoscópios são conectados e a base desse ladrilho é a cor rosa envelhecida.

Considerações finais

Esse trabalho demonstra a importância do aprofundamento das diversas vertentes que compõem uma antiga residência, como sua história, suas técnicas construtivas, seus elementos decorativos, seu tipo estilístico, seu contexto social e seu contexto urbano, como é o caso do Casarão nº 3. Coletar todas essas informações e inserir em um site com acesso nacional e internacional auxilia na divulgação dessa residência que, incorporada em um conjunto urbano, classifica o centro de uma cidade como histórico, pelo seu acervo a céu aberto, composto por residências ecléticas historicistas.

Outro fator importante dessa pesquisa, trata-se da descrição de seus bens integrados contextualizando a época de seu uso, exemplificando seus procedimentos construtivos e analisando sua estética, tornando-se um importante estudo para conservação e restauração desses elementos arquitetônicos. Essas informações são base para a elaboração de ações de preservação e tomadas de decisões para processos de restauração.

Além disso, essa investigação concentra-se em resgatar e manter a memória de um bem arquitetônico, tanto como um bem singular quanto um bem coletivo, como é o Casarão nº 3, continuando e estendendo sua pesquisa para o Casarão nº 1, residência que complementa histórica e esteticamente a esquina da Praça Coronel Pedro Osório com a rua Félix da Cunha, da cidade de Pelotas.



Referências

ALVES, Fábio Galli. **Decorações murais: técnicas pictóricas de interiores.** Pelotas/RS (1878-1927). 2015. 186f. 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.

DALTOÉ, Guilherme. **Caetano Casaretto: Arquitetura urbana em Pelotas/RS (1892 - 1931).** 2011. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

DOMINGUEZ, Andréa Jorge do Amaral. **Ladrilhos Hidráulicos: bens integrados aos prédios tombados de Pelotas-RS.** 2016, 245f. 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, 2016.

FONSECA Daniele Baltz da. **Consolidação de revestimento de argamassa à base de cal: desenvolvimento de argamassa injetável adaptada às paredes escaioladas de prédios históricos de Pelotas/RS.** 2016. 172 f. Tese (Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto

OSÓRIO, Fernando. **A Cidade de Pelotas**, volume 1. 3ª edição. Pelotas, Editora Armazém Literário, 1997.

OSÓRIO, Fernando. **A Cidade de Pelotas**, volume 2. 3ª edição. Pelotas, Editora Armazém Literário, 1998.

História. **Fábrica de Mosaicos**, © 2021. Disponível em: <http://www.fabricademosaicicos.com.br/> Acesso em: 14 abr. 2024.

PEREIRA, Franciele Fraga. **A Arquitetura Feminina: O cotidiano e os ambientes residenciais nas Villas e Casas de Catálogo em Pelotas-RS.** Orientadora: Louise Prado Alfonso. 2020. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2020.

ROZISKY, Cristina Jeannes ; ALVES, Fábio Galli; SANTOS, Carlos Alberto Ávila. Elementos ornamentais do ecletismo pelotenses: bens integrados desaparecidos. In: **II Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia de interiores**, 2015, Rio de Janeiro. **Anais[...]**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2015. v. 1. p. 16-17.

SANTOS, Carlos Alberto Ávila. **Espelhos, máscaras, vitrines: estudo iconológico de fachadas arquitetônicas: Pelotas, 1870 - 1930.** - Pelotas: EDUCAT, 2002. 143 p. il.



Democratização dos acervos museológicos em duas plataformas virtuais: Acervos Virtuais UFPel e Brasiliana Museus.

Miriã da Mota de Souza

Mestranda; Universidade Federal de Pelotas;
miria.mota.2012@gmail.com

Daniel Maurício Viana de Souza

Doutor; Universidade Federal de Pelotas;
danielmvsouza@gmail.com

Resumo:

Este trabalho tem como objetivo destacar o uso do software Tainacan pela Rede de Museus da UFPel. O texto explora o uso da virtualidade pelos museus da Universidade Federal de Pelotas no período pós-pandemia, com ênfase no software Tainacan, capaz de comunicar e expor, mas também de fomentar a pesquisa e facilitar o acesso ao patrimônio cultural da universidade. Destaca-se o exemplo do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) no projeto Brasiliana Museus para evidenciar o potencial da ferramenta. A metodologia envolve análise das práticas dos museus da universidade não estabelecendo um comparativo, mas usando o caso da Brasiliana Museus como um exemplo do potencial de comunicação do projeto Acervos Virtuais. Os resultados apontam para o impacto positivo do software na comunicação, exposição e pesquisa museológica. A pesquisa ressalta a importância do Tainacan e tecnologias similares como um instrumento para fortalecer a relação entre museus e público.

Palavras-chave: Documentação Museológica; Tainacan; Brasiliana Museus;



Introdução

Os museus, assim como outras instituições culturais foram fortemente impactados com o isolamento social adotado como medida de contenção da contaminação pelo vírus sars-cov-2, que causou a pandemia da Covid-19. a Organização Mundial da Saúde declarou a crise sanitária como pandemia em 11 de março 2020, e em 5 de maio de 2023 foi declarado o fim da pandemia. O fechamento de todos os locais públicos foi uma medida necessária para conter a propagação do vírus. Esta situação repercutiu diretamente no desenvolvimento das atividades internas dos museus, os funcionários deveriam cumprir o isolamento social e por isso não poderiam ir até o museu. A citação abaixo, da Organização das Nações Unidas, retrata este momento em escala mundial.

Enquanto a pandemia da COVID-19 continua causando estragos em todo o mundo, os museus não foram poupados, disse a agência cultural da ONU na segunda-feira (18), Dia Internacional dos Museus, revelando que quase 90% das instituições culturais tiveram que fechar suas portas, enquanto quase 13% estão sob séria ameaça de não reabrir. (Nações Unidas Brasil, 2020, s/p.)

Ainda segundo a ONU, durante este período fez-se necessário pensar em estratégias para manter o contato com o público neste período de fechamento. Para tal tarefa muitas instituições investiram nas redes sociais como um facilitador dessa comunicação entre público e museus. Esse movimento virtual é semelhante ao que ocorre em 1995, citado por Reinehart (2003),

1995 foi um ano decisivo para os museus. Este foi o ano em que os museus começaram a produzir websites em números expressivos e, para a maioria dos museus, essa foi a sua primeira presença on-line em qualquer formato. Os museus eram, e ainda são atraídos pela capacidade da Internet de alcançar um grande número de pessoas. (Reinehart, 2003, s/p)

Semelhantemente à 1995, ao invés de websites os museus utilizam as redes sociais, como Instagram, Tiktok e outras mais, como uma forma de alcançar o público, por hora afastado, de forma simples e com maior alcance. Todavia, este artigo não busca salientar a relação das redes sociais com os museus no período pós-pandêmico,

mas sim destacar o uso do software Tainacan pela Rede de Museus da UFPel. O Tainacan foi desenvolvido pela Universidade Federal de Goiás, é um software livre e gratuito vinculado ao Wordpress, ou seja, sua natureza livre proporciona um sistema intuitivo e uma adaptação específica para as demandas de cada instituição museológica, e o Wordpress proporciona o vínculo com as redes sociais além de um layout de site que é atrativo ao público.

O software além de conectar o público com o acervo das instituições com ou sem as redes sociais ele também possibilita o gerenciamento das coleções e documentação dos objetos por se tratar de um repositório digital. Pontuo que este trabalho emerge da reflexão gerada durante minha pesquisa de mestrado, a qual está atualmente em desenvolvimento. Desta maneira, a pesquisa visa evidenciar o projeto Acervos Virtuais como uma alternativa para a realização das atividades nos museus da universidade de forma remota, conforme a recomendação proposta pela UNESCO (2020), que menciona como prioridades a “proteção social da equipe de museus, digitalização e inventário de coleções e desenvolvimento de conteúdo online estão entre as prioridades que precisam ser abordadas - todas as quais requerem recursos financeiros.” (Nações Unidas Brasil, 2020. s/p.).

A metodologia utilizada opera uma análise bibliográfica. Apesar de utilizar dois projetos semelhantes no âmbito da documentação museológica no ambiente virtual, não deve ser compreendida como uma comparação, tendo em vista que o uso do projeto Brasileira Museus neste texto tem como intuito exemplificar o potencial que o Acervos Virtuais pode alcançar utilizando o Tainacan como repositório.

Desenvolvimento

A Rede de Museus da Universidade Federal de Pelotas, é um órgão vinculado a Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PREC), criado no ano de 2017, tendo como missão integrar museus e processos museológicos para implementação e manutenção de uma política na área, desenvolvendo ações de gestão, valorizando o patrimônio museológico e promovendo o envolvimento comunitário (Pereira, 2021). Com o intuito de pôr em prática a missão da Rede mesmo em meio ao isolamento causado pela pandemia, é criado o projeto Acervos Virtuais, no ano de 2020.



O Projeto Acervos Virtuais tem como objetivo a divulgação dos acervos e coleções que compreendem o conjunto de bens culturais, de caráter material ou imaterial, móvel ou imóvel, integrantes do campo documental de objetos/documentos que corresponde ao interesse e objetivo de preservação, pesquisa e comunicação dos museus e processos museológicos das instituições vinculadas à Rede de Museus da UFPel. (Acervos Virtuais, s/d)

Considerando o contexto da pandemia, surgiu a necessidade de fortalecer a presença digital dessas instituições, visando manter o contato com o público. Assim, o projeto de divulgação dos acervos e coleções, pertencentes aos museus e projetos vinculados à Rede de Museus da UFPel, foi concebido. Este projeto, representa um avanço significativo na disponibilização e difusão dos bens culturais digitais da UFPel. Ao tornar esses acervos mais acessíveis, ele desempenha um papel crucial na preservação, pesquisa e comunicação do patrimônio cultural, tanto material quanto imaterial, associado à universidade. A iniciativa recebeu apoio e investimento da Universidade Federal de Pelotas, por meio da Pró-Reitoria de Gestão da Informação e Comunicação (PROGIC). Este apoio demonstra o compromisso da instituição com a promoção da cultura e o acesso à informação, mesmo em tempos desafiadores como os vivenciados durante a pandemia.

Cabe destacar o uso do software Tainacan como base deste projeto, mas que não foi a primeira opção de ferramenta para o gerenciamento de acervos. Como destaca Manoel (2021) em seu trabalho de conclusão de curso, a primeira opção seria o Pergamum, um programa privado desenvolvido para o gerenciamento de bibliotecas que já é utilizado pela universidade. Entretanto, após a insistência de alguns professores e coordenadores de projetos, o uso do Tainacan foi aceito e implementado.

Manoel (2021), destaca o termo “sistema de rede” no âmbito da documentação museológica, com base na lei 11.904 de 2009. Este sistema é responsável por conectar os museus e seus acervos, assim como se propõe o projeto Acervos Virtuais. A dificuldade de comunicação entre instituições e a relação entre seus acervos também é abordada pela autora como um empecilho na pesquisa e divulgação do acervo. Este sistema, quando estruturado de forma padronizada, compõe uma base de dados informacionais que, segundo Barbuy (2008), proporciona o contato entre acervo e usuários dos museus, usuários estes categorizados em universitários e não universitários por Manoel (2021). Desta maneira, o sistema em ambiente virtual pode

ser usado tanto para pesquisa como para compartilhar ou divulgar o acervo e suas informações.

Durante a construção deste trabalho, no primeiro semestre de 2024, o site do “Acervos Virtuais” contava com 19 repositórios vinculados. A forma como as informações são apresentadas não possibilita ao pesquisador identificar quais estão usando o Tainacan como repositório e gerenciador de informações, a tabela abaixo identifica quais os nomes dos sites que estão na página do Acervos Virtuais e quais destes estão partilhando o acervo no formato digital.

Tabela 1: Sites vinculados aos Acervos Virtuais

Instituição	Acervo compartilhado
Acervo do Choro de Pelotas	Sim
TCCTS Cinema	Sim
Museu do Doce	Sim
Base de Dados - Choro Patrimônio	Sim
Museu Afro-Brasil-Sul (MABSul)	Sim
Fototeca UFPel	Não
Gestão de Reservas Técnicas: Curso de Conservação e Restauração da UFPel	Não
Memorial Mestra Griô Sirley Amaro	Não
Acervo MALG	Sim
MuDI - Museu Diários do Isolamento	Sim
Acervo Octávio Dutra	Sim
Museu Virtual do Judô	Sim
Discoteca L. C. Vinholes / UFPel	Sim
Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter	Não
Laboratório de Documentação Museológica (UFPel)	Não
Museu das Telecomunicações	Sim
Centro de memória e pesquisa Hisales - História da alfabetização, leitura, escrita e dos livros escolares - FaE/UFPel	Não
Exposição Curricular Museologia 2022/1	Não
Expo 15 Anos Museologia	Sim

Fonte: Autora, 2024.

Em razão da pesquisa estar em fase inicial, ainda não há um material pronto acerca dos procedimentos adotados por cada instituição durante o processo de migração para o ambiente virtual. Entretanto, cabe a análise sobre o interesse por parte



MUSEUS

EDUCAÇÃO E PESQUISA

EXPOSIÇÕES SEMINÁRIOS PALESTRAS

22ª SEMANA NACIONAL DE MUSEUS

13 a 19 de Maio 2024



MUSEUS

EDUCAÇÃO E PESQUISA

EXPOSIÇÕES SEMINÁRIOS PALESTRAS

22ª SEMANA NACIONAL DE MUSEUS

13 a 19 de Maio 2024



das instituições em ingressar no projeto Acervos em Virtuais. Manoel (2021), em sua pesquisa, destaca que após um ano de projeto havia nove instituições inscritas. Na Tabela 1, acima, é possível constatar que o número de instituições atualmente é maior que o dobro, contando com 19 inscritos. Dentre os inscritos, 12 já usam a plataforma como ferramenta de divulgação e exposição de informações. Com isto, evidencia-se o interesse das instituições pertencentes à Rede de Museus em utilizar o Tainacan como repositório virtual para gerenciamento das informações.

A conexão entre o Projeto Acervos Virtuais da UFPel e a Brasiliana Museus mostra um panorama amplo no acesso ao nosso patrimônio cultural. Enquanto o Acervos Virtuais ainda está apenas começando no ambiente virtual, o Brasiliana Museus é um projeto avançado no qual já é possível ver resultados. O Software Tainacan é essencial nos dois projetos, ajudando a organizar, reunir e compartilhar os objetos culturais.

A Brasiliana Museus representa uma plataforma online (Figura 1) que visa conectar e disponibilizar o patrimônio cultural dos museus brasileiros em um repositório digital, tornando-o acessível ao público e expandindo sua presença para além das paredes físicas das instituições. Com o propósito de tornar a cultura e a história do país mais acessíveis, a plataforma oferece aos usuários a oportunidade de explorar e pesquisar as coleções de diversas instituições culturais em um único local. Qualquer museu brasileiro pode aderir à plataforma, contribuindo, assim, para a disponibilização de seu acervo documental e participando dessa rede colaborativa. Um dos aspectos destacados da Brasiliana Museus é sua abrangência, que incorpora uma vasta diversidade de acervos, abrangendo diferentes regiões do Brasil, períodos históricos e áreas de conhecimento. Além disso, a plataforma oferece um serviço de busca integrada e curadorias temáticas que reúnem peças de diferentes museus sobre um mesmo tema, permitindo aos usuários navegar pelos acervos com base em interesses específicos e comparar itens de diferentes instituições.

Figura 1: Página inicial Brasiliana Museus.



Fonte: Autora, 2024.

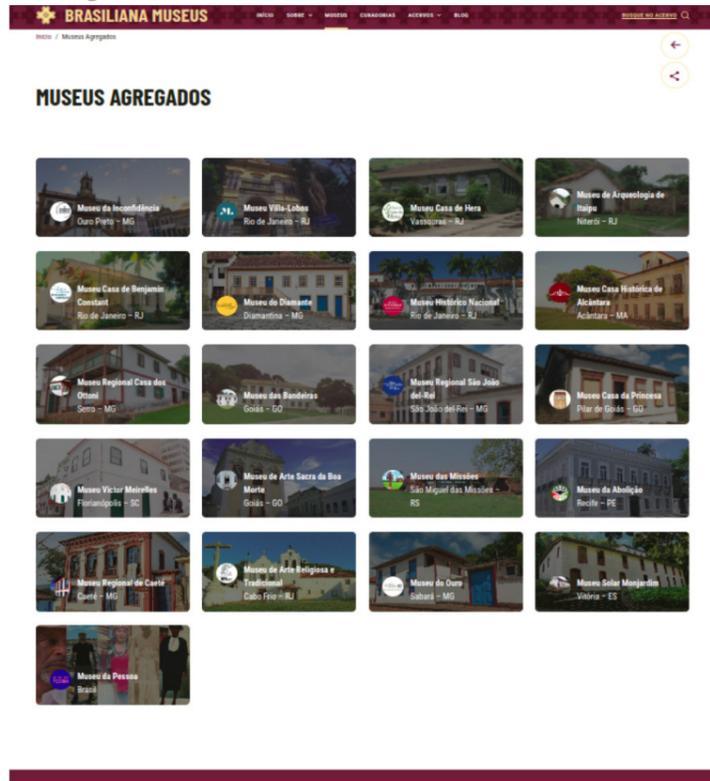
A Brasiliana Museus é resultado de uma parceria entre o Instituto Brasileiro de Museus e a Universidade Federal de Goiás, com apoio do projeto de pesquisa Tainacan. Desenvolvida pelo Laboratório de Inteligência de Redes, atualmente sediado na Universidade de Brasília (UnB) e vinculado ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da UnB, a plataforma surgiu a partir de esforços de pesquisa e desenvolvimento de tecnologia com o objetivo de criar uma solução de software livre para coleta, agregação e disseminação de objetos culturais de repositórios digitais de museus brasileiros. A arquitetura da Brasiliana Museus foi concebida de maneira que permite a coleta, junção e disseminação de acervos digitais diretamente de instituições museológicas ou de repositórios de sistemas locais, como sistemas estaduais, municipais ou universitários de museus.

Siqueira, Martins e Lemos (2022) comentam que no ano de 2022 o Ibram contava com 20 museus no formato digital usando o Tainacan como um repositório, tendo 22 coleções e mais de 17 mil objetos cadastrados. Dois anos depois da pesquisa, a Brasiliana agrega 21 instituições e mais de 20 mil itens digitalizados, (Figura 2).





Figura 2: Recortes do site com Museus e número de itens.



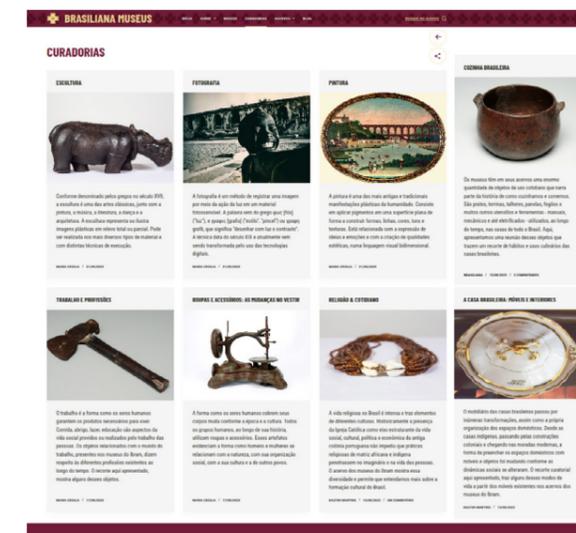
Fonte: Autora, 2024.

Camargo-Moro (1986) ressalta que a eficácia de um sistema de documentação está intrinsecamente ligada à adesão a padrões e regras que permeiam todas as suas etapas, com ênfase na documentação. Essa importância atribuída à documentação é corroborada por Ferrez (1991), que enfatiza seu papel fundamental no estabelecimento do contato entre o público e o acervo. Siqueira, Martins e Lemos (2022) afirmam que, no caso dos museus federais, sob gerenciamento do Ibram, foram definidas regras específicas para a catalogação de seus acervos. Neste processo, foi utilizado o Inventário Nacional de Bens Culturais Musealizados como base, sendo definidos “para a identificação do bem cultural musealizado um total de 15 elementos descritivos, sendo 9 de entrada obrigatória e 6 de entrada facultativa” (Siqueira, Martins e Lemos, 2022, p. 6). Com isso, a Brasiliana consegue reunir os dados e informações que seguem os padrões necessários de forma mais automática.

O Tainacan, como software responsável pela funcionalidade do Brasiliana Museus, conta com subsistemas independentes de entrada e saída de informações. O

subsistema de entrada é caracterizado pelo registro dos metadados, ou seja, a inserção de cada objeto e suas informações catalográficas. O subsistema de saída inclui como o usuário usa o software para procurar informações e quais ferramentas de busca estão disponíveis. A Figura 3, abaixo, demonstra uma das formas de busca disponíveis no site denominada como “Curadoria”.

Figura 3: Curadorias disponíveis na Brasiliana.



Fonte: Autora, 2024.

Os 20 mil itens, divididos fisicamente em 21 instituições museológicas, dentro do ambiente virtual, compõem o único acervo sob guarda nacional, sendo agrupados e divididos em oito categorias, são elas: Escultura; Fotografia; Pintura; Cozinha Brasileira; Trabalho e Profissões; Roupas e Acessórios; As mudanças no vestir; Religião e Cotidiano; A Casa Brasileira: Móveis e Interiores. Outras quatro categorias de busca disponíveis podem ser vistas como filtros de busca, pois são itens de preenchimento individual de cada objeto, como o estado de conservação da peça; a classificação que pode ser interpretada como tipologia ou funcionalidade do objeto; a localização da peça por unidades federativas; e os museus agregados na brasiliana.

Siqueira, Martins e Lemos (2022) explicam que, durante a coleta de acervos, são incluídas a miniatura da imagem principal e o link direto para o item no museu de origem. Essa abordagem evita a duplicação de informações, uma vez que o usuário é encaminhado para o registro original, onde todas as informações detalhadas estão



disponíveis. A decisão sobre a acessibilidade pública ou privada dos dados fica a cargo de cada instituição. Além disso, o sistema gera links que incorporam filtros de busca, facilitando o compartilhamento rápido e preciso das informações pelo público.

Conclusão

De acordo com Nascimento e Chagas (2008), anterior ao surgimento das universidades e institutos de preservação do patrimônio cultural, os museus eram responsáveis pela pesquisa, preservação e comunicação patrimonial. Assim como toda a vida social foi afetada em razão da pandemia da Covid-19 com os museus não foi diferente. Entretanto, como estratégia de seguir com as atividades de pesquisa, preservação e comunicação, a Rede de Museus da UFPel implementou o projeto Acervos virtuais como forma de migrar as atividades para o ambiente virtual.

Por se tratar de um projeto que ainda está sendo estruturado, ainda não é possível delimitar os resultados finais, mas é possível identificar o potencial que o projeto tem no âmbito de gerenciamento dos acervos e comunicação com o público. Desta maneira, o projeto Acervos Virtuais da UFPel almeja criar conexões entre os museus e projetos da universidade através do ambiente virtual, sendo um dos resultados o fomento a pesquisa e ao acesso ao acervo da universidade considerando sua integração em um único ambiente.

O segundo projeto aqui apresentado, o Brasiliana Museus, parte de uma necessidade anterior à pandemia. Com base na legislação 11.906 de 2009, art. 4, compete ao Ibram “promover o inventário sistemático dos bens culturais musealizados, visando a sua difusão, proteção e preservação, por meio de mecanismos de cooperação com entidades públicas e privadas;” (Brasil, 2009). Desta maneira, mesmo que em fase inicial, o Brasiliana já está bem estruturado, constando com 20 mil itens catalogados. Contudo, mais que quantidade, o projeto possui uma estrutura pensada de acordo com as bibliografias da área da documentação que determina padrões e regras para que o sistema funcione com fluidez e automação. Deve-se destacar que a inserção de cada item é responsabilidade da instituição que abriga o objeto, sendo ela quem decide o que pode ou não ser partilhado, considerando a segurança e preservação de cada coleção.

Este trabalho busca evidenciar o uso do software Tainacan como repositório virtual dos acervos museológicos da Universidade Federal de Pelotas. Também enfatiza o potencial que a ferramenta atinge quando bem estruturada, proporcionando eficácia em conectar instituições e seus acervos, além da facilidade na busca e pesquisa dos acervos, fomentando a democratização no acesso ao patrimônio cultural através do virtual. Assim, a pesquisa demonstra o projeto Acervos Virtuais como uma solução viável para realizar atividades museológicas de forma remota. Os resultados apontam para o impacto positivo do software na comunicação, exposição e pesquisa museológica. A pesquisa ressalta a importância do Tainacan e tecnologias similares como um instrumento para fortalecer a relação entre museus e público.

Referências

ACERVOS VIRTUAIS, **Texto de apresentação**. Pelotas, 2020. Disponível em:

<https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/>. Acesso em: 30 de Abr. 2024.

BARBUY, H. **Documentação museológica e pesquisa em museus**. In: GRANATO, M.; SANTOS, C. P. dos; LOUREIRO, M. L. N. M. (Org.). *Documentação em Museus*. Rio de Janeiro: MAST Colloquia, v. 10, 2008. Disponível em: http://site.mast.br/hotsite_mast_colloquia/pdf/mast_colloquia_10.pdf. Acesso em: 01 de Mai. de 2024.

CAMARGO-MORO, F. **Museu: Aquisição/Documentação**. Rio de Janeiro, Brasil: Livraria Eça Editora, 1986.

FERREZ, H. D. **Documentação museológica: teoria para uma boa prática**. In: FÓRUM NORDESTINO DE MUSEU, 4., Recife. *Trabalhos apresentados*. Recife, IBPC/Fundação Joaquim Nabuco, 1991.

Instituto Brasileiro de Museus (BRASIL). **Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009**. Dispõe sobre a criação do Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 21 jan. 2009. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/11906.htm. Acesso em: 01 de Mai de 2024.



MUSEUS

EDUCAÇÃO E PESQUISA

EXPOSIÇÕES SEMINÁRIOS PALESTRAS



22ª SEMANA
NACIONAL DE
MUSEUS

13 a 19 de Maio 2024



MUSEUS

EDUCAÇÃO E PESQUISA

EXPOSIÇÕES SEMINÁRIOS PALESTRAS



22ª SEMANA
NACIONAL DE
MUSEUS

13 a 19 de Maio 2024

MANOEL, M. M. **Documentação Museológica para quem tem pressa: o uso das tecnologias nos museus universitários.** Trabalho de Conclusão de Curso no curso de Bacharelado em Museologia – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2021.

NASCIMENTO, J. J. do; CHAGAS, M. de S. **Panorama dos museus no Brasil.** In: NASCIMENTO J. J. do (Org.). IBERMUSEUS 1: Panoramas museológicos da Ibero-américa. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais. Brasília, 2008.

NAÇÕES UNIDAS BRASIL, **Pandemia fecha 90% dos museus em todo o mundo,** diz UNESCO. Brasília: 2020. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/85815-pandemia-fecha-90-dos-museus-em-todo-o-mundo-diz-unesco>. Acesso em: 23 de Abr. 2024.

PEREIRA, L. G. **A atuação em rede para a gestão do patrimônio universitário: um estudo sobre a Rede de Museus da Universidade Federal de Pelotas.** Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Museologia) – Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2021.

REINEHART, R. **MOAC – A Report on Integrating Museum and Archive Access in the Online Archive of California.** Califórnia, EUA: D-Lib Magazine, v.9 (1), 2003. Disponível em: <http://www.dlib.org/dlib/january03/rinehart/01rinehart.html>. Acesso em: 01 de Mai. de 2024.

SIQUEIRA, J.; MARTINS, D. L.; LEMOS, D. L. S. **Brasiliana museus: serviço de busca e recuperação da informação agregada dos acervos digitais do instituto brasileiro de museus.** XXII ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO. Porto Alegre, 2022. Disponível em:

<https://enancib.ancib.org/index.php/enancib/xxiiencib/paper/view/712/714>. Acesso em: 01 de Mai, de 2024.





Doçuras do passado: um olhar sobre as confeitarias de Pelotas nos séculos XIX e XX

Cláudia Abraão dos Santos Celente

Graduada em Museologia: Universidade Federal de Pelotas

E-mail: abraaoclaudia71@gmail.com

Noris Mara Pacheco Martins Leal

Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural: Universidade Federal de Pelotas

E-mail: norismara@gmail.com

Resumo: Este estudo realiza uma investigação sobre as confeitarias históricas de Pelotas, abrangendo o período do final do século XIX até meados do século XX. O foco principal é compreender a ascensão e o declínio desses espaços, que serviam como importantes locais de interação social para a elite da cidade. A pesquisa busca explorar a transição dos doces finos dos casarões para as ruas, culminando em estabelecimentos comerciais. Para alcançar uma compreensão abrangente, o estudo se apoia em diferentes fontes e metodologias, incluindo análise de documentos históricos como jornais e almanaques, depoimentos de indivíduos que possuíam vínculos com as confeitarias, e recursos visuais – como fotografias. Além disso, emprega-se a pesquisa bibliográfica para situar o contexto histórico das confeitarias e identificar os fatores que contribuíram para seu declínio. Um mapeamento das principais confeitarias foi realizado para documentar sua relevância histórica em Pelotas. A pesquisa também inclui um estudo de caso específico sobre a Confeitaria Abelha, exemplificando a evolução e o legado desses espaços emblemáticos. Este trabalho visa não apenas documentar um aspecto significativo da história social de Pelotas, mas também refletir sobre as dinâmicas de memória e sociabilidade que moldaram a vida urbana na época.

Palavras-chave: Sociabilidade; Doces finos; Confeitarias; Pelotas; Confeitaria Abelha

Considerações iniciais

No início do século XIX, Pelotas era reconhecida como a cidade mais próspera da província do Rio Grande do Sul, graças ao grande número de charqueadas e curtumes que impulsionaram sua economia (Freire, s. a.). Segundo Vargas (2017, p. 153), o surgimento dessas charqueadas foi uma resposta dos comerciantes ao aumento da demanda por carne salgada, causado pela crise provocada pela seca no Nordeste do Brasil. Durante esse período, Pelotas experimentou um crescimento econômico significativo, consolidando-se como um importante polo comercial de carne salgada.

Com a instalação das charqueadas, Pelotas tornou-se uma cidade negra. Em 1833, por exemplo, somente 1/3 de sua população havia sido classificada como branca, sendo mais da metade dela formada por escravos. Nos anos 1870, quando Pelotas possuía mais de 25 mil habitantes, cerca de 1/3 era formada por escravos. Boa parte deles estava concentrada nas fábricas de charque. Se em 1822, havia 22 charqueadas na localidade, em 1850, este número atingiu a casa dos 30, em 1873, chegou aos 35 e em 1880, 38. As 11 charqueadas de 1900 indicam que o declínio do setor coincidiu com a abolição da escravidão (1888) e a queda da própria monarquia (1889). A escravidão não apenas viabilizou o surgimento da própria cidade como enriqueceu os proprietários das fábricas de charque, tornando-os os proprietários mais ricos do Rio Grande do Sul (Vargas, 2017, p. 153 - 154).

Leal (2019, p. 86) destaca que, nesse período, Pelotas acumulou grandes riquezas originando uma elite conhecida como "Barões do Charque". Essa elite buscava emular o estilo de vida da corte, no Rio de Janeiro e de cidades europeias. A crescente riqueza levou a um aumento no consumo de bens de luxo e a uma melhora significativa no estilo de vida das famílias mais abastadas. O desenvolvimento foi tão notável que as embarcações que levavam charque para os portos do Rio de Janeiro frequentemente retornavam carregadas com uma variedade de produtos, incluindo açúcar, entre outros itens.

[...] as importações apresentavam-se relativamente mais variadas em relação às exportações. Os principais itens importados eram escravos, sal e gêneros diversos. Outros produtos de destaque foram fazendas, farinha, açúcar, aguardente, vinho e carvão. Deste modo independente da origem e do destino a pauta de mercadorias negociadas neste momento não parece ter sofrido alteração (Beirute, 2011, p.65 *apud* Leal, p. 84, 2019).

Nos casarões de Pelotas, frequentemente ocorriam momentos que reuniam amigos, famílias e conhecidos, e durante os intervalos dos saraus, eram servidos doces artesanais envoltos em papéis de seda, confeccionados principalmente pelas mulheres da casa e suas mucamas (Bach, 2022). A hospitalidade refinada e a qualidade do serviço eram maneiras pelas quais os barões do charque cultivavam um estilo de vida exclusivo.

A segunda metade do século XIX é o período do auge da economia charqueadora em Pelotas, demonstrado pela urbanização da cidade e pela arquitetura e, também, por uma sociabilidade - o Teatro, os Saraus e o receber bem- que busca modelos já desenvolvidos em outras cidades como o Rio de Janeiro (Leal, 2019, p. 88).

A indústria do charque em Pelotas enfrentou um declínio significativo, influenciado tanto pela abolição da escravatura quanto pelo surgimento dos frigoríficos, resultando em uma profunda transformação econômica. No entanto, como aponta Leal (2019, p. 93), a atividade doceira comercial (Figura 1) já estava estabelecida antes dessa decadência.

A tradição de doces finos se desenvolveu no espaço urbano de Pelotas, no interior das casas de famílias abastadas, para as quais o doce era um importante elemento da sociabilidade e de refinamento, oportunizados pela riqueza oriunda da produção de charque. Neste contexto, houve muitos intercâmbios entre os saberes e fazeres das senhoras da elite pelotense e suas cozinheiras, em sua maioria trabalhadoras negras escravizadas e suas descendentes (Freire, s. a.).

Na década de 1850, doces já eram produzidos e comercializados por restaurantes e quitandeiras. A primeira confeitaria da cidade foi inaugurada em 1857 pela viúva Hartung, em um período em que a indústria do charque ainda florescia.



Figura 1: Doces de Pelotas (Fonte: Alessander Guerra / Cuecas na Cozinha)

As mulheres tiveram um papel fundamental na preservação e propagação do conhecimento relacionado à doçaria, aperfeiçoando técnicas e compartilhando

receitas. Elas utilizaram a produção de doces finos como uma fonte de renda, contribuindo para o surgimento da primeira geração de doceiras urbanas. Dessa forma, os doces deixaram de ser exclusivos dos grandes casarões, passando a marcar presença nas ruas e no dia a dia da população.

Os costumes sociais ganham a rua

Com o estabelecimento das confeitarias, o consumo de doces tornou-se mais frequente, ganhando maior relevância na sociedade. Conforme observado por Pivatto, Monteiro e Gandra (2022, p. 52), ao longo do tempo, a culinária dos doces em Pelotas incorporou ingredientes locais e técnicas regionais, sendo amplamente aceita e integrada à cultura gastronômica e alimentar da região.

Atualmente, o saber-fazer envolto na realização dos doces está ligado não apenas aos laços familiares, com ou sem vínculo sanguíneo, como também com os cursos profissionalizantes locais, a fim de garantir o acesso a receitas e a fabricação dos doces em empresas tradicionais, mantendo vivo o legado dos doces pelotenses (Miguens, 2015 apud Pivatto, Monteiro e Gandra, 2022, p. 52).

As confeitarias surgiram como locais de interação social, reunindo familiares, amigos e figuras políticas que se envolviam em discussões de negócios, apreciavam iguarias culinárias ou simplesmente desfrutavam de uma xícara de chá. De acordo com Leal (2019, p. 94), entre o final do século XIX e o início do século XX, houve um notável aumento no número de confeitarias, destacando-se assim na formação de laços sociais e culturais. Com o avanço da modernização, a população passou a realizar passeios ao ar livre não apenas durante o dia, mas também à noite, aproveitando a iluminação dos lampiões ao redor da praça, o que tornava o ambiente mais propício para a interação social.

É nas duas últimas décadas do século XIX, portanto, que a noite pelotense se transforma. Os espaços de sociabilidade se multiplicam: quiosques na Praça D. Pedro II [da Regeneração], cafés, restaurantes e confeitarias aproveitam a claridade proporcionada pelo gás hidrogênio líquido e o pelotense aumenta seu tempo de viver em público (Anjos, p. 49 apud Müller, Hallal, 2016, p.10).

Com o crescimento econômico, Pelotas passou por uma significativa expansão, com a pavimentação das vias públicas facilitando o deslocamento da população. Anúncios da época destacavam a presença de numerosas confeitarias na rua XV de Novembro, que se tornou um centro de atividades, especialmente durante as festividades carnavalescas, promovendo a interação e convívio entre os frequentadores desses estabelecimentos. Esse cenário sugere um momento de prosperidade e consumo. Além disso, a infraestrutura urbana foi aprimorada com a instalação de postes de iluminação, essenciais para a segurança e a vida social



noturna. As ruas foram equipadas com sistemas de canalização de água potável e esgoto, e houve investimentos em arborização e paisagismo nas praças, demonstrando um compromisso com a qualidade de vida urbana e a estética da cidade. Paralelamente, surgiram novas expressões culturais nas áreas da música, teatro e literatura, enquanto as instituições educacionais expandiram-se, contribuindo para um substancial aumento na taxa de alfabetização.

Durante a transição do século XIX para o XX, Pelotas vivenciou um período de mudanças significativas nos aspectos sociais, econômicos, políticos e culturais. Inicialmente reconhecida como um importante centro econômico na região Sul, na segunda metade do século XIX, a cidade enfrentou novos desafios e transformações com a chegada do século XX, impulsionados por diversos fatores, incluindo a migração do campo para a cidade e o avanço da industrialização.

A modernização também deu origem a novos mercados de trabalho, conforme Marroni (2018, p. 214), que afirma que “o espaço urbano precisou passar por visíveis modificações no final do século XIX, buscando meios de atender à nova realidade”.

Ao tempo em que a elite “preparava a casa”, surgiu a necessidade de “celebrar” e criar bulevares sofisticados para o entretenimento da “sociedade”. Figuras como “rêdes completas de abastecimento d’água e de exgostos”, “perfeitos serviços de electricidade”, “theatro na altura de seu crescente progresso”, “hotel, em vasto e elegante predio, com os melhores requisitos de um estabelecimento modelo”, concretizam o tema da modernidade e do conforto, com certo requinte, marcado pela época. (Marroni, 2018, p. 214).

Marroni (2018, p. 214) conclui afirmando que “neste texto, de caráter figurativo, é construído um simulacro de realidade, representando um mundo de outrora”.

A importância econômica e social das confeitarias

As confeitarias desempenharam um papel significativo na sociedade de Pelotas. Além de serem espaços de entretenimento e apreciação gastronômica, onde os doces exibidos nas vitrines encantavam tanto os olhos quanto o paladar das pessoas, muitas vezes foram pioneiras na introdução de técnicas e receitas inovadoras. Elas atraíam novos clientes, estimulando o comércio local e proporcionando oportunidades de emprego para garçons, confeiteiros, padeiros e atendentes. Além disso, contribuíam com o comércio local ao adquirir suprimentos e ingredientes de fornecedores locais.

Como já salientado, a primeira confeitaria documentada, que também é considerada a pioneira, na cidade, desse tipo de estabelecimento, foi a *Confeitaria Hartung*. Fundada em 1857 pela viúva Hartung, a confeitaria foi vendida em março de

1861 ao senhor Theodoro Roberto Brauner, segundo documentação (Lopes Neto, 1911 *apud* Bach, 2012).

E. Brauner & Irmão – Esta casa, a primeira – exclusivamente – do ramo de confeitaria, foi fundada em 1857 pela viúva Hartung; em março de 1861 foi comprada por Theodoro Roberto Brauner que trabalhou até junho de 1896. Era situada à Rua da Igreja [atual Rua Anchieta] nº 93, depois 131, hoje [em 1911] 655; passou aos filhos, Brauner & Irmão até 1900. Mudou-se para a Rua XV de Novembro até 1902; daí, de janeiro, 1903, passou para a firma atual, que anexou a seção de armazém de especialidades e mudou-se para a Rua M. Floriano nº 29, hoje 61 (Lopes Neto, 1911 *apud* Bach, p.8, 2017)

Após o fechamento da *Confeitaria Hartung* em 1º de janeiro de 1904, surgiu a Fábrica de Caramelos e Compotas Águia, de propriedade de Brauner & Irmão. De acordo com Bach (2017), a fábrica manteve suas operações até aproximadamente 1912.

Paralelamente à *Confeitaria Brauner*, a *Confeitaria Nogueira* (Figura 2) foi fundada em 15 de julho de 1899. Destacando-se como o estabelecimento mais duradouro do setor, encerrou suas atividades em 1982, após 83 anos de atuação comercial. Localizada na Rua XV de Novembro, número 559, era especializada em doces artesanais e adotava o slogan "Os doces mais viajados do Brasil", expandindo seu alcance ao exportar para outros países.



Figura 2: Confeitaria Nogueira (Fonte: Museu do Doce, 2024)

A partir do estabelecimento da linha aérea entre Pelotas e Porto Alegre em 1927 e que marcou o início das atividades da Varig, os doces da Nogueira chegavam até mesmo aos Estados Unidos... Devido ao longo período de tempo em que esteve em funcionamento a Confeitaria Nogueira, a análise da sua trajetória deve permitir explicitar tanto uma série de aspectos relevantes da doçaria local, quanto a forma pela qual esses aspectos articulam-se a outros componentes da cultura local, regional e nacional. Pode-se dizer, portanto, que a confeitaria Nogueira, é representativa da modernização da cidade (Martinez, 2000, p. 21 *apud* Mota, Gonçalves, Leal, 2021, p. 7).



No Almanaque de Pelotas de 1913, é mencionada a *Confeitaria Gaspar*, situada na Rua XV de Novembro, número 625, fundada em 1910 pelo senhor Luiz Cunha. Na memória das pessoas, essa confeitaria era considerada a principal concorrente da Nogueira, destacando-se das demais por um motivo significativo: seus preços mais acessíveis atraíam um público de menor poder aquisitivo, o que contribuiu para seu crescimento e longevidade. Além disso, a *Confeitaria Gaspar* se diferenciava, juntamente com a *Confeitaria Abelha*, por atuar também no ramo da panificação.



Figura 3: Confeitaria Brasil (Fonte: Fotos Antigas Rio Grande do Sul – Facebook)

A *Confeitaria Brasil* (Figura 3), inaugurada em 1915, ocupava o mesmo local onde, em 1846, o Imperador Dom Pedro II colocara a pedra fundamental para a construção da igreja matriz nas proximidades da Regeneração, hoje Praça Coronel Pedro Osório. Sob propriedade do senhor Manoel Leandro Gaspar e sua companhia, a confeitaria estava situada no número 151 da Rua XV de Novembro, esquina com a Travessa Ismael Soares, adjacente à Bibliotheca Pública Pelotense, sendo disputada durante os eventos que ocorriam na volta da Praça, devido à sua localização, principalmente durante o carnaval de Pelotas. Infelizmente, a confeitaria teve suas operações interrompidas por uma tragédia: desabou em 1977. Algumas fontes afirmam que o local estava vazio no momento do desabamento, enquanto outras sugerem que ainda havia clientes presentes.

Em ponto privilegiado que conecta a Rua XV e a Praça Cel. Pedro Osório, a “Brasil” era bastante concorrida durante os festejos de Carnaval, e aí muitos recorreriam a ela não em busca de doces, mas de mesas para descansar e tomar uma bebida gelada, como na cena evocada no romance *A Vertigem* de Salis Goulart: “Na Confeitaria Brasil, em frente, os empregadores, empunhando garrafas de cerveja [...] e havia gente, a esperar que as mesas repletas se esvaziassem [...]” (Cerqueira, 2023).

A *Confeitaria Dalila* abriu suas portas em 7 de setembro de 1917, localizada na Rua Marechal Floriano, número 5. Sob a propriedade do senhor Domingos Souza Moreira, o estabelecimento teve seu lançamento anunciado pela imprensa local. Junto com seu irmão, eles também possuíam uma segunda confeitaria chamada *A Gioconda*, fruto da expansão da *Dalila* com a aquisição da *Brauner*.

A *Confeitaria Marqueza* teve suas origens como uma bombonier em 21 de março de 1930, sendo propriedade de João Nogueira. Após quatro anos de sucesso crescente na cidade, expandiu-se e conquistou seu próprio espaço na Rua Andrades Neves, conectada pelos fundos com a *Confeitaria Nogueira*. Embora haja escassez de material disponível sobre esse estabelecimento, uma referência ao mesmo é encontrada na edição de 22 de março de 1934 do *Jornal Diário Popular*, na Página 1 (Devantier, 2013, p. 77).

O caso da Confeitaria Abelha

Fundada em 1897 por Bernardino Barroso, em sociedade com Rosário, a *Confeitaria Abelha* estava localizada na rua Andrades Neves, 802 (Figura 4), e seu nome foi uma homenagem ao inseto que representava o trabalho e o produto. Em 1918, a sociedade entre Barroso e Rosário chegou ao fim. Em 1934, o estabelecimento foi assumido por Manuel José Tavares Gravato, conforme relatado por Isabel Gravato, neta de Manuel. É importante ressaltar que o nome correto é Manuel, não Manoel, como alguns artigos relacionados à confeitaria erroneamente afirmam. Manuel teve um filho chamado Manoel, carinhosamente apelidado de “tio Maneca”.

Não foram encontradas informações sobre o estabelecimento entre 1918 e 1934. Marco Antônio, neto de seu Manuel, relata que seu avô veio de Portugal e adquiriu a Confeitaria em 1934. Ele também menciona que o estabelecimento era muito frequentado, e um dos clientes mais assíduos foi o Bispo Dom Antônio Zattera. Marco Antônio e Isabel guardam na lembrança os doces mais populares que eram comercializados na confeitaria. Entre eles estão: queijadinha, aranhas (doce feito de tira de coco), camafeus, ninhos, quindins, bem-casados, bolo da saúde e roupa velha.



Figura 4: Confeitaria Abelha (Fonte: <http://www.prati.com.br/>)

Além disso, a *Confeitaria Abelha* oferecia uma variedade de doces finos, compotas, cristalizados e marmeladas, muitos dos quais eram vendidos em caixas de madeira. Marco Antônio e Isabel explicam que, naquela época, as receitas eram memorizadas e poucos registros eram mantidos, mas há diários do avô com algumas anotações sobre o modo de preparo de certos pratos.

A *Confeitaria Abelha* também se destacava por exportar passas de pêssego, um doce produzido localmente em Pelotas. Especializada na confecção de bolos para casamentos e aniversários, a confeitaria foi responsável pela criação do bolo de primeiro aniversário de Marco Antônio. Este bolo foi elaborado em forma de um "iglu de neve com esquimós", demonstrando a habilidade e criatividade dos confeitores da época (Celente, 2024).

A *Confeitaria Abelha* inovou ao introduzir a prática de embalar os pedaços de bolo de casamento para que os noivos pudessem desfrutá-los um ano depois.

É possível perceber, através de documentos existentes, como era o funcionamento das confeitarias em Pelotas e obter acesso a receitas e materiais disponíveis, incluindo informações sobre os produtos mais vendidos e as preferências dos consumidores. Esses registros podem oferecer insights valiosos sobre a história culinária da região e as práticas comerciais das confeitarias da época.

Rita, irmã de Marco Antônio, reside em Santa Cruz De La Sierra, Bolívia, onde fundou a *Galeria Museu Roca Gravato*. Este local inovador combina um museu, uma cafeteria e uma escola de arte. Uma das áreas do museu abriga uma réplica da Confeitaria Abelha, funcionando como um memorial. O espaço apresenta um acervo

de objetos familiares e oferece uma pequena produção de doces, revivendo as tradições da Confeitaria Abelha (Celente, 2024).

Considerações finais

As confeitarias de Pelotas têm sido, ao longo dos anos, mais do que simplesmente comércio: guardam tradições que refletem a importante história cultural da região. Desde o auge das charqueadas até hoje, esses locais foram pontos de encontro, celebração e preservação de memórias familiares e coletivas. Através do tempo, as confeitarias pelotenses não apenas atenderam ao paladar dos clientes, mas também a identidade cultural da *Cidade do Doce*.

A pesquisa realizada revela não apenas a importância que esses estabelecimentos tiveram para a economia, mas também a influência na vida social e cultural de Pelotas. As memórias coletivas sobre esses estabelecimentos não são apenas sobre sabores e aromas, mas sobre momentos e experiências, além da tradição.

À medida que as confeitarias sumiram e apareceram, adaptadas aos tempos modernos, é crucial reconhecer e valorizar sua importância histórica para a cultura. Esses estabelecimentos não apenas oferecem culinárias, mas também servem como pontos de encontro onde as tradições são mantidas vivas e onde as histórias de Pelotas são contadas e compartilhadas através de alimentos, pelotines e modos de fazer. Assim, as confeitarias permanecem como pilares para manter viva a doçura da história da cidade.

Referências

BACH, Alcir Nei. **Patrimônio Agroindustrial**: Inventário das fábricas de compotas de pêssego na área urbana de Pelotas (1950-1990). Inventário do Patrimônio Agroindustrial Urbano do Setor Conserveiro de Compotas de Pêssego de Pelotas. Tese (Doutorado). 2017. 125 f. Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, RS. 2017.

BACH, Janaína. **Pelotas: do sal ao açúcar**. Repórter Guaibense. Geral. 14 Jun. 2022. Disponível em: <https://www.reporterguaibense.com.br/coluna/pelotas-do-sal-ao-acucar>

CELENTE, Cláudia. Abraão dos Santos. **Doces encantos de Pelotas: um estudo das confeitarias dos séculos XIX e XX**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Museologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2024. 63f.

CERQUEIRA, Fabio Vergara. **Comércio e fabrico de alimentos nos reclames do Álbum de Pelotas (1922): análise textual e iconográfica**. Revista Memória em Rede, Pelotas, v. 15, n. 28, p. 691-739, jan. 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/Memoria/article/view/24170>.



DEVANTIER, Vanessa da Silva. **Visões do Urbano: a Rua XV de Novembro, Pelotas/RS**. 2013. 198 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2013.

FREIRE, Beatriz. Muniz., et al. **Dossiê de Registro da Região Doceira de Pelotas e Antiga Pelotas (Arroio do Padre, Capão do Leão, Morro Redondo e Turucu)/RS**. IPHAN, s. a. Disponível em http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_%20tradicoes_doceiras_d_e_pelotas_antiga_pelotas.pdf

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**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Universidade Federal de Pelotas. Instituto de Ciências Humanas. Pelotas, 2019. 290p.

MARRONI, Fabiane Villela. **Semiótica das cidades e suas práticas cotidianas: um olhar sobre o espaço urbano de Pelotas através da mídia impressa no início do século XX**. Linguagem & Ensino, v. 21, p. 209-222, 2018.

MOTA, Aline Regiane de Jesus; GONÇALVES, Amanda Ferreira.; LEAL, Noris Mara Pacheco Martins. **A Coleção Fotográfica da Confeitaria Nogueira do Museu do Doce da UFPel: Desafios e Processos**. Pelotas-RS. Mouseion. 2021, p. 1-13.

MÜLLER, Dalila; HALLAL, Dalila Rosa. **Praça da Regeneração em Pelotas / RS: um espaço de lazer na cidade**. Anais do Seminário da ANPTUR, 2016, p. 1-15.

PIVATTO, Vitoria; MONTEIRO, Vanessa Garcia; GANDRA, Tatiane Kuka Valente. **O uso de técnicas de esferificação inversa e uso de isomalte da gastronomia contemporânea aplicadas a tradição doceira de Pelotas**. Revista Mangút: Conexões Gastronômicas. ISSN 2763-9029. Rio de Janeiro, v. 2, n.1, p. 50-63, jun. 2022. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/mangut/article/viewFile/50938/29538>

VARGAS, Jonas Moreira. **“As mãos e os pés do charqueador”: o processo de fabricação do charque e um perfil dos trabalhadores escravos nas charqueadas de Pelotas, Rio Grande do Sul (1830-1885)**. Revista de História, jan - jun, 2017, p. 153-174.

RUBIRA, Luís Eduardo Xavier. **Almanaque do Bicentenário de Pelotas. v. 1. Santa Maria: Pallotti, 2012 Almanach de Pelotas**. 1913. Disponível em <https://wp.ufpel.edu.br/memoriagraficadep> Entrevistas GRAVATO, Isabel Cristina. Confeitaria Abelha. Entrevistadora: Cláudia Abraão dos Santos Celente. 04 jan. 2024. 1h. 33min. 33seg.

GRAVATO, Marco Antônio. **Confeitaria Abelha**. Entrevistadores: Cláudia Abraão dos Santos Celente, Luis Eduardo dos Santos Celente. 27 jul. 2023. 47min. 43seg.

Escritas infantis e memória no acervo do centro de memória e pesquisa Hisales: os passeios e viagens escolares em redações de alunos de escolas de Santo Ângelo e São Miguel das Missões

Bruna Frio Costa

Doutoranda em Memória Social e Patrimônio Cultural - Universidade Federal de Pelotas
brunafriocosta@gmail.com

Eliane Teresinha Peres

Professora Doutora - Universidade Federal de Pelotas

Carla Rodrigues Gastaud

Professora Doutora - Universidade Federal de Pelotas
etperes@gmail.com
ergastaud@gmail.com

RESUMO

Este artigo tem como principal objetivo discutir a relação entre escrita e memória tendo como objeto 10 das 90 redações sobre passeios e viagens escolares dos alunos de quarto ano de escolas de Santo Ângelo e São Miguel na avaliação do sistema escolar do estado do Rio Grande do Sul e pertencente ao acervo do Hisales. Faz parte de uma pesquisa de doutoramento em andamento que procura analisar relatos de passeios e viagens em textos infantis, relacionando-os com memórias de viagem. Consideramos, também, que o escrito está associado à memória e, de fato, é um tipo de memória. Os registros de memória dos indivíduos são, de forma geral e por definição, subjetivos, fragmentados e ordinários como suas vidas. Seu valor, como documento histórico, é identificado justamente nessas características.

Palavras-chave: Escritas infantis. Memória. Hisales. FaE/UFPEL. Santo Ângelo. São Miguel.

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como principal objetivo discutir a relação entre escrita e memória tendo como objeto 10 das 90 redações sobre passeios e viagens escolares dos alunos de quarto ano de escolas de Santo Ângelo e São Miguel na avaliação do sistema escolar do estado do Rio Grande do Sul.



O estudo é feito a partir de um conjunto de 7.554 redações elaboradas por alunos de quarto ano do ensino fundamental da rede pública de educação do Estado do Rio Grande do Sul e pertencente ao acervo do Hisales (História da Alfabetização, Leitura, Escrita e dos Livros Escolares), um centro de memória e de pesquisa educacional ligado à FaE/UFPEL.

O Hisales - História da Alfabetização, Leitura, Escrita e dos Livros Escolares - é um centro de memória e de pesquisa vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Faculdade de Educação (FaE) da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Coordenado pelas professoras Eliane Peres e Vania Grim Thies, reúne pesquisadores da UFPEL e de outras instituições de ensino da região sul, contando com a participação de alunos de pós-graduação (mestrado e doutorado) e de graduação. O grupo tem procurado estabelecer uma política de recolha, tratamento e guarda de objetos da cultura escolar, constituindo, assim, importantes acervos para a manutenção da história e da memória da alfabetização e para a pesquisa educacional. O Hisales, atualmente, possui seis principais acervos, entre outros complementares: a) caderno de alunos (ciclo de alfabetização e outros); b) cadernos de planejamento (diários de classe) de professoras; c) livros para o ensino inicial da leitura e da escrita nacionais e estrangeiros; d) livros didáticos produzidos no Rio Grande do Sul entre 1940 e 1980; e) materiais didático-pedagógicos; f) escritas pessoais e familiares. Mais informações a respeito do Hisales, dos acervos, das ações, dos projetos de pesquisa, de ensino e de extensão, podem ser vistas via *internet*, no *site* e no perfil na rede social *Facebook* (Hisales)¹

Tais textos foram produzidos na prova de redação da Avaliação do Sistema Escolar do Estado no ano de 1997 e tiveram a seguinte proposta a partir da qual os alunos deveriam desenvolver a produção textual: “Foi num domingo muito ensolarado que tudo aconteceu. A turma toda, acompanhada pela professora saiu para visitar...”. Sendo assim, tais redações possibilitam estudar relatos de supostas viagem e passeios, o que equivale a reconhecer a transcrição das muitas línguas e linguagens, constituídas como narrativas ao instruírem o texto como lugar da diferença e marcar o início de uma aprendizagem como e sobre si e sobre o outro, através das palavras. No entanto, segundo Meda (2014, p.32):

La verdadera revolución llega cuando el niño puede hablar de lo que le gusta y le interesa, aunque tal vez nunca lo hace de forma espontánea, porque la escritura escolar es siempre condicionada por la presencia de un juicio adulto, real o eventual, que estimula automáticamente en el niño el deseo de

complacencia que caracteriza en esa fase todas sus acciones y determina necesariamente su autocensura a nivel expresivo (MEDA, 2014, p. 32).

De acordo com Bastos (2013, p. 09) “os impressos escolares ou impressos estudantis são documentos preciosos para olhar a escola e, especialmente, os escritos autobiográficos e as escritas de si, reproduzidas nesses impressos”. E guardá-los, é, segundo Cunha (2005), um dispositivo de resistência, que favorece uma prática do indivíduo tomar distância de si, testemunhar e nos legar seus registros. Guarda-se pela necessidade de recordar.

Ao utilizar estas redações como objeto de pesquisa damos, também, valor às escritas infantis, ainda carentes de atenção nas investigações acadêmicas de cunho antropológico, histórico e sociológico. Segundo Mignot (2013) as escritas infantis não se restringem as escritas escolares e se constituem em importantes chaves de compreensão do mundo não adulto, na medida que guardam modos particulares de ver o mundo, a sociedade, a família, a escola. Bastos (2013, p. 08) afirma que “os textos produzidos são reveladores da vida subconsciente e da vida social das crianças, expressam sua complexificação íntima e do meio em que vive, disciplinam o trabalho, estimulam a expressão livre e a necessidade de exteriorização da criança”.

No entanto, Antonelli e Bechi (1993, p. 0) salientam que documentos produzidos “pela pena infantil eram material pouco digno de estudo”, o que revela, “o pouco interesse pela cultura não adulta” (MIGNOT, 2013, p.237). Bastos destaca que quanto à escrita infantil “há poucos estudos e se centram em períodos recentes da história” (2012, p. 75). Mignot (2013) defende ser preciso “sensibilizar o poder público sobre a imperiosa necessidade de estabelecer uma política de preservação das escritas infantis, em especial as das escolas” (MIGNOT, 2013, p. 237).

Vinão (2008, p. 16) define cultura escrita como “aquela que se ocupa da história da produção, das características formais e dos usos sociais da escrita e dos testemunhos escritos numa determinada sociedade”. Ou seja, caracteriza um modo de organização social cuja base é a escrita (BRITO, 2005, p. 15) e vai desde o livro ou o jornal impresso até a mais ordinária, a mais cotidiana das produções escritas, as notas feitas em um caderno, as cartas enviadas, o escrito para si mesmo (CHARTIER, 2001, p. 84). Escrever, de acordo com Castillo Gómez (2012, p. 68) sinaliza para uma atividade mais espontânea e até subjetiva.

De acordo com Fabre (1993), as – escritas ordinárias são aquelas produzidas para deixar traços do vivido. São realizadas por pessoas comuns e se opõem aos escritos

¹ Disponível em: <http://www.ufpel.edu.br/fac/hisales/> acessado em: 1 de maio de 2024



prestigiados – elaborados com vontade específica de fazer uma obra -, visto que, tem por objetivo registrar o efêmero, o descontínuo (CUNHA, 2007). No caso das redações estudadas, para participar de uma avaliação estadual do ensino.

Calil (2009, p. 03) destaca que:

A prática pedagógica de produção de textos em sala de aula é bastante comum e geralmente exige-se do aluno uma história com “começo meio e fim”, que seja criativo, não tenham muitos erros de ortografia, pontuação, acentuação, concordância, que se faça uma bonita letra, além de ser produzido em pouco tempo e, raramente, sofre qualquer tipo de revisão. Quando o aluno volta-se sobre o seu texto (2009, p. 03).

No entanto, ressalta Mignot (2013, p. 237), “não estão imunes ao controle dos adultos e trazem, ainda que invisíveis, as marcas dos pais, preceptores e professores que incentivam, aplaudem, corrigem”. Montino (2008) corrobora tal pensamento ao afirmar que

Historicamente, os motivos que determinam a possibilidade de escrever sobre si são análogos para as crianças e adultos, mas que, embora as crianças tenham capacidade de reelaborar as vivências e escrever a respeito das mesmas, ela têm um menor grau de subjetividade na medida em que, via de regra, suas escritas são disciplinadas e controladas pelo adulto e fruto de uma aprendizagem escolar.

O viajante, em sua narrativa, volta ao passado através da paisagem e da arquitetura. Em sua viagem, espaço e tempo são estreitamente ligados, o que faz com que ele se movimente, às vezes, em função da cronologia da sua viagem. Assim o seu percurso, mais tarde retratado em texto, privilegiará diferentes perspectivas temporais e históricas, bem como o reconhecimento e o desenvolvimento da humanidade através da observação do outro, o que fará com que a viagem não seja somente de ida e volta, mas acima de tudo o deslocamento no tempo, a possibilitar uma compreensão maior entre as pessoas.

Segundo Medeiros (2012), não há melhor maneira de “fotografar” uma viagem do que escrever sobre ela durante o percurso: lugares visitados, refeições realizadas, encontros, sentimentos, descobertas. Sem nenhuma intenção literária ou jornalística, apenas rabiscos a fim de registrar a viagem em palavras, não só em imagens. “quando os releio, retorno aos lugares em que estive, lembro de cada detalhe mencionado. Uma maneira de voltar no tempo, só que de forma mais sensitiva e menos estática do que nas fotos” (MEDEIROS, 2012, p. 08).

METODOLOGIA

O acervo, como já citado acima, possui 7.554 redações. Todas foram higienizadas e separadas, inicialmente, por cidades. A digitalização ainda está em processo.

A folha utilizada para a redação é padrão A4, pautada com impressão de linhas e dados em vermelho. A informação “transcreva a redação no espaço abaixo e no verso” está na parte superior, dados de controle – Nome da escola, identidade, controle, ensino, série, turno – no canto direito e 46 linhas disponíveis para a redação ao total (23 frente e 23 verso). Em sua maioria, as redações foram escritas a lápis, no entanto, alguma foram escritas com caneta esferográfica azul.

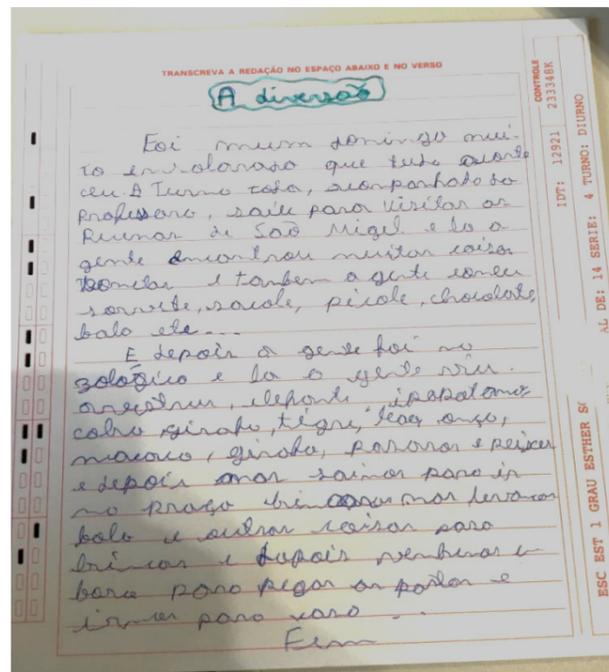
A partir da leitura das redações selecionadas para este trabalho podemos perceber que, apesar do primeiro parágrafo ser o mesmo, o título da redação era livre: “A diversão”, “Domingo de sol”, “A visita”, “O passeio em São Miguel das Missões”, “Visita as Ruínas de São Miguel”, “O passeio”, “O domingo do passeio”, “Encontro”, “Visita as ruínas de São Miguel das Missões”, “A visitação nas ruínas”.

De acordo com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) o povo de São Miguel Arcanjo, ou das Missões, era uma das reduções do Estado Jesuítico do Paraguai que formava, com seis outros, os Sete Povos das Missões. A instalação de São Miguel das Missões no sítio atual data de 1687, mas teve origem em 1632. As Ruínas de São Miguel das Missões, juntamente com as Missões situadas na Argentina, foram reconhecidas pela UNESCO no ano de 1983 como Patrimônio Cultural Mundial. O patrimônio cultural é considerado, atualmente, um conjunto de bens materiais e não-materiais, que foram legados pelos nossos antepassados e que, em uma perspectiva de sustentabilidade, deverão ser transmitidos aos nossos descendentes, acrescidos de novos conteúdos e de novos significados, os quais, provavelmente, deverão sofrer novas interpretações de acordo com novas realidades socioculturais. (DIAS, 2006, p. 67).



Algumas redações sugerem que os passeios com a turma e/ou professora eram frequentes, já que além de contar sobre a experiência na visita às Missões, o(a) aluno(a) da Escola Estadual de 1 Grau Esther Schroder relatou sobre uma ida ao zoológico e também à praça, supostamente, todas feitas no mesmo dia (FIGURA 1).

Figura 1: Redação IDT 12921

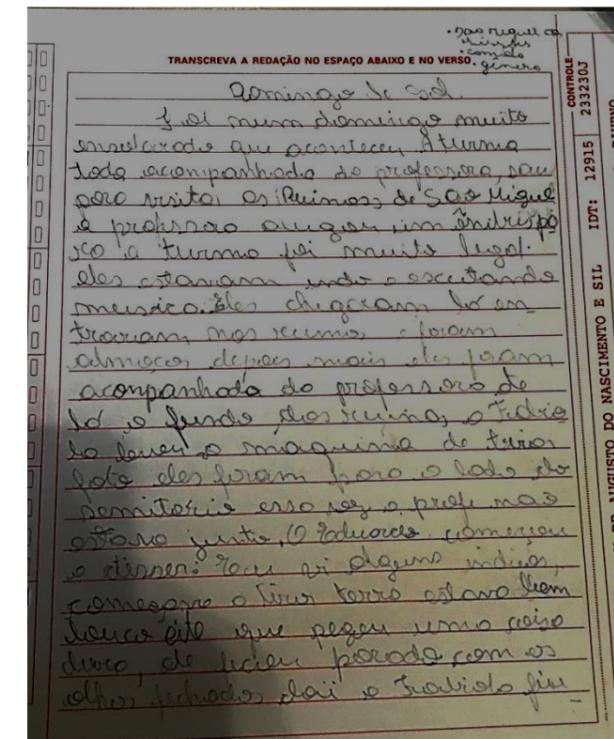


Fonte: Acervo do Hisales

A três redações elaboradas pelos alunos da Escola Estadual 1 Grau Dr Augusto do Nascimento e Silva (FIGURAS 2) apresentam indicações no canto superior direito da folha “São Miguel das Missões, comida, gênero”; “São Miguel das Missões, ser aluno, comida”, “São Miguel das Missões”, deixando claro que os alunos foram orientados pela professora a escrever sobre o dia em que conheceram as missões.

Nas três redações os alunos relatam sobre o cemitério, os índios e o almoço. O primeiro texto fala sobre o colega que levou uma câmera, levando a crer que o passeio foi registrado através de fotografias.

Figura 2: Redação IDT 12915

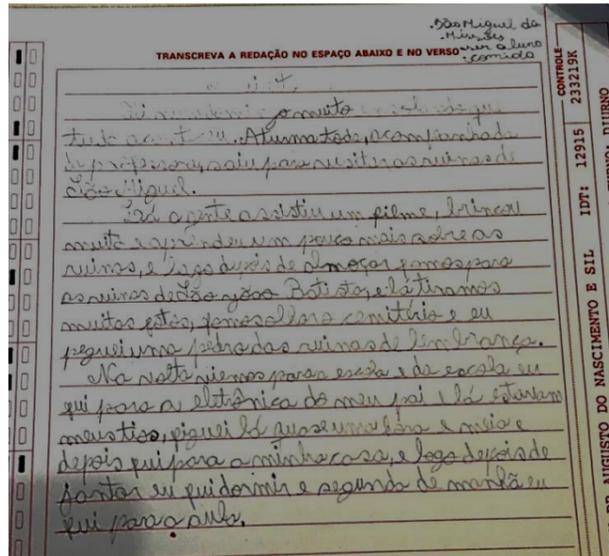


Fonte: Acervo do Hisales

O segundo texto acrescenta uma visita às ruínas de São João Batista e o fato da turma ter assistido a um filme com explicações sobre o local visitado (FIGURA 3).



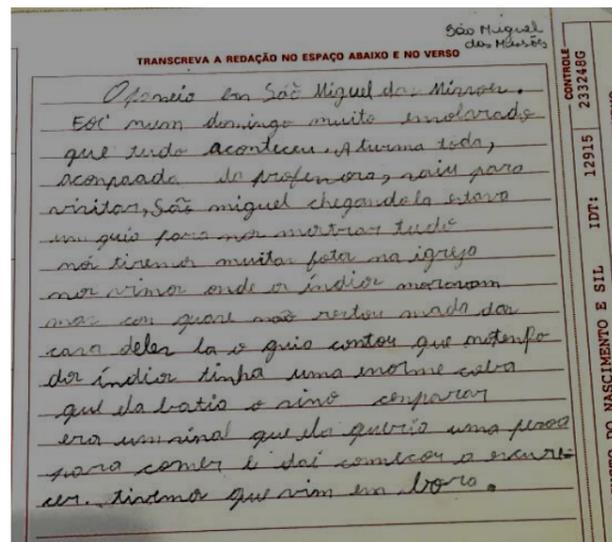
Figura 3: Redação IDT 12915



Fonte: Acervo do Hisales

Enquanto o terceiro cita a presença de um guia de turismo “chegando lá estava um guia para nos mostrar tudo...”, “o guia contou que naquele tempo...”, destacando a importância do papel do guia no passeio para aquele(a) aluno(a).

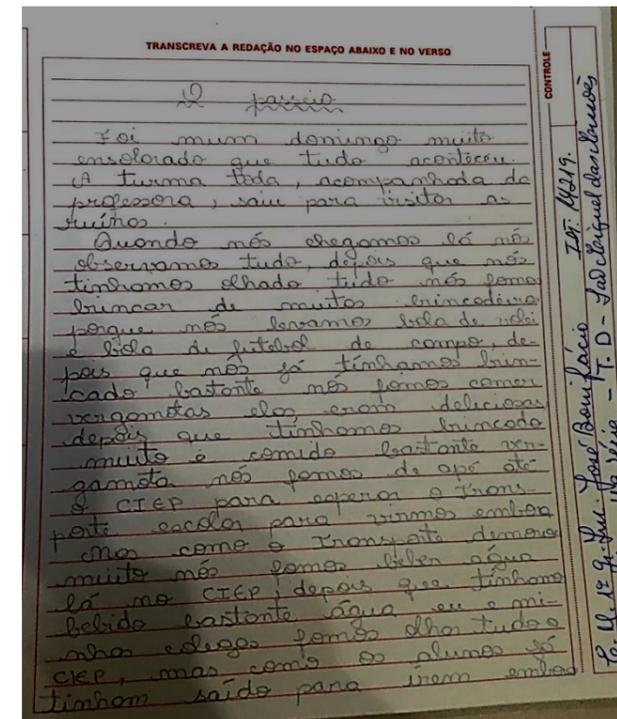
Figura 4: Redação IDT 12915



Fonte: Acervo do Hisales

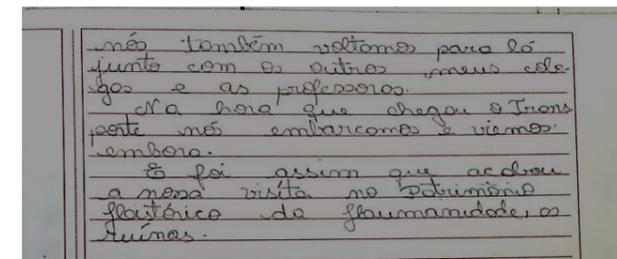
Há aqueles alunos que durante todo o texto descrevem muito mais a questão do lazer durante a visita – “brincar de muitas brincadeiras”, “levamos bola de futebol”, “fomos de *apé*(sic) até o CIEP” (FIGURA 5)– mas finalizam com “E foi assim que acabou nossa visita no Patrimônio Histórico da Humanidade, as ruínas” (FIGURA 6),

Figura 5: Redação IDT 14219



Fonte: Acervo do Hisales

Figura 6: Redação IDT 12219 VERSO

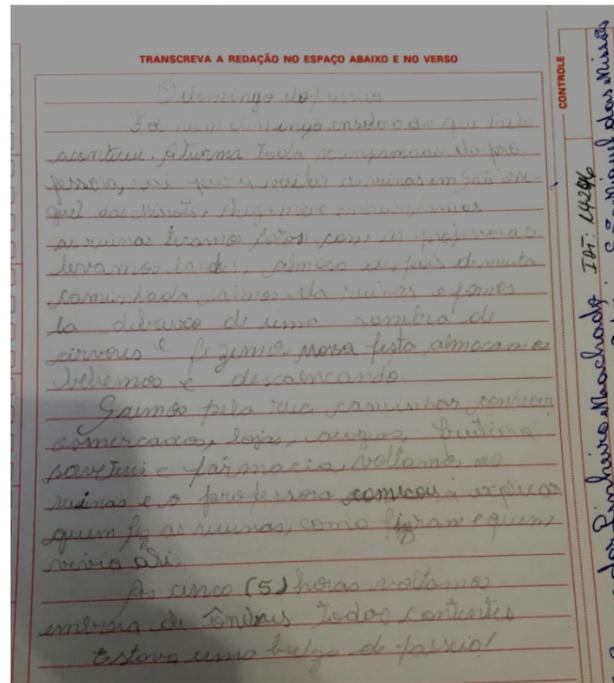




Fonte: Acervo do Hisales

E ainda, “saímos pela rua conhecer os mercados, lojas, açougues, fruteiras, sorveterias e farmácia e voltamos as ruínas e a professora começou a explicar quem fez as ruínas, como fizeram e quem vivia ali” (FIGURA 7) do que propriamente a parte cultural.

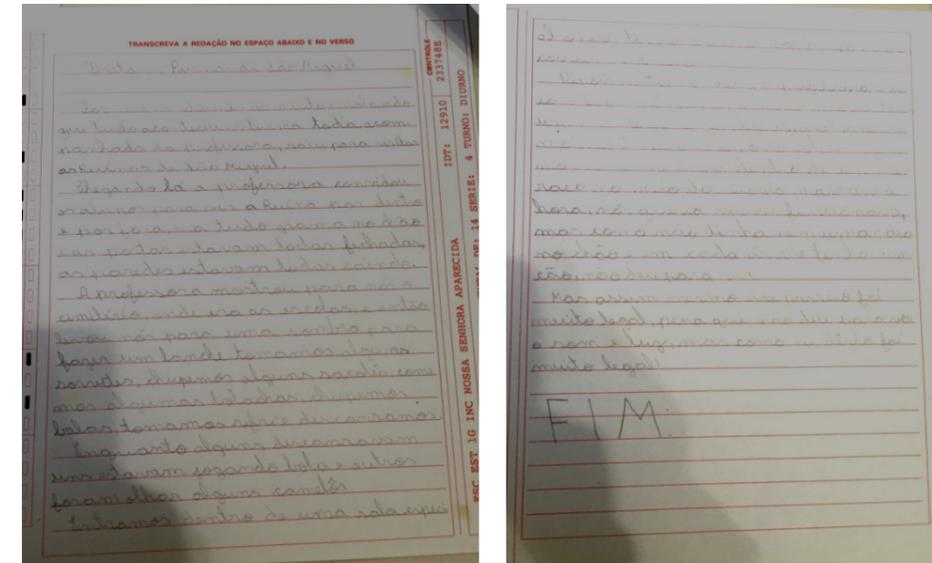
Figura 7: Redação IDT 14246



Fonte: Acervo do Hisales

Podemos perceber que em 3 das 10 redações as descrições feitas pelos alunos foram bastante detalhas e preocuparam-se em relatar cada momento de sua experiência nas ruínas de São Miguel das Missões, dando ênfase a visita em si e a parte histórica e cultural do passeio. Como este(a) aluno(a) (FIGURA 8) que descreveu desde como era o solo e o estado de conservação das ruínas, explicou que onde hoje está localizado o cemitério eram as antigas escolas, além de tratar da indumentária indígena e do museu.

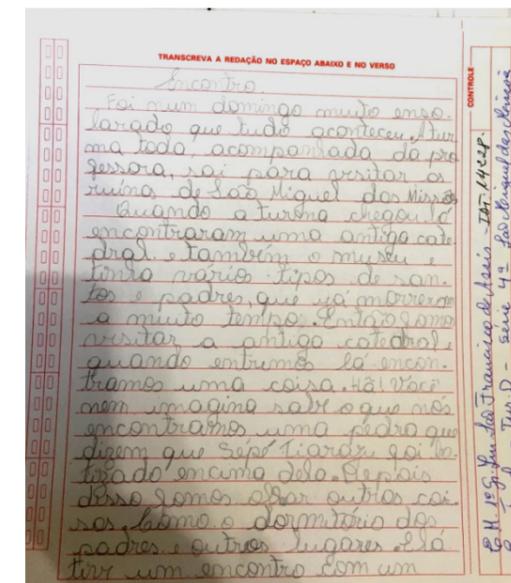
Figura 8: Redação IDT 12910 (frente e verso)



Fonte: Acervo do Hisales

O(a) autor(a) desta redação (FIGURA 9) traz uma informação nova ainda não lida em nenhuma outra “Hã! Você nem imagina sabe o que nós encontramos uma pedra que dizem que Sepé Tiaraju foi batizado nela.”

Figura 9: Redação IDT 14228

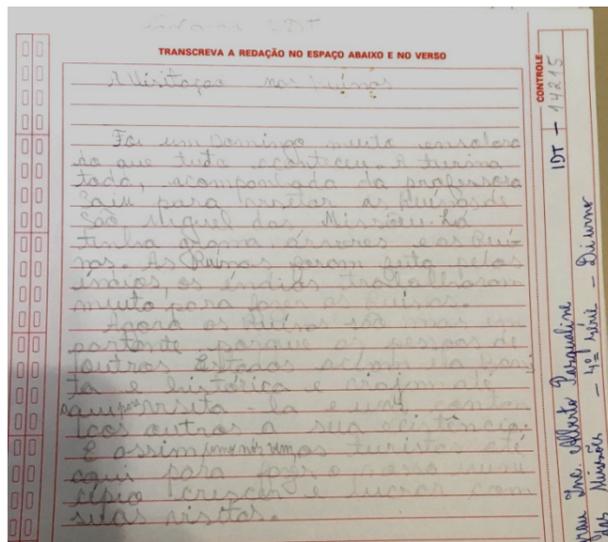




Fonte: Acervo do Hisales

A última redação (**FIGURA 10**) analisada não descreve tanto as ruínas de São Miguel em sua totalidade, no entanto, destaca “agora as ruínas são mais importante(sic) porque as pessoas de outros Estados acham ela bonita e histórica e viajam até aqui para visitá-la e uns contam aos outros a sua existência”. Além disso chama a atenção para “os índios trabalharam muito para fazer as ruínas”, ou seja, em algum momento da visita alguém deve ter explanado da importância das ruínas como patrimônio e, por consequência, para o turismo da região.

FIGURA 10: Redação IDT 14215



Fonte: Acervo do Hisales

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao escrever sobre estas redações, conferimos importância para a preservação de documentos banais, de acordo com Mignot e Cunha (2006). Desta forma, dotam-se de outros significados os papéis escritos. Ao utilizar as redações como fonte para esta pesquisa, dá-se valor às escritas ordinárias – ou seja, de pessoas comuns - contribuindo

para que a noção de documento histórico seja ampliada e, assim, permitindo que este tipo de escrita seja salvaguardado e conservado.

Este estudo permite compreender as redações em diferentes sentidos: como escrita ordinária, por deixar traços do vivido e registrar, de certa forma, o cotidiano; como testemunho de passeios e viagens pedagógicas realizadas pelas escolas e como um objeto a ser conservado e preservado por ser parte da história da educação do estado do Rio Grande do Sul.

Tratando especificamente de redações que descrevem passeios e viagens escolares, afirmamos que transmitem aquilo que de melhor se leva de uma viagem: as recordações. Conhecer, descobrir, avançar, aprender são verbos que de certa forma irão definir as viagens na hora da escrita. “Um poeta chinês observou há muitos séculos que recriar algo com palavras equivale a viver duas vezes” (MAYES, 2008). Acredita-se que ao permitir-se perceber os aromas, as atmosferas, os detalhes da viagem ficarão guardados em sua memória e refletirão em sua escrita.

Referências

ANTONELLI, Quinto; BECCHI, Egle (a cura di). **Scritture bambine: testi infantili tra passato e presente**. Roma: Laterza, 1993.

BASTOS, Maria Helena Camara; JACQUES, Alice Rigoni; ALMEIDA, Dóris Bittencourt Almeida. **Do Deutscher Hilfsverein ao Colégio Farroupilha: entre memórias e histórias (1858-2008)**. Porto Alegre: Edipucrs, 2013.

BRITTO, Luiz Percival Leme. **Letramento e Alfabetização: implicações para a Educação Infantil**. In: FARIA, Ana Lúcia Goulart de & MELLO, Suely Amaral (Orgs.). *O mundo da escrita no universo da pequena infância*. Campinas: Autores Associados, p. 5 – 21, 2005.

CALIL, Eduardo. **Autoria: A criança e a escrita das histórias inventadas**. 2ed Eduel: Londrina, 2009.

CHARTIER, Roger. **Cultura escrita, literatura e história**. Porto Alegre: Artmed, 2001.

CHARTIER, Roger. **Inscrever e apagar**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

CUNHA, Maria Teresa Santos. **Viver, escrever, guardar: um estudo sobre diários pessoais**. Anais Eletrônicos do XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA (ANPUH), Londrina, 2005.

CUNHA, Maria Teresa Santos. **Viver e escrever: cadernos e escritas ordinárias de um professor catarinense (século xx)**. Anais Eletrônicos do XI Congresso Nacional de Educação (EDUCERE), Curitiba, 2013.



DIAS, Reinaldo. *Turismo e Patrimônio Cultural: Recursos que acompanham o crescimento das cidades*. 1.ed. São Paulo: Saraiva, 2006.

FABRE, Daniel (Org.). *Écritures Ordinaires*. Paris, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque Publique d' Information, 1993.

MACGREGOR, Neil. *A história do mundo em 100 objetos*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

MAYES, Frances. *Sob o sol da Toscana*. Porto Alegre, RS: L&MP; Rio de Janeiro: Rocco, 2008

MEDA, Juri. Escrituras Escolares: Contribuição a la definición de una categoría historiográfica a partir de la producción científica italiana em la última década. In: Ana Christina Mignot, Carmem Sanches Sampaio & Maria da Conceição Passeggi (Org). *Infância, aprendizagem e exercício da escrita*. 1 ed. – Curitiba, PR: CRV, 2014.

MEDEIROS, Martha. *Um lugar na janela*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012 Mignot (2013)

MIGNOT, Ana Chrystina Venancio. Vitrine de Guardados: exposições de escritas ordinárias como estratégia de preservação da memória escolar. *Revista Resgate*, nº 14, p. 35-46, 2005.

MIGNOT, Ana Chrystina Venancio & CUNHA, Maria Teresa Santos. Razões para guardar: a escrita ordinária em arquivos de professores/as. *Revista Educação em Questão*, Natal, v. 25, n. 11, p. 40-61, jan./abril, 2006. MIGNOT, 2013, p. 237).

MIGNOT, Ana Chrystina Venancio. Exercício de intimidade: uma aproximação com a aprendizagem da escrita de si. *Revista da FAEBA – Educação e Contemporaneidade*, Salvador, v. 22, n. 40, p. 237-246, jul./dez. 2013

MONTINO, D. (2008). As crianças e a escrita de si. Ocasões, limites e ambigüidades da autobiografia infantil na contemporaneidade. In: *Tendências da pesquisa (auto)biográfica*. Maria da Conceição Passeggi (Org.) - Natal, RN: EDUFRRN; São Paulo: Paulus. (Coleção Pesquisa (Auto) biográfica -Educação).

MOREIRA, Sonia Virgínia. Análise documental como método e como técnica. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (org.). *Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Atlas, 2005.

VIÑAO, Antonio. *Os cadernos escolares como fonte histórica: aspectos metodológicos e historiográficos*. In: MIGNOT, Ana Chrystina Venancio. (Org.). *Cadernos à vista: escola, memória e cultura escrita*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008. p. 15-33.

Mediação e estudo taxonômico das aves do acervo do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter

Daniel Dias Quadro

Graduando em Ciências Biológicas; Universidade Federal de Pelotas;
E-mail: danieldias17063@gmail.com

Felipe Diehl

Doutorado em Ciências Biológicas: Neurociências; Universidade Federal do Rio Grande do Sul;
felipedhl@gmail.com

Lisiane Gastal Pereira

Museóloga; Universidade Federal de Pelotas;
E-mail: lisi.gastal@gmail.com

Resumo: O Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter, órgão suplementar vinculado ao Instituto de Biologia da Universidade Federal de Pelotas, trata-se de um museu universitário, cujo acervo é formado, em sua maioria, por coleções zoológicas. Tendo em vista seu caráter científico, as informações referentes aos exemplares contemplam a taxonomia dos espécimes, dados importantes que auxiliam nas mediações com o público visitante. No entanto, em decorrência de estudos mais detalhados, as taxonomias de alguns animais acabam se alterando, sendo necessário que haja uma revisão dessa classificação periodicamente. Sendo assim, o presente trabalho apresenta a atividade de atualização na taxonomia do acervo ornitológico do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter. O trabalho, que teve início no ano de 2023 e, atualmente, se encontra na fase final de realização, está ocorrendo com o auxílio de alunos, técnicos e professores do Instituto de Biologia. Seu objetivo busca, não somente a atualização taxonômica dos espécimes, como também a qualificação das informações atreladas ao acervo que são difundidas ao público visitante do museu. **Palavras-chave:** Aves. Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter. Mediação. Identificação. Classificação. Taxonomia.

Introdução

O Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter (MCNCR) é um museu localizado no casarão nº 1 no entorno da Praça Coronel Pedro Osório, sendo um órgão suplementar do Instituto de Biologia da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). O museu recebe esse nome em homenagem ao cervejeiro Karl Ritter, descendente de alemães, mas naturalizado em Pelotas, onde fundou, junto com seu irmão, a cervejaria Ritter & Irmão.



Karl Ritter, além dos afazeres da cervejaria, tinha um *hobby* que consistia na taxidermia de aves e insetos, além da posterior montagem dos espécimes em expositores, sendo sua prioridade o viés artístico, por vezes ignorando o biológico (Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter, 2024).

O Museu possui um acervo com mais de três mil itens, incluindo animais taxidermizados, insetos, fósseis, documentos históricos de Karl Ritter e de Ceslau Maria Biezanko, entre outros artefatos. É notável a vasta coleção de aves taxidermizadas. O acervo atual conta com mais de 600 espécimes de aves de, mais ou menos, 500 espécies diferentes, sendo a maioria nativa da região do pampa, enquanto outras pertencem a outros biomas como cerrado e mata-atlântica, ou até mesmo aves exóticas introduzidas na avicultura como o degolado (*Amadina fasciata*) e o calafate (*Padda oryzivora*) (Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter » Acervo, 2024).

Através da sua missão de “conservar, documentar, pesquisar, comunicar e popularizar patrimônio da área das ciências naturais, ou áreas correlatas, buscando o estímulo de forma dialógica à reflexão e ao pensamento crítico da sociedade com relação à importância da conservação da biodiversidade” (Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter, 2023), um dos objetivos do museu é aproximar o público à ciências biológicas, estreitando a ponte entre o cidadão e a informação biológica. Para isso, existe um trabalho contínuo feito por vários estudantes de diferentes cursos com ênfase em Ciências Biológicas, Museologia e Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, sob orientação de docentes e técnicos, em que o foco é um diálogo ou, se necessário, uma explicação sobre os animais expostos no acervo em que é possível sanar dúvidas, aprender curiosidades ou apenas trocar experiências entre mediador e mediado. Geralmente, o público é formado por famílias, por vezes, com crianças, outras vezes são observadores de aves, pessoas em busca de lazer ou mesmo turmas de cursos superiores ou escolas de variados anos que agendam horários. Dessa forma, o museu funciona como um meio de divulgação do conhecimento e por muitas vezes como uma extensão das próprias escolas que utilizam o museu como ferramenta didática aos alunos, complementar aos conteúdos programáticos vistos nas aulas teóricas.

O museu possui um roteiro pré-definido, mas que, nem sempre é utilizado, sendo sempre a prioridade a vontade do público, tanto sobre quanto dura a mediação, bem como o direcionamento aos assuntos em que é mostrado maior interesse pelo visitante, o que varia

bastante. Alguns públicos demonstram maior interesse na parte dos insetos, outros no esqueleto de golfinho em exposição, enquanto outros ainda escolhem focar mais na parte histórica e arquitetônica do prédio, para citar alguns exemplos. A figura 1 retrata uma mediação em andamento, onde estava sendo tratado sobre a origem e evolução das aves, durante a Semana do Patrimônio (que ocorreu entre os dias 15 e 20 de agosto de 2023).



Figura 1: Mediação feita ao público do museu.
Fonte: Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter.

Em uma das salas de exposição, denominada Salão das Aves, existe um cladograma na parede que retrata uma árvore filogenética que remonta a origem das aves, e mostra os principais grupos que ocorrem no estado e respectivos exemplos taxidermizados.

Dentre os assuntos abordados durante as mediações de visitas, é de grande interesse do público em geral o relato acerca das origens filogenéticas e evolutivas das aves que são o único grupo sobrevivente dos dinossauros, pertencente ao grupo dos *Theropoda*. Sua origem remonta ao Jurássico Superior, onde conviviam com diversos outros grupos, hoje extintos, como por exemplo, outros *Theropoda* (dinossauros bípedes com tendência à carnivoría) e



Ornithischia (herbívoros mastigadores com vários adornos no corpo e na cabeça, como por exemplo, os conhecidos pelo público, *Parasaurolophus* e *Triceratops*) (Chiappe e Dyke, 2006). Existem registros fósseis que corroboram para a classificação das aves dentro do grupo Dinosauria através das mais diversas características anatômicas, como o bico, as penas e posteriormente as asas (Chiappe e Dyke, 2006).

Algumas características, compartilhadas por todas as aves atuais, como o bipedalismo, surgiram muito antes da origem do grupo, sendo a condição ancestral dos primeiros dinossauros, que em alguns grupos evoluíram posteriormente para o quadrupedalismo (Jones et al., 2000). Além disso, dinossauros não-avianos de diversos grupos diferentes já possuíam penas que, apesar de na atualidade sua função principal ser o voo, não surgiram para esse propósito. Estudos mais detalhados apontam que sua origem tenha sido para a regulação térmica, visto que, por serem simétricas, não eram aerodinâmicas (Terrill e Schultz, 2023). Também é apontado o *display* sexual; comportamento onde um dos sexos, geralmente macho, busca chamar a atenção do outro com comportamento exibicionista e amostragem de penas, buscando aprovação da parceira para a cópula (Terrill e Schultz, 2023). Esses mesmos trabalhos apontam que só milhões de anos depois do surgimento, as penas puderam ser usadas para o voo, quando se tornaram assimétricas, provavelmente por dinossauros arborícolas, que, ao passar da evolução, adaptaram-se à planagem entre árvores para só então o voo ativo (Terrill e Schultz, 2023). É importante salientar que, considerando todas as linhagens de dinossauros, o voo não surgiu apenas uma vez, mas múltiplas vezes (Dyke et al., 2013).

Outras características como o bico sem dentes e o pigóstilo; a cauda das aves constituída por apenas três ossos fusionados, são novidades evolutivas do grupo, não sendo compartilhadas pelo grupo-irmão, as *Enantiornithes*, que apresentam garras, um bico dentado e o pigóstilo com uma conformação óssea diferente (O'Conner, 2022).

Considerando essas características, o cladograma da origem das aves mostra um panorama geral dos principais grupos da região representados no acervo do museu, abrangendo 27 ordens e incontáveis famílias, elas estão dispostas da esquerda para a direita, de acordo com as taxonomias mais recentes vigentes na época da confecção do esquema.

O primeiro grupo de aves a se diferenciar, segundo o cladograma, é o grupo conhecido como *Paleognathae* que engloba as emas e perdizes (além de algumas outras aves

ausentes no acervo, como as avestruzes) (Baker e Pereira, 2009). Algumas características desse grupo incluem a quilha subdesenvolvida e tendência à perda do voo na maioria das ordens. Vale destacar que estudos biogeográficos e paleontológicos desse grupo mostram que o voo foi perdido ao menos cinco vezes, visto que o ancestral comum voava (Karparis, 2018). O próximo grupo presente é o Galloanserae, constituído por apenas duas ordens viventes: os Galliformes (galinhas, faisões e pavões) e os Anseriformes (patos, marrecas e tarrãs) (Eo et al., 2009). O último grande grupo são as Neoaves que incluem cerca de 95% das espécies atuais, com diversos representantes como as pombas, anus, pinguins, cegonhas (joão-grande), garças, aves de rapinas, psitacídeos e passarinhos, além de várias outras (Braun et al., 2021). Todos esses grupos presentes na árvore filogenética, contam com muitos outros exemplares distribuídos em 11 vitrines, que, embora nem sempre reflitam grupos naturais, apresentam geralmente certas características em comum. Um exemplo disso é que há vitrines que englobam aves limícolas como os maçaricos e narcejas e aves aquáticas como gaivotas e talha-mares, que apesar de fazerem parte de ordens distintas, compartilham a mesma vitrine de aves com relação estreita com a água. Outras vitrines retratam animais que embora sejam etiquetados como pertencentes à mesma ordem, como as aves de rapina diurnas, atualmente se sabe que fazem parte de grupos distintos, sendo os falcões e carcarás os únicos representantes reais dos Falconiformes enquanto que águias e gaviões foram reclassificados para a ordem Accipitriformes, porém no momento de classificação desses grupos, eram considerados da mesma ordem (Mayr, 2014).

Existem ainda três expositores com molduras originais feitas por Karl Ritter que retratam um pouco da biodiversidade de espécies do acervo, algumas presentes apenas nessas peças. Duas vitrines se encontram embaixo da escada que leva ao segundo andar, uma delas com 30 aves de três famílias distintas: Psittacidae (periquitos e papagaios); Picidae (pica-paus) e Furnariidae (arapaçus). A segunda vitrine é um expositor com um fundo decorado que conta com 55 espécies dos mais variados grupos de aves, a citar as corujas, papagaios, bacuraus e vários passarinhos. O último expositor retrata 54 aves, sendo a maioria delas beija-flores (família Trochilidae) e 4 suimangas (família Nectariniidae) dispostos e numerados para a melhor visualização possível do público.

Os conteúdos abordados nas mediações são variáveis e as apresentações são personalizadas de acordo com o interesse do visitante, o que torna a experiência de mediar



desafiadora e os trabalhos requerem constantes atualizações teóricas e taxonômicas. Além disso, foi observado nas etiquetas do acervo a necessidade de uma atualização da identificação de espécies e reorganização em famílias e ordens de diversos itens. Portanto, o objetivo deste trabalho é relatar as principais correções e atualizações taxonômicas do acervo de aves.

Metodologia

Para a sugestão das novas identificações foram usados os *sites* do *eBird*, *Wikiaves* e *Handbook Birds of the World Alive (HBW Alive)*.

A taxonomia foi baseada inteiramente no *site* do *eBird*, sendo ignorados os outros 2 *sites*, com uma única exceção que são as corujas-suindara do gênero *Tyto* que por mais que o *site* do *eBird* ainda mantenha como *Tyto alba*, estudos recentes indicam se tratar de mais de uma espécie diferente (*split*), sendo a suindara-americana a *Tyto furcata* enquanto que a *Tyto alba* fica restrita ao velho mundo (Uva et al., 2018; Aliabadian et al., 2016).

Para se chegar à espécie correta, são usadas chaves de comparação disponíveis no *HBW Alive* (fig. 2), ou mesmo por meio de imagens de ambas espécies que à primeira vista podem ser confundidas. A distribuição geográfica também é um fator a ser levado em consideração, visto que várias espécies são semelhantes em aparência mas se distribuem por regiões diferentes; sendo esse um aspecto excludente entre espécies, para isso o método utilizado, quando necessário, foi a comparação da distribuição de espécies semelhante através das plataformas *GBIF* e *Xeno-canto*.

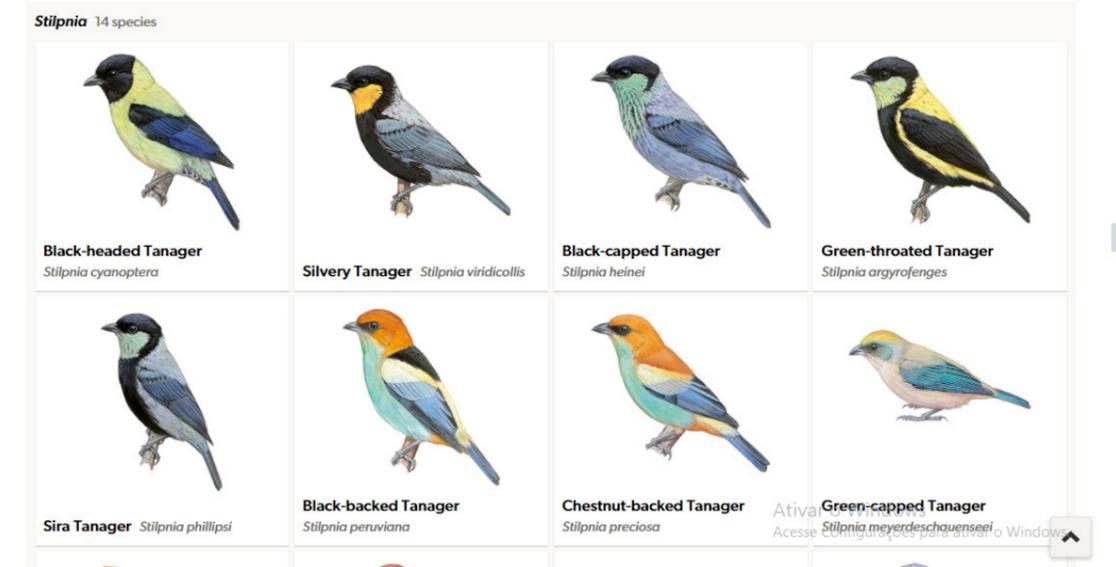


Figura 2: Panorama do *site* *HBW Alive* mostrando a diferença visual entre algumas espécies.
Fonte: <https://birdsoftheworld.org/bow/species/thraup2/cur/introduction>

Vale também ressaltar que, ainda usando o *eBird* como base, alguns gêneros foram atualizados sem mudar a ID do animal. Ex: do gênero *Milvago* para o *Daptrius*, ou de *Rallus* para *Pardirallus*, etc.

Já para o nome popular, alguns foram atualizados segundo o nome que aparece primeiro no *Wikiaves* (exceção para o João-grande que continua com esse nome devido ao maior uso no estado, e não ‘Maguari’).

Sempre que possível, as atualizações foram revisadas por especialistas da área, como por exemplo, o Professor Rafael Antunes Dias, do Instituto de Biologia da UFPel, porém algumas vitrines ainda carecem de revisão.

Resultados

O trabalho contém 3 abordagens principais: A identificação de espécies sem classificação prévia, a atualização de espécies que sofreram *split* (espécie é separada em mais de uma) ou *lump* (mais de uma espécie são consideradas uma só) e a correção de espécies que foram erroneamente classificadas.



O trabalho de atualização de nomes obsoletos é importante já que os nomes outrora válidos, muitas vezes passam por alguma alteração e se tornam inválidos. Esse foi o caso de inúmeras aves que, embora apresentassem nomes antigos e defasados, a identificação das espécies costumava estar correta, sendo necessário apenas uma atualização e não uma nova classificação. Em alguns outros casos, as espécies previamente identificadas continham uma classificação errônea. Ex: Uma jandaia classificada como *Aratinga solstitialis*, porém, na verdade, pertencia a *Aratinga jandaya* (mesmo gênero, mas diferentes espécies).

Quanto à classificação de espécies, podemos citar o expositor de beija-flores o qual contava com algumas espécies identificadas, inclusive quanto ao sexo, e legendadas abaixo enquanto que outras não haviam. Usando o *eBird*, o *Wikiaves* e o *HBW Alive* foi possível encontrar todas as espécies, e algumas ainda, foi possível detalhar o sexo. Outra fonte utilizada foram livros guias de campo como “*Avifauna Gaúcha*” dos autores Cláudio Dias Timm e Vítor Falchi Timm e “*Hummingbirds: A Life-Size Guide to Every Species*” dos autores Michael Fogden, Marianne Taylor e Sheri L. Williams, este último emprestado pelo Professor Jefferson Bugoni, da UFPEL.

Os beija-flores são aves da família *Trochilidae* exclusivas das Américas, com cerca de 360 espécies que se distribuem principalmente pela região tropical, com destaque para o norte da América do Sul e América Central, embora algumas espécies habitem regiões temperadas, desérticas e mesmo regiões frias (Abrahamczyk e Kessler, 2015).

A maioria das espécies apresenta dimorfismo sexual, que é quando macho e fêmea podem ser diferenciados externamente, com predominância de machos com cores mais vibrantes que as fêmeas, com ornamentos iridescentes na garganta, na cabeça ou na cauda, geralmente usados para atrair as parceiras (Temeles et al., 2000). Em outras espécies, machos e fêmeas apresentam plumagem semelhante e há inclusive registros de casos em diversas espécies, que normalmente apresentam o dimorfismo, em que algumas fêmeas mimetizam a plumagem de machos, o que possibilita maior chance de conseguir se alimentar nas fontes de néctar sem serem importunadas por outros machos da mesma espécie (Falk et al., 2021).

O outro grupo, presente no expositor, semelhante morfológicamente aos beija-flores são os suimangas (família *Nectariniidae*) que pertencem a ordem dos *Passeriformes* mas que ocupam um nicho ecológico semelhante na África e Australásia, pois ambos grupos são polinizadores e para isso apresentam bicos longos e finos, adaptados para alcançar os

nectários das flores, com a diferença de que não conseguem fazer tantas manobras no ar como os beija-flores (Van Hecke, 2021).

Os dados obtidos de todas as aves presentes no acervo foram compilados em uma planilha do *Excel* (fig. 3), sendo que a mesma conta com dados referentes à antiga taxonomia, bem como autor da classificação, data, família e ordem utilizadas e os mesmos dados, atualizados, quando necessário.

Figura 3: Planilha no *Excel* mostrando algumas das espécies de beija-flores identificados. Em preto, as espécies previamente classificadas pelo biólogo Marco Coimbra (Coimbra M. A. A.), em vermelho as espécies de beija-flores e em azul os suimangas que precisavam de identificação.

Fonte: Documento pessoal do autor.

Número	Determinador	Data	Nome científico	Nome popular	Ordem / Família	Sexagem	Ob
1	Dias, D. Q.	14/07/2023	<i>Hellangulus amethysticollis</i>	Helianjo-de-garganta-ametista	Caprimulgiformes / Trochilidae	Fêmea	
2	Coimbra M. A. A.	---/---/2003	<i>Anthracoceros nigricollis</i>	Beija-flor-de-veste-preta	Caprimulgiformes / Trochilidae	Macho	
3	Dias, D. Q.	07/07/2023	<i>Eulampis jugularis</i>	Beija-flor-caribenho-roxo	Caprimulgiformes / Trochilidae	Macho	
4	Coimbra M. A. A.	---/---/2003	<i>Ensifera ensifera</i>	Beija-flor-bico-de-espada	Caprimulgiformes / Trochilidae	Macho	
5	Dias, D. Q.	18/08/2023	<i>Hellangulus exortis</i>	Helianjo-turmalina	Caprimulgiformes / Trochilidae	Macho	
6	Coimbra M. A. A.	---/---/2003	<i>Thalurania glaucopus</i>	Beija-flor-de-fronte-violeta	Caprimulgiformes / Trochilidae	Macho	
7	Dias, D. Q.	07/07/2023	<i>Discosura longicauda</i>	Bandeirinha	Caprimulgiformes / Trochilidae		
8	Dias, D. Q.	14/07/2023	<i>Polytmus guainumbi</i>	Beija-flor-de-bico-curvo	Caprimulgiformes / Trochilidae		
9	Dias, D. Q.	28/07/2023	<i>Phaethon ruber</i>	Rabo-branco-rubro	Caprimulgiformes / Trochilidae		
10	Coimbra M. A. A.	---/---/2003	<i>Colibri coruscans</i>	Beija-flor-violeta	Caprimulgiformes / Trochilidae	Macho	
11	Dias, D. Q.	07/07/2023	<i>Chalcomitra senegalensis</i>	Suimanga-de-peito-escarlate	Passeriformes / Nectariniidae	Macho	
12	Coimbra M. A. A.	---/---/2003	<i>Sappho sparganurus</i>	Cometa-de-cauda-vermelha	Caprimulgiformes / Trochilidae	Macho	
13	Dias, D. Q.	07/07/2023	<i>Cinnyris habessinicus</i>	Suimanga-brilhante	Passeriformes / Nectariniidae	Macho	
14	Coimbra M. A. A.	---/---/2003	<i>Colibri serrirostris</i>	Beija-flor-de-orelha-violeta	Caprimulgiformes / Trochilidae	Macho	
15	Dias, D. Q.	25/08/2023	<i>Eulampis jugularis</i>	Beija-flor-de-garganta-roxa	Caprimulgiformes / Trochilidae	Macho	
16	Dias, D. Q.	07/07/2023	<i>Calliphlox amethystina</i>	Estrelinha-ametista	Caprimulgiformes / Trochilidae	Macho	
17	Dias, D. Q.	29/02/2024	<i>Chlorostilbon lucidus</i>	Besourinho-de-bico-vermelho	Caprimulgiformes / Trochilidae	Macho	
18	Dias, D. Q.	25/08/2023	<i>Ramphomicron microrhynchum</i>	Bico-de-agulha	Caprimulgiformes / Trochilidae	Fêmea	

Conclusão

O material exposto no museu funciona como uma importante ferramenta no estudo da zoologia. A observação do acervo taxidermizado permite compreender conhecimentos relacionados principalmente à morfologia desses animais, e, considerando que o estudo de aspectos morfológicos permite inferir sobre a fisiologia e a ecologia de um determinado organismo, o museu torna-se um laboratório acessível não apenas para pesquisadores e estudantes mas também para o público em geral, fornecendo um olhar sobre características que muitas vezes são menos acessíveis por meio de fotografias e outras mídias digitais.



Referências

ABRAHAMCZYK, Stefan; KESSLER, Michael. Morphological and Behavioural to Feed on Nectar: How Feeding Ecology Determines the Diversity and Composition of Hummingbird Assemblages. **Journal of Ornithology**. 156, 333-347, 2014.

ALIABADIAN, Mansour; KAKHKI, Niloofar Alaie; MIRSHAMI, Omid; et al. Phylogeny, Biogeography, and Diversification of Barn Owls (Aves: Strigiformes). **Biological Journal of the Linnean Society**. 119(4), 904-918, 2016.

BAKER, Allan; PEREIRA, Sérgio. Ratites and Tinamous (Paleognathae). In: HEDGES S. B., KUMAR S. **The Timetree of Life**. 50, 412-414, 2009.

Birds of the World. Disponível em: <https://birdsoftheworld.org/bow/home>. Acesso em: 02/05/2024.

BRAUN, Edward; KIMBALL, Rebecca. Data Types and the Phylogeny of Neoaves. **Birds**. 2(1), 1-22, 2021.

CHIAPPE, Luis; DYKE, Gareth. The origin and early evolution of birds. **Biological Reviews**, 22(1), 133-151, 2006.

DYKE, Gareth; de KAT, Roeland; PALMER, Colin; et al. Aerodynamic performance of the feathered dinosaur *Microaptor* and the evolution of feathered flight. **Nature Communications**. 4(2489), 2013.

EO, Soo Hyung; BININDA-EMONDS, Olaf; CARROLL, John. A phylogenetic supertree of the fowls (Galloanserae, Aves). **Zoologica Scripta**. 38, 465-481, 2009.

FALK, Jay; WEBSTER, Michael; RUBENSTEIN, Dustin. Male-like Ornamentation in Female Hummingbirds Results from Social Harassment Rather than Sexual Selection. **Current Biology**. 31(19), 4381-4387, 2021.

FOGDEN, Michael; TAYLOR, Marianne; WILLIAMS, Sheri. **Hummingbirds: A Life-Size Guide to Every Species**. Primeira edição. HarperCollins, 2014.

GBIF. Disponível em: <https://www.gbif.org>. Acesso em: 02/05/2024.

JONES, Terry; FARLOW, James; RUBEN, Jones; et al. Cursoriality in bipedal archosaurs. **Nature**, 406, 716-718, 2000.

KARPARIS, Abigail. The Evolution of Flightless Ratite Birds. **Spectrum**. 7(1), Article 4, 2018.

MAYR, Gerald. The Origins of Crown Group Birds: Molecules and Fossils. **Paleontology**. 57, 231-242, 2014.

Media Search - Macaulay Library and eBird. Disponível em: https://media.ebird.org/catalog?sort=rating_rank_desc&mediaType=photo. Acesso em: 02/05/2024.

MUSEU DE CIÊNCIAS NATURAIS CARLOS RITTER. Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/carlosritter/?page_id=88. Acesso em: 02/05/2024.

MUSEU DE CIÊNCIAS NATURAIS CARLOS RITTER » Acervo. Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/carlosritter/?page_id=72. Acesso em: 02/05/2024.

O'CONNOR, Jingmai. Enantiornithes. **Current Biology**. 32. 1042-1172, 2022.

TEMELES, Ethan; IRVIN, Pan; BRENNAN, Jillian; et al. Evidence for Ecological Causation of Sexual Dimorphism in a Hummingbird. **Science**. 289, 441-443, 2000.

TERRILL, Ryan; SCHULTZ, Allison. Feather function and the evolution of birds. **Biological Reviews**, 98, 540-566, 2023.

TIMM, Cláudio Dias; TIMM, Vítor Falchi. **Avifauna Gaúcha**. Primeira Edição. Brasil, USEB, 2021.

UVA, Vera; PÄCKERT, Martin; CIBOIS, Alice; et al. Comprehensive Molecular Phylogeny of Barn Owls and Relatives (Family: Tytonidae), and their Six Major Pleistocene Radiations. **Molecular Phylogenetics and Evolution**. 125, 127-137, 2018.

VAN HECKE, Bert. Iridescence: A Key Ornamental Innovation in Nectariniidae. 2021. Dissertação, Mestrado em Ciências Biológicas - Ghent University.

Wiki Aves. Disponível em: <https://www.wikiaves.com.br>. Acesso em: 02/05/2024.

Xeno-canto. Disponível em: <https://xeno-canto.org>. Acesso em: 02/05/2024.



Monitoramento e análise da iluminância nos ambientes expositivos do Museu do Doce da UFPel: implicações para a conservação dos acervos

Lucas Souza Becker

Graduando em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis; Universidade Federal de Pelotas
E-mail: lsouzabecker@gmail.com

Luiza da Silva Couto

Graduanda em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis; Universidade Federal de Pelotas;
E-mail: couto.iza@gmail.com

Annelise Costa Montone

Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural; Universidade Federal de Pelotas;
E-mail: annelismontone@gmail.com

Resumo: O presente trabalho tem o objetivo de expor um estudo, realizado no Museu do Doce da Universidade Federal de Pelotas, acerca dos níveis de iluminância que atingem os objetos em papel nos ambientes expositivos e relacioná-los com as normas recomendadas pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM). Os resultados foram obtidos através de pesquisa bibliográfica e pesquisa de campo para comparar os níveis de luminosidade do Museu do Doce com os padrões ideais para o tipo de acervo. A partir dos dados coletados entre setembro e dezembro de 2023, foi verificado um nível de exposição à luz acima do recomendado em todos os três pontos selecionados. Os dados aqui expostos serão apresentados à equipe do museu para que sejam tomadas medidas em conjunto, e será dada a continuação da pesquisa ao longo do ano para obtenção de uma análise anual, com o propósito da realização de um estudo mais aprofundado e completo em relação à iluminância dos ambientes expográficos.

Palavras-chave: Objetos em papel; iluminação; nível de exposição à luz; Museu do Doce.

Introdução

A atuação dos discentes do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, no Museu do Doce da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), se dá através do projeto de extensão, coordenado pela professora Dra. Annelise Costa Montone, Práticas em Conservação Preventiva Aplicadas a Bens Culturais, cujo objetivo é proporcionar aos alunos a realização de práticas na área da conservação preventiva relacionadas a rotinas desenvolvidas dentro de instituições culturais. Desse modo, os alunos colaboram com a preservação e fruição dos espaços culturais pela comunidade, bem como na interação com a mesma dentro

deste ambiente, além de disseminar o conceito e trabalho da conservação preventiva por meio de canais de divulgação.

O Museu do Doce está localizado na Praça Coronel Pedro Osório, no centro histórico da cidade de Pelotas, RS, sediado pelo casarão de número 8, construído entre 1878 e 1880 para ser residência do futuro Conselheiro do Imperador Dom Pedro II, Francisco Antunes Maciel. O museu foi inaugurado no ano de 2013, com o intuito de preservar e divulgar a tradição doceira que surgiu, principalmente, durante a segunda metade do século XIX na cidade de Pelotas e seu entorno. Neste sentido, no interior do casarão são preservados diversos objetos que possuem sua origem na tradição doceira, além de peças que se relacionam direta e indiretamente com esse meio.

Desta forma, atualmente, o Museu do Doce conta com 891 objetos catalogados, divididos em seis coleções e duas subcoleções, que servem para uma contextualização dos objetos, além de oferecerem uma divisão para a organização e catalogação do acervo. As coleções atuais do museu são: Doceiras Artesanais - DA, Fábrica de Doces de Frutas - FDFr (que possui a subcoleção Professor Alcir Nei Bach), Fábrica de Doces Finos - FDF, Confeitarias - CF (que possui a subcoleção Confeitaria Nogueira), Feira Nacional do Doce - Fenadoce e Casa do Conselheiro Maciel - CCM.

As exposições do museu estão divididas entre exposições temporárias e de longa duração. Atualmente, a exposição temporária está montada na Sala 1, a antiga sala de música do casarão, e exibe antigos livros de receitas, lançados no século XX e que eram populares entre cozinheiras e doceiras, bem como um caderno escrito à mão e utilizado na disciplina escolar de economia doméstica, que mostra algumas receitas. A exposição de longa duração permeia todo o restante do museu, apresentando a história da tradição doceira aos visitantes, desde a relação do charque com os doces e o início da cidade, até a Fenadoce.

Apesar da maioria dos objetos expostos serem de materiais diversos, ao passo que na reserva técnica a maioria do acervo é composto por itens em papel, alguns pontos das exposições apresentam este suporte. Na configuração atual das exposições, os locais onde são expostos objetos em papel são: na Sala 1, Sala 4 e na Sala 7.

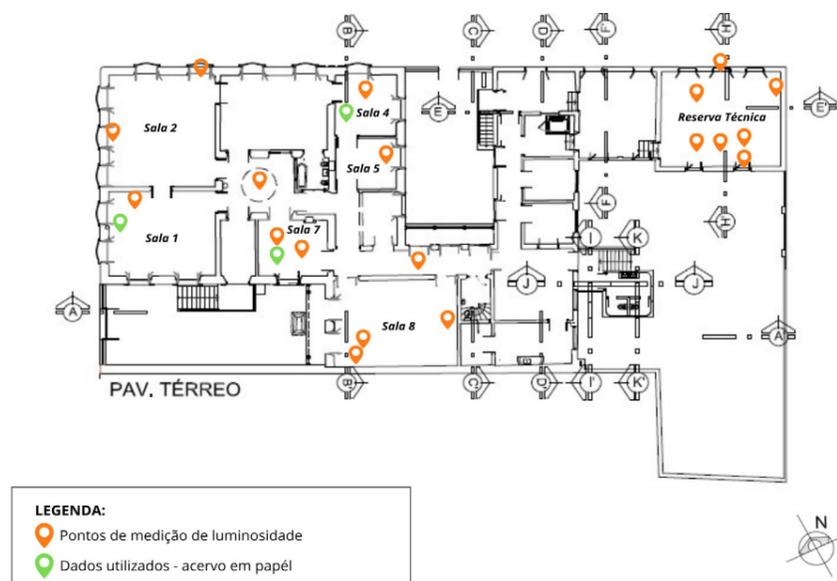
O papel é um suporte bastante delicado, que está suscetível a diversos tipos de agentes de degradação, dentre eles os diferentes tipos de radiações, como a luz visível, a ultravioleta e a infravermelha. Sendo assim, o estudo da iluminação dos ambientes expositivos do Museu do Doce tem como objetivo observar os níveis de iluminância (intensidade de luz) que

atingem os objetos em papel e relacionar com os parâmetros de normas internacionais, como as propostas pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), em que o papel é classificado como um material muito sensível.

No entanto, nem todos os itens foram alvo das medições, pois houve mudanças na exposição depois do início da mesma e foi dada prioridade aos objetos que recebiam mais incidência de luz por estarem próximos às janelas. Sendo assim, os elementos da exposição contemplados no trabalho foram: o livro da Yayá Ribeiro, *Receitas de Doces* (1954) e o livro *Doces de Pelotas*, da Editora Globo (1959), localizados no expositor 1 da Sala 1; os pelotines localizados no armário da sala 4; e o material gráfico das Fenadoce de 1990 e 1999, que ficam de frente para a janela.

Abaixo (figura 1), segue uma planta baixa do pavimento térreo, onde estão concentradas as exposições, e as indicações de onde são realizadas as medições de luminosidade, destacando os objetos em papel contemplados nesta publicação:

Figura 1: Planta baixa da casa com indicações das medições de iluminação e do acervo em papel.



Fonte: PROPLAN/UFPEl, adaptada por Luiza da Silva Couto.

Este estudo foi realizado por meio de pesquisa bibliográfica, na qual se buscou entender as propriedades, e fragilidades do papel, que são alteradas através da iluminação, bem como trazer as recomendações consideradas ideais para este tipo de suporte. A análise também utilizou dados coletados em campo, nos espaços expositivos do museu, onde foi realizada a medição da luminosidade, utilizando o luxímetro digital da marca Minipa, modelo

MLM-1011. Este aparelho trabalha medindo a intensidade de iluminação dos ambientes através da unidade de medida lux, definida como “a iluminância que recebe uma superfície de 1m² sobre a qual incide um fluxo luminoso de um lúmen” (Cassares; Petrella, 2001, p.190)

Os dados obtidos foram organizados em tabelas com informações sobre a data, a hora, o tipo de iluminação que estava incidindo sobre o objeto no momento e quantos lux estavam atingindo o objeto. Assim, pode-se ter uma visão geral da variação de luminosidade ao longo do período e facilitar a comparação com os parâmetros encontrados na bibliografia da área.

Conservação dos acervos em papel - sensibilidade à luz

O papel é um material orgânico composto por celulose e com características higroscópicas, e está suscetível a diversos agentes de degradação, sendo um dos principais a luminosidade incorreta. O processo de degradação dado pela luz ocorre devido à formação de produtos ácidos que modificam o pH do papel que, se associados à presença vapor d'água, por exemplo, facilita o processo de hidrólise que diminui a resistência mecânica do objeto. Isso acontece devido à exposição direta ou indireta a luzes que podem ser tanto artificiais quanto naturais, em que a intensidade, proporção de raios ultravioletas (UV) e o tempo de exposição degradarão mais ou menos o objeto (Souza; Froner, 2008).

Este processo de degradação é silencioso e cumulativo, muitas vezes facilmente identificado ao olharmos os objetos. Dentre um dos principais efeitos está o desbotamento ou mudança de cor dos materiais, porém este é um sintoma superficial, pois a luminosidade já atingiu as estruturas físico-químicas da matéria. O desbotamento, porém, é um dos casos mais graves da degradação, pois desfigura a obra e altera de maneira irreversível sua leitura (Cassares; Petrella, 2001).

Como a luz é um elemento inerente do dia a dia e indispensável para a visualização dos objetos, é primordial que se tenha entendimento sobre o que é luz e o modo como a radiação interage e afeta os materiais. Cassares e Petrella (2001, p. 178) definem a luz como:

[...] é uma forma de energia eletromagnética chamada radiação, e que tem origem a partir de uma fonte energética, tal como a luz natural e a luz artificial oriunda de lâmpadas. Chamamos de radiação ao processo de propagação de calor no qual a energia, denominada radiante, apresenta-se sob forma de ondas eletromagnéticas [...].



Figura 2: Tabela dos limites de iluminação utilizados pelo ICOM.

Considerando que a luz se propaga em consequência da vibração de partículas (fótons), é necessário entender que nem todos estes fótons têm a capacidade de causar danos aos objetos, já que a energia está relacionada com a frequência da radiação (Cassares; Petrella, 2001). Desta forma, “Cada fonte de luz tem um espectro de radiação próprio, com comprimentos de onda distintos e com características e qualidades específicas [...]” (Cassares; Petrella, 2001, p. 180). Algumas destas radiações são imperceptíveis ao olho humano, mas podem ser detectadas através de películas fotográficas ou equipamentos específicos e podem ser nocivas aos bens culturais, como é o caso da radiação UV (Cassares; Petrella, 2001).

Desta forma, considerando que a iluminação é indispensável para a exibição dos objetos, mas que acarreta danos cumulativos, que vão piorando o estado de conservação dos bens culturais ao longo do tempo, a correlação entre visibilidade e vulnerabilidade dos materiais é a discussão que norteia a determinação de parâmetros para a iluminação de museus e demais instituições de salvaguarda. O International Council of Museums (ICOM) classifica os bens culturais em três categorias baseadas na tipologia dos seus materiais, relacionando sensibilidade e tempo de exposição, são elas: Pouco Sensíveis, Moderadamente Sensíveis e Extremamente Sensíveis. Na tabela abaixo (figura 2) presente na publicação de Luis Barbosa *Iluminação de Museus, Galerias e Objetos de Arte* (s/d), é possível verificar os parâmetros desenvolvidos para essas categorias, assim como exemplos de como diferentes tipologias de objetos se encaixam nessa escala:

MUSEUS – LIMITES DE ILUMINÂNCIA : ICOM - International Council of Museum (França) e IES (Inglaterra).

Tipos de Material	Iluminância	Exposição (Anual)
<u>Pouco sensíveis:</u> Metal, pedra, vidro, cerâmica, jóias e peças esmaltadas.	Sem limite (geralmente 300 lux), mas sujeitos ao calor radiante	---
<u>Moderadamente sensíveis:</u> Pinturas (óleo e têmpera), couros naturais, tecidos com tinturas estáveis, chifre, osso, marfim, madeiras finas e lacas.	150 lux	360.000 lux.hora.ano
<u>Extremamente sensíveis:</u> Pinturas (guache, aquarela e similares), desenhos, manuscritos e impressos, selos, papéis em geral, fibras naturais, algodão, seda, rendas, lã, tapeçarias, couro tingido e peles e peças da história natural.	50 lux	120.000 lux.hora.ano
Restauração e exames técnicos.	Até 1000 lux (curto período)	---

- 1) Exposição: 8 horas x 300 dias x iluminância.
- 2) Considerar a filtragem de radiações abaixo de 400 nm.

Fonte: Barbosa, s/d.

A tabela elaborada a partir dos parâmetros do ICOM usa como referência o padrão de 50 lux para objetos muito sensíveis. Isto porque, quando as diretrizes de iluminação de museus foram exploradas pela primeira vez, foi estabelecido que esta taxa de luminosidade era o suficiente para que as pessoas enxergassem dentro da faixa de visão colorida (Michalski, 2018). No entanto, estudos mais recentes demonstraram que este parâmetro não é aplicável em algumas circunstâncias, como objetos escuros, objetos com texturas, a idade do espectador, etc. Desta forma, para manter a boa visibilidade, em diferentes circunstâncias, é necessário que se faça o ajuste da iluminação. Para isto se sugere um cálculo de até três vezes o lux ideal, acrescentando a multiplicação conforme a necessidade (Michalski, 2018).

O valor das normas internacionais, utilizado pelo ICOM, considera 50 lux o ideal para uma exposição de 8 horas por dia durante 300 dias no ano, dando um total de 120.000 lux.hora/ano. Desta forma, adaptou-se este valor para a realidade do Museu do Doce, que fica aberto 5 horas por dia, 6 dias por semana, logo o valor de exposição anual segundo o parâmetro de 50 lux seria 72.000 lux.hora/ano. Trabalhando com os dados levantados nos meses de setembro, outubro, novembro e dezembro de 2023, utilizou-se o valor de exposição mensal ideal que, na mesma lógica, seria de 6.000 lux.hora/mês.



Tabela 1: Resultado das médias de exposição mensal dos objetos.

	SALA 1 - EXPOSITOR DE LIVROS		SALA 4 - ARMÁRIO PELOTINES		SALA 7 - QUADRO 3ª FD.		PARÂMETRO EXPOSIÇÃO MENSAL
	Exposição mensal / X acima do parâmetro		Exposição mensal / X acima do parâmetro		Exposição mensal / X acima do parâmetro		6000
SETEMBRO:	82.800	13,8	22.500	3,75	17.100	2,85	
OUTUBRO:	51.900	8,65	14.100	2,35	41.100	6,85	
NOVEMBRO:	175.800	29,3	39.000	6,5	73.800	12,3	
DEZEMBRO:	20.400	3,4	55.200	9,2	72.000	12	

Fonte: Luiza da Silva Couto.

Tendo em vista as particularidades da elaboração de um projeto de luminotécnica para uma instituição cultural, idealmente, os museus contariam com sistemas de iluminação especiais, que poderiam ser alterados e configurados de acordo com o tipo de público visitante ou, então, conseguiria manter os objetos expostos de maneira controlada, realizando uma programação para que a quantidade de lux total no mês/ano, ainda estivesse dentro das normas. Isto, porém, não é aplicável para todos os museus, principalmente museus menores.

Considerando a dificuldade de pôr em prática um controle de iluminação no interior do Museu do Doce, e que o prédio se trata de um casarão histórico e não um prédio projetado para ser museu, entre outros fatores, foram realizadas medições nos ambientes expográficos para analisar o nível de iluminância nos cômodos. Como dito anteriormente, a maior parte da exposição conta com materiais que não são fotossensíveis, porém há algumas exceções, de forma que os resultados apresentados abaixo trazem uma comparação entre os níveis obtidos nas medições e os níveis das normas internacionais com base na tabela do ICOM.

Monitoramento da luz

A tabela a seguir (tabela 1) foi elaborada a partir dos dados levantados nas medições semanais, durante o período de setembro a dezembro de 2023. Estas aferições foram conduzidas majoritariamente às segundas-feiras, dia que o museu não está aberto ao público, facilitando o trabalho, sem que ocorram possíveis áreas de sombra durante o processo, devido à passagem de pessoas.

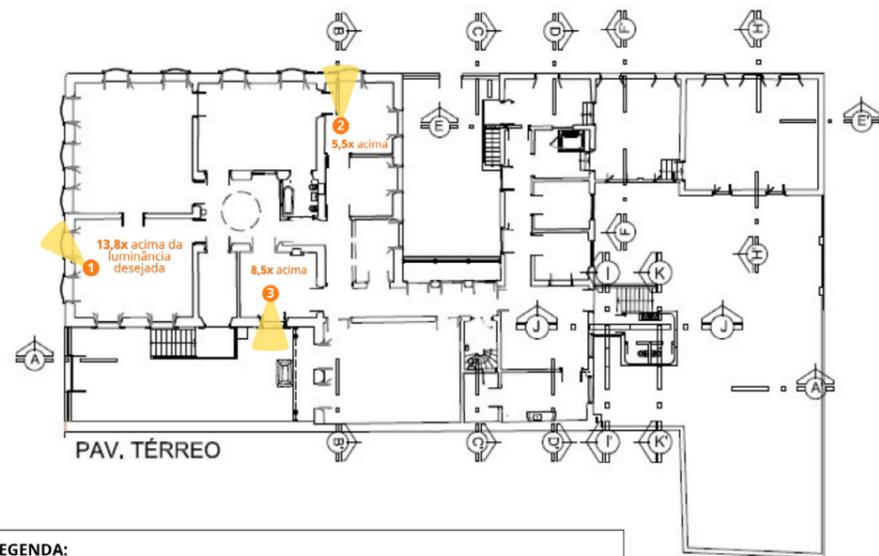
Para as medições foi utilizado um luxímetro, um aparelho geralmente portátil, que permite a aferição da luz visível em um ambiente. A metodologia de avaliação da luminosidade, adotada neste projeto, foi elaborada a partir de observações empíricas baseadas na sensibilidade dos materiais expostos e nos pontos mais atingidos por luz natural ou artificial.

A partir dos dados de 11 medições, calculou-se a média mensal de lux por ambiente monitorado. Foram selecionados três pontos onde a iluminação natural incidia diretamente sobre objetos de suporte papel. Com a média de lux calculada, se multiplicou pelo tempo de exposição aproximado (120 horas/mês, 5 horas por dia x 6 dias por semana), obtendo assim o valor de exposição mensal aproximado (multiplicação da luminosidade pelo tempo).

A partir do cálculo de exposição mensal, foi possível verificar quantas vezes acima do parâmetro recomendado se encontra a iluminação destes pontos. A tabela acima traz uma visão geral da exposição, por mês. De forma geral, podemos constatar que a iluminação se encontra acima dos parâmetros definidos pelo ICOM, sendo que no mês de novembro os livros de receitas expostos na Sala 1, por exemplo, receberam 29,3x mais exposição à luz do que o recomendado. A leitura mais apropriada foi encontrada no mês de outubro na exposição dos pelotines, onde o valor de exposição foi apenas 2,35x mais alto do que o recomendado.

Também foi calculada a média de lux destes quatro meses, multiplicada pelo tempo de exposição (120 horas), obtendo assim o valor de Exposição Mensal médio. A Exposição Mensal Média encontrada no expositor de livros na Sala 1 foi de 82.725 lux/mês, valor 13,8x mais alto do que o recomendado. No armário de pelotines da Sala 4 o valor foi de 32.700 lux/mês, 5,5x acima. E no terceiro ponto, os materiais impressos de divulgação da Fenadoce, edições de 1990 e 1999, receberam uma Exposição média de 51.000 lux/mês, 8,5x acima do valor orientado. A figura 3, abaixo, mostra uma planta arquitetônica, onde estão representados, de forma gráfica, os pontos de aferição e quantas vezes mais exposição à luz estes objetos receberam.

Figura 3: Planta baixa do Museu do Doce com os pontos de aferição e resultados.



LEGENDA:

- 1 Vitrine com livros de receita em exposição.
- 2 Seleção de pelotines exposta dentro de armário com laterias e frente de vidro.
- 3 Material de divulgação da Fenadoce impresso e emoldurado.
- Indicação da direção na qual o luxímetro é posicionado para aferição.



Fonte: PROPLAN/UFPEL adaptada por Luiza da Silva Couto

Considerações Finais

Trabalhos de monitoramento ambiental, como estes, permitem a discussão baseada em dados, entre os diferentes profissionais que formam as equipes de instituições museológicas. A partir da detecção da realidade e do estudo dos agentes de degradação, e como atuam nas diferentes tipologias do acervo, os profissionais da conservação-restauração podem sugerir ajustes, visando aumentar a longevidade das peças.

Com este estudo é possível destacar a importância que as rotinas de monitoramento possuem na detecção de problemas e na sugestão de ajustes no cotidiano do Museu do Doce, como a realocação de objetos, a instalação de cortinas, a higienização do acervo, entre outras ações.

Sendo esta uma pesquisa inicial, o projeto tem o objetivo de realizar a coleta de dados sobre a iluminação do Museu do Doce durante o ano de 2024, observando as variações obtidas nas medições, conforme as diferentes estações do ano, devido a mudança da posição solar, que afeta diretamente a luz incidente no interior do museu. Por enquanto, os dados aqui expostos serão apresentados à equipe do museu para uma tomada de decisão coletiva sobre

possíveis soluções para os níveis de iluminância, levando em consideração também as prioridades da narrativa expográfica.

Referências Bibliográficas:

BARBOSA, Luís António Greno. **Iluminação de Museus, Galerias e Objetos de Arte**, s.d. 24. Universidade Estácio de Sá. Disponível em: <http://www.geocities.ws/luisgreno/TEXTOS/iluminacaomuseus.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2024.

CASSARES, Norma Ciaflone; PETRELLA, Yara Lúgia Mello Moreira. **Influência da radiação de luz sobre acervos museológicos**. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, São Paulo, v. 8-9, n. 1, p. 177-192, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-47142001000100006>. Acesso em: 24 de abr 2024.

SOUZA, Luiz Antônio Cruz FRONER, Yacy-Ara Conservação Preventiva: Edifícios que abrigam coleções. **Tópicos em Conservação Preventiva n.4**. Belo Horizonte: LACICOR/EBA/UFMG, 2008.

MICHALSKI, Stefan. **Agent of Deterioration: Light, Ultraviolet and Infrared**. 2018. Disponível em: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/light.html>. Acesso em: 24 abr. 2024.



Museu Histórico Municipal de Coronel Pilar/RS: os saberes-fazeres da comunidade

Andreia Salvadori

Graduada em Artes Visuais; Graduada em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis;
Universidade Federal de Pelotas;
E-mail: andreia_uergs@yahoo.com.br

Andréa Lacerda Bachettini

Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural; Universidade Federal de Pelotas;
E-mail: andreabachettini@gmail.com

Mirella Moraes de Borba

Doutora em Letras; Universidade Federal de Pelotas E-mail:
borbamirella@gmail.com

Resumo: O tema proposto neste artigo apresenta um relato de experiência de uma iniciativa de educação patrimonial que engloba questões relacionadas à transmissão geracional, enquanto destaca a importância do conhecimento e valorização do patrimônio local. Proporcionando acesso ao conhecimento de vários saberes-fazeres por meio de uma ação realizada pelo Museu Histórico Municipal de Coronel Pilar/RS junto com a Secretaria do Estado da Cultura do Rio Grande do Sul - SEDAC, na quarta edição do Dia Estadual do Patrimônio Cultural de 2022. A proposta foi desenvolvida com os alunos e professores da Escola Municipal de Ensino Fundamental Bento Gonçalves. Como preocupação para evitar o esquecimento e o apagamento de tantos conhecimentos passados de geração em geração e guardados na memória das pessoas mais idosas, pois estão se perdendo ao longo do tempo, esse encontro proporcionou uma troca de experiência entre alunos e idosos, despertando nos jovens interesses em querer saber-fazer, a trança de palha de trigo para fazer o chapéu, a trança de vime para fazer uma cesta, a dobrado *capeletti* e a trança na cadeira.

Palavras-chave: Transmissão geracional. Educação patrimonial. Museu Histórico. Dia do Patrimônio.

Introdução

A cidade de Coronel Pilar é considerada a menor cidade do país de baixa população na zona urbana, pois a maior parte da sua população está na zona rural. Localizada na região da Serra Gaúcha¹, no Estado do Rio Grande do Sul, com menos de dois mil habitantes, esta

¹ Serra Gaúcha é o nome dado pela geografia para uma determinada região no Estado do Rio Grande do Sul. A Lei Complementar Nº 14.293 de 2013 define o perímetro da Região Metropolitana da Serra Gaúcha. Disponível em: <https://www.al.rs.gov.br/FileRepository/repLegisComp/Lec%20n%C2%BA%2014.293.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2024

cidade fez parte da antiga Colônia Conde D'Eu, formada por imigrantes italianos que chegaram na localidade em 1875. Foi o terceiro Distrito de Garibaldi/RS e conquistou sua emancipação no dia 16 de abril de 1996, Possamai (2006). Essa conquista trouxe para a população melhorias na saúde, educação, desenvolvimento econômico e infraestrutura. Assim, as decisões e políticas urbanas têm um impacto significativo na cidade.

Segundo Possamai (2006), o espaço geográfico da cidade é formado por montanhas e vales profundos. Seu clima é variado: no inverno há formação de geadas e no verão as temperaturas são altas. A principal atividade econômica do setor primário é a agricultura, suinocultura, avicultura e vitivinicultura.

Grande parte da população do município é formada por agricultores, que moram com suas famílias em casas próprias junto com as terras trabalhadas. Hoje a cidade está mais miscigenada, com moradores oriundos de outras cidades e estados, que trazem outras culturas e etnias para somar com a realidade local. Estudar cidades pequenas não apenas enriquece o conhecimento acadêmico, como também oferece oportunidades e práticas para melhorar a qualidade de vida e o desenvolvimento dessas comunidades.

Essa abordagem contribui para a compreensão do desenvolvimento urbano e das dinâmicas sociais, pois nota-se que essas cidades pequenas preservam essas tradições culturais e suas identidades mais facilmente que uma região metropolitana. Essas cidades pequenas oferecem oportunidades de compreensão de como a cultura é mantida influenciando a identidade coletiva.

A maioria dos moradores são considerados terceira idade, poucos são os jovens que ainda estão no município e seguem o ofício dos pais. Os moradores idosos representam uma parte da cultura local, porque vivem e relatam eventos históricos dessa região. Frequentemente, essa herança é perdida devido à descaracterização da identidade da comunidade, a ausência de incentivo, o falecimento das pessoas idosas ou a influência pelas transformações do mundo globalizado. Entretanto alguns membros da comunidade permitem manter vivo os saberes-fazeres que aprenderam com seus pais, que são: a trança com palha de trigo (*dressa*)², a trança com corda, a trança com vime, a produção do *capeletti*³, o crochê, as músicas italianas, as danças tradicionalistas, dentre outros.

Para os bens culturais imateriais, o decreto 3.551 de 2000, foi o pioneiro para a salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial no Brasil, apresentando como:

² A palavra *dressa* em itálico remete à escrita Italiana.

³ A palavra *Capeletti* em itálico remete à escrita Italiana.



práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer; celebrações; formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas; e nos lugares (como mercados, feiras e santuários) que abrigam práticas culturais coletivas. (Fridman; Araújo; Daibert, 2019, p. 7).

Para esse relato de experiência a trança com palha de trigo para fazer o chapéu, a trança com corda para trançar a cadeira, a trança com vime para fazer as cestas, a produção do *capeletti*, podem se tornar bens culturais imateriais porque estão relacionados com os saberes coletivos, as habilidades e o modo de fazer de uma determinada cidade pequena, que transmite de forma oral essas práticas.

O processo de transmissão geracional vem sendo estudado por diversos autores nos mais variados âmbitos. Optou-se utilizar o termo “transmissão geracional” neste estudo, tendo em vista que trata-se de um processo que é transmitido na família de uma geração para outra e que se mantém vivo na história da família, conforme elucidado por Falcke e Wagner (2005). Isso gerava propagação natural dos conhecimentos e práticas nas famílias, contudo nos últimos anos percebeu-se uma diminuição nessa transmissão geracional, as pessoas idosas estão falecendo e os adultos não estão aprendendo esses ofícios.

Portanto o ponto de interesse neste artigo refere-se ao fato de que os jovens não estão seguindo os ofícios dos pais, saindo da pequena cidade e buscando novas oportunidades em cidades grandes, dessa forma, percebe-se que parte da memória coletiva se perde.

O Museu Histórico Municipal de Coronel Pilar, inaugurado em 2022, desenvolveu projetos de educação patrimonial com as três Escolas presentes no município, a Estadual e as Municipais, abrangendo alunos desde o Maternal II até o terceiro Ano do Ensino Médio, em conjunto com os professores, equipe diretiva e a pedagoga do município. Tendo em vista estes projetos, o presente artigo dedica-se a analisar como foram feitas as atividades com os jovens no museu, especificamente a ação do Dia do Patrimônio.

Educação Patrimonial

A educação num ambiente museológico, torna a história reconstruída através de interpretações que desafiam as narrativas pré-estabelecidas, promovendo uma visão mais ampla e inclusiva. Essas interpretações são influenciadas pelas relações sociais que se desenvolvem em um contexto específico no espaço e no tempo, muitas vezes com a legitimação dos Estados Modernos. Os Museus desempenham um papel crucial na democratização da cultura. Eles partem da ideia de que a sociedade é uma entidade híbrida, resultante não apenas de uma única fonte, mas sim do entrelaçamento de diversas culturas.

Martins (2011) observa que no século XIX, com a expansão do sistema de educação formal e a modernização das abordagens pedagógicas, surgiram os primeiros passos em direção a uma educação museal. Inicialmente, as relações entre escolas e museus eram tratadas de maneira incipiente e pouco estruturada, porém, já demonstravam sua relevância para a implementação de ações específicas.

O processo educativo promove uma troca de ideias e simplifica a comunicação e interação entre as comunidades e os responsáveis pela conservação dos estudos dos bens culturais. Possibilitando o compartilhamento de conhecimentos e parcerias para proteger esses bens.

A Educação Patrimonial é um instrumento de “alfabetização cultural” que possibilita ao indivíduo fazer a leitura do mundo que o rodeia, levando-o à compreensão do universo sociocultural e da trajetória histórico-temporal em que está inserido. Este processo leva ao reforço da auto-estima dos indivíduos e comunidades e à valorização da cultura brasileira, compreendida como múltipla e plural. (Horta; Grunberg; Monteiro, 1999, p. 4)

A abordagem da Educação Patrimonial pode ser aplicada nas diversas manifestações culturais como: objetos individuais ou conjuntos, paisagens naturais, monumentos, áreas de proteção ambiental, sítios históricos ou arqueológicos, comunidades rurais, centros históricos urbanos, expressões populares folclóricas ou rituais, tecnologias e conhecimentos tradicionais, processos de produção industrial ou artesanal, e qualquer outra forma de interação entre indivíduos e seu ambiente.

Preservar a história local é abrir portas de conhecimentos, onde o museu e a educação patrimonial se entrelaçam para dar vida às narrativas, aos saberes-fazeres do passado, que são as referências para o futuro, promovendo o diálogo com a comunidade envolvida.

Museu Histórico Municipal de Coronel Pilar

O Museu Histórico tem como objetivo preservar, pesquisar e comunicar a partir do acervo representativo a história da imigração italiana local e a cultura com os seus descendentes que está presente ainda hoje na comunidade Coronelpilarense.

Em vista disso o Museu Histórico Municipal juntamente com a Secretaria Municipal de Educação, Cultura, Esporte e Lazer - SMECEL e com a Escola Municipal de Ensino



Fundamental Bento Gonçalves participaram do Dia Estadual do Patrimônio Cultural de 2022, programa da Secretaria do Estado da Cultura do Rio Grande do Sul - SEDAC na sua quarta edição com a temática “Patrimônio Cultural, Cidadania e Ética”, propondo pensar políticas de salvaguarda do patrimônio cultural, o Museu desenvolvendo atividades de reconhecimento e valorização das referências culturais regionais e locais com a proposta de realizar eventos no terceiro final de semana do mês de agosto.

As atividades foram desenvolvidas com os alunos/as do sexto aos nono anos, que se realizou no dia 19 de agosto de 2022, no hall de entrada do Centro Cultural Villas Boas, no qual o Museu Histórico fica no térreo deste prédio. O projeto intitulado “(Re)conhecendo as riquezas do nosso Município” promoveu conversas para conhecer algumas referências culturais locais.

Figura 1: Fotografia dos alunos/as participando do encontro com os oficineiros.



Fonte: Site do Facebook do Museu Histórico Municipal de Coronel Pilar⁴.

Com o intuito de preservar os conhecimentos culturais, diante da preocupante possibilidade de perda dos saberes-fazeres locais, decidiu-se promover nesse evento uma conversa com os idosos da comunidade. Deste modo foi possível construir uma forma de honrar suas experiências, oportunizar o entendimento da transmissão geracional e fortalecer os laços sociais e culturais dentro da comunidade que eles se encontram e se identificam.

O objetivo desse encontro foi preservar a história e a cultura local por meio dos idosos, que são seus guardiões, pois ao compartilharem suas experiências de vida, histórias,

⁴ Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=114520361367680&set=pcb.114521804700869&locale=pt_BR. Acesso em: 23 abr. 2024.

tradições, saberes-fazeres e conhecimentos, impedem que estes sejam perdidos, possibilitando a transmissão desta memória para as gerações mais jovens.

Conversar com idosos ajudou e construiu pontes entre as gerações, promovendo um senso de comunidade, pertencimento e valorização. Essa interação entre diferentes faixas etárias promoveu a compreensão mútua e o respeito pelas suas contribuições na comunidade local e ajudou a promover uma cultura de respeito e apreciação por eles.

Metodologia

Os convidados deste encontro foram: Nelci A. Villa e Roberta Villa, com o sabor gastronômico da produção do *Caapeletti*, Máxima B. Formentini, com a trança de palha de trigo (*dressa*) para fazer o chapéu, Luis Mattei na trança de vime para fazer cestos, Olides Dalapossa e esposa Nelcira com a trança na cadeira de madeira.

O encontro aconteceu numa tarde, iniciou com a presença de autoridades como o Prefeito Municipal, Secretária da SMECEL, Vereadora da Câmara Municipal, Presidente do Conselho do Patrimônio Histórico Artístico e Cultural, Diretora, Professores e alunos/as da Escola. Os convidados apresentaram o modo de como fazer os produtos e oportunizaram a aprendizagem destes processos.

A Sra. Nelci A. Villa e a Srta. Roberta Villa, relataram como é feita a massa, o recheio, e os ingredientes, para fazer o *capeletti*, para facilitar trouxeram a massa e o recheio prontos, mostrando como se faz para fechar com suas dobras no formato de um chapéu, dando forma ao *capeletti*, produto bastante consumido nas mesas do povo local e regional e servido como a tradicional sopa com caldo. Para degustação apreciaram um delicioso *capeletti* frito. A Srta. Roberta Villa está seguindo o ofício da mãe na produção do *capeletti*, aqui percebe-se que essa transmissão geracional continua viva na família.

Figura 2: Fotografia das oficineiras Sra. Nelci A. Villa e a Srta. Roberta Villa no encontro com os alunos/as da Escola Municipal de Ensino Fundamental Bento Gonçalves.



Fonte: Site do Facebook do Museu Histórico Municipal de Coronel Pilar⁵.

A culinária italiana, em muitas cidades da região da Serra Gaúcha e do seu entorno, se tornou um dos elementos que integram com muita força a movimentação econômica junto ao turismo. São alimentos que se apresentam como receitas italianas tradicionais, que efetivamente participam de festividades religiosas, reuniões familiares, e mais recentemente do turismo gastronômico. Nas festas religiosas das comunidades de Coronel Pilar/RS, a sopa de *capeletti* é o prato principal. É possível dizer que as pessoas participam das festividades por causa dessa sopa.

A Sra. Máxima B. Formentini, falou como é o preparativo da colheita das palhas de centeio, que é cortado ainda verde, a seleção delas, a secagem, para depois iniciar a trança (*dressa*) com sete palhas. Para um chapéu de tamanho médio precisa-se de dezesseis metros de trança, após a conclusão, começasse a costura e a dar forma no chapéu com fio de nylon, assim fica bem resistente e durável. No interior é costume usar esse tipo de chapéu com abas largas para trabalhar na agricultura. A Sra. Máxima, teve dois filhos, (um em memória), não passou esse saber-fazer para outra geração ainda.

Figura 3: Fotografia da oficineira Sra. Máxima B. Formentini, no encontro com os alunos/as da Escola Municipal de Ensino Fundamental Bento Gonçalves.

⁵ Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=114520361367680&set=pcb.114521804700869&locale=pt_BR. Acesso em: 23 abr. 2024.



Fonte: Site do Facebook do Museu Histórico Municipal de Coronel Pilar⁶.

Sr. Luis Mattei apresentou a trança de vime para fazer os cestos. Comentando desde a plantação da vime, explicou sobre o período de colheita que não pode colher muitas semanas antes porque seca muito e quando faz as dobras a vime se quebra. E ensinou como iniciar uma cesta e como emendar uma vime na outra. Os cestos são muito utilizados para transportar madeira cortada para o fogo no fogão a lenha, para transportar uvas, ovos, dentre outras utilidades. O Sr. Luis produz cestas por encomendas e já ensinou seu filho, pois ele tem essa preocupação de que se ele não fizer mais, acabará ficando somente uma recordação.

Figura 4: Fotografia do oficineiro Sr. Luis Mattei no encontro com os alunos/as da Escola Municipal de Ensino Fundamental Bento Gonçalves.

⁶ Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=114520361367680&set=pcb.114521804700869&locale=pt_BR. Acesso em: 23 abr. 2024.



Fonte: Site do Facebook do Museu Histórico Municipal de Coronel Pilar⁷.

O Sr. Olides Dalapossa e esposa a Sra. Nelcira ensinaram como trançar a cadeira de madeira com corda. A corda substituiu a palha, que era a mais tradicional cadeira encontrada nas famílias mais antigas da comunidade. Essa técnica precisa de duas pessoas e exige força para deixar bem esticada a corda. O Sr. Olides relatou que esse trabalho ele exerce nos dias de chuva, quando se vê impossibilitado de trabalhar na sua plantação.

Pode-se dizer que esses oficineiros seguem o ofício do artesanato; que envolve desde toda a família para fazer o chapéu de palha, a trança de vime e a trança na cadeira, e o trabalho é desenvolvido nas suas próprias casas, não é trabalho de grande produção, pois é feito manualmente, e utilizando-se dos materiais naturais. As etapas da produção desde o preparo da matéria prima até o acabamento é feito sem ajuda de empresas. Exceto a corda para trançar a cadeira, substituta da palha de milho, que é produzida pela indústria.

Figura 5: Fotografia dos oficineiros Sr. Olides Dalapossa e esposa a Sra. Nelcira, no encontro com os alunos/as da Escola Municipal de Ensino Fundamental Bento Gonçalves.

⁷ Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=114520361367680&set=pcb.114521804700869&locale=pt_BR. Acesso em: 23 abr. 2024.



Fonte: Site do Facebook do Museu Histórico Municipal de Coronel Pilar⁸

Esses saberes-fazer é um processo dinâmico que se cria e recria no dia a dia dos presentes, transmitido de geração em geração, resolvendo grandes e pequenos problemas que cada indivíduo ou sociedade enfrenta.

Todos os oficineiros relataram algo em comum, que aprenderam de seus pais, que passou de geração em geração, sobre isso, Halbwachs (2006), lembra a relação de “memória coletiva” que sempre tem um fundo social, coletivo. Segundo esse autor, ninguém poderia lembrar-se realmente de algo fora do âmbito da sociedade, pois as recordações são sempre feitas recorrendo aos outros, seja a família, ou demais grupos.

Para Halbwachs (2006), as pessoas se tornam “testemunhos” porque viveram uma experiência compartilhada com as mesmas lembranças, e para recordar uma lembrança é preciso que ainda façam parte do grupo. Esse ato de produzir *capeletti*, fazer as tranças de vime para a cesta, para o chapéu, e a trança na cadeira não é apenas uma questão de produzir um produto e as vezes comercializar para prover a um valor econômico dos/as moradores/as de Coronel Pilar, mas sobretudo, uma transmissão que é passada de geração em geração, que une histórias de vidas, que reafirma a identidade de uma comunidade, que permite dar continuidade em contar uma tradição carregada de experiências, ensinamentos, valores,

⁸ Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=114520361367680&set=pcb.114521804700869&locale=pt_BR. Acesso em: 23 abr. 2024.



Considerações finais

Um trabalho de educação patrimonial num museu é permeado por escolhas, é importante a reflexão sobre o papel do educador dentro de um museu e as teias que são possíveis com a escola e a sociedade. Não existem soluções únicas nos desafios para educar para além dos muros do museu, porém, através das vivências, práticas, formações e experiências, gradualmente construiremos maneiras de tornar cada vez mais acessível para todos uma educação patrimonial e os conhecimentos da comunidade.

Conclui-se que essa proposta atingiu os objetivos sensibilizando e transmitindo saberes para os alunos. Ao integrar o conhecimento às demandas da vida dos estudantes, incluindo suas práticas culturais e o desenvolvimento da capacidade crítica para desempenharem um papel efetivo na continuação da sociedade, sendo protagonistas da história de sua comunidade.

A valorização do saber-fazer, promovida pela educação patrimonial, tem o potencial de beneficiar o desenvolvimento da comunidade, e o reconhecimento desses saberes, muitas vezes esquecidos, pois estabelece uma conexão dinâmica entre a comunidade local e seu patrimônio. Quando o patrimônio cultural é utilizado como fonte de conhecimento, seu valor prático é reconhecido, podendo gerar um desenvolvimento do vínculo afetivo daqueles que se envolvem.

Referências Bibliográficas:

FALCKE, Denise.; WAGNER, Adriana. **A dinâmica familiar e o fenômeno da transgeracionalização: definição de conceitos.** IN: A. Wagner (coord). Como se perpetua a família? A transmissão dos modelos familiares (pp. 25-46). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009.

FRIDMAN, Fania; ARAUJO, Ana Paula Silva de; DAIBERT, André Barcelos Damasceno. **Políticas públicas de preservação do patrimônio histórico no Brasil. Três estudos de caso (1973-2016).** Rev. Bras. Estud. Urbanos Reg., São Paulo, v. 21, n. 3, p. 621-638, Dec. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/rbeur/a/Z6SND5RzK7Ff84MHhpKXDwH/?format=pdf&lang=pt> Acesso em 21 abr 2024.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras; GRUNBERG, Evelina; MONTEIRO, Adriane Queiroz. *Guia básico da Educação Patrimonial*. Brasília: IPHAN: Museu Imperial, 1999. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/temp/guia_educacao_patrimonial.pdf.pdf. Acesso em: 19 abr. 2024.

JUNIOR, Orlando Moreira. **As Cidades pequenas na Geografia Brasileira:** A construção de uma agenda de pesquisa. GEOUSP – Espaço e Tempo, São Paulo, n. 35, 2013, p. 19-33. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/75435>. Acesso em: 10 jan. 2024.

MARTINS, Luciana Conrado. **A constituição da educação em museus:** o funcionamento do dispositivo pedagógico museal por meio de um estudo comparativo entre museus de artes plásticas, ciências humanas e ciência e tecnologia. 2011. Tese, (Doutorado em Educação) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-04072011-151245/pt-br.ph>. Acesso em: 15 abr. 24.

MEDEIROS, Mércia Carréra de. SURYA, Leandro. *A Importância da educação patrimonial para a preservação do patrimônio.* ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, Fortaleza, 2009. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/anpuhnacional/S.25/ANPUH.S25.0135.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2024.

POSSAMAI, Osmar João. *História do município de Coronel Pilar*. Porto Alegre: EST, 2006.



O Restauro do Retrato do Coronel Pedro Osório de 1891: Uma obra de Guilherme Litran

Hugo Luiz Barreto da Silva

Mestrando em Memória Social e Patrimônio Cultural; Universidade Federal de Pelotas;
hugobarreto91@gmail.com

Andréa Lacerda Bachettini

Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural; Universidade Federal de Pelotas;
andreabachettini@gmail.com

Introdução

Este artigo apresenta os resultados do trabalho de conclusão de curso que trata das intervenções feitas na obra ‘Retrato do Coronel Pedro Osório’ de 1891, de autoria do pintor espanhol Guilherme Litran. A obra foi trabalhada desde o primeiro semestre de 2023, como parte das ações do Laboratório Aberto de Conservação e Restauração de Pinturas (LACORPI), projeto que estabelece parcerias para a conservação e restauração de bens culturais, possibilitando a aproximação entre a comunidade com as atividades da universidade, ao mesmo tempo que qualifica os alunos do curso.

O trabalho foi dividido em duas fases, a primeira abordou a vida e obra do pintor, desenhista e professor de arte andaluz Guilherme Litran, para isso foram utilizadas as contribuições dos historiadores Athos Damasceno em seu livro ‘Artes Plásticas no Rio Grande do Sul’ (1971), e de Heloísa Assumpção Nascimento em seu livro ‘A Pintura em Pelotas no Século XIX’ (1962). Em seguida se faz um levantamento da vida e contribuições de Pedro Luis da Rocha Osório para a política e economia do Rio Grande do Sul, tendo sido ele um dos maiores empreendedores da região, para além da política, atuando como filantropo, industrial, charqueador, pecuarista e orizicultor; a principal fonte utilizada para esse fim foi a biografia intitulada “O tropeiro que se fez rei” (2013), da escritora Vera Rheingantz Abuchaim. Por fim, foi apresentado o estado de conservação da obra, como ela foi entregue ao LACORPI, assim como uma análise formal e estilística. A segunda fase apresenta as ações de intervenção feitas na obra, estas, postas em prática sob a orientação da Profª. Drª. Andréa Lacerda Bachettini e com a supervisão da conservadora-restauradora Drª. Keli Cristina Scolari. Nele estão descritas todas as ações feitas tanto na pintura, quanto na moldura. Para esta comunicação a segunda fase será resumida, por se tratarem de diversas etapas complexas, não sendo o objetivo detalhar a restauração em si, mas o trabalho como um todo.

A justificativa do trabalho se baseia na contribuição para história da arte em Pelotas, uma vez que Guilherme Litran viveu e lecionou na cidade, influenciando toda uma geração de artistas; assim como a contribuição para a história política e econômica, tendo sido Pedro Osório uma figura importante, não só para a cidade, como também para a região sul do país.

O trabalho teve por objetivo aplicar os conhecimentos adquiridos ao longo do curso, aplicando uma metodologia de ‘estudo de caso’ (SEVERINO, 2017), uma vez que a obra apresentava características peculiares que, tendo sido trabalhadas, acrescentaram à área de conhecimento, tendo sido identificados fatores que contribuíram para a ocorrência das

Resumo: Este artigo foi elaborado a partir do trabalho de conclusão entregue ao curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (CCRBCM) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) no período de 2023/2, tendo como objeto de estudo o retrato do Coronel Pedro Osório, de autoria de Guilherme Litran. A obra foi deixada aos cuidados do Projeto Laboratório Aberto de Conservação e Restauração de Pinturas (LACORPI), sendo trabalhado ao longo do ano de 2023, o projeto para a intervenção teve por objetivo aplicar os conhecimentos adquiridos ao longo do curso, pondo em prática uma pesquisa acerca da vida e obra do artista, assim como do retratado, seguindo com uma análise do estado de conservação da obra no momento em que foi entregue e, por fim, com a descrição das etapas de restauração. Para isso a metodologia aplicada foi de ‘estudo de caso’, que, segundo Severino (2017), concentra-se em uma obra específica, que representa características peculiares que podem, ao serem tratadas, representarem um acréscimo à área de conhecimento. A restauração desta obra colaborou para a preservação da história da arte no Rio Grande do Sul, assim como da história do Coronel Pedro Osório, sendo ele importante figura para a economia e história da região.

Palavras-chave: Retrato. Guilherme Litran. Coronel Pedro Osório. Conservação.

Restauração.



características da obra, isso se deu através de uma abordagem qualitativa, uma vez que foi feita a partir da observação de fatos concretos para a compreensão do contexto analisado (SEVERINO, 2017).

O trabalho foi desenvolvido através de duas abordagens, sendo a primeira através de procedimentos práticos, apoiados nos conteúdos programáticos das disciplinas do curso, em particular através da ‘Teoria da Restauração’ de Cesare Brandi, autor italiano que teve por objetivo afastar a restauração do empirismo e vinculá-lo às ciências, definindo a restauração como crítica filológica, devolvendo as obras seu texto original, ou seja, a possibilidade de que fossem lidas com clareza, exatamente o que buscou-se alcançar com este trabalho. Os procedimentos foram orientados através dos manuais de restauração de pinturas de cavalete ‘*Manual de Restauración de Cuadros*’ (2003), de Knut Nicolaus, e ‘*O Restauo de Pintura*’ (2002), de Eva Pascual e Miréia Patiño. A segunda abordagem contempla a pesquisa histórica acerca do autor da obra, Guilherme Litran, através dos trabalhos de Athos Damasceno e Heloísa Assumpção Nascimento; assim como de seu retratado, através do trabalho de Vera Rheingantz Abuchaim.

Para esta comunicação optou-se por dar maior espaço ao material levantado sobre o retratista, porque durante a pesquisa, constatou-se que as informações sobre ele eram poucas e esparsas, principalmente em língua portuguesa, sendo o trabalho completo apresentado como TCC no Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais, seja provavelmente, o documento que reúne a maior quantidade de informações sobre o artista executor da pintura.

O retratista, o retratado e o retrato: Uma contextualização histórica

Aqui são abordados os aspectos que constituem a obra, começando pelo retratista, sua vida e obra; passando para o retratado, trazendo suas contribuições para a política e economia; por fim, o retrato, fazendo um levantamento de suas características.

O retratista

Guilherme Henrique Litran y Cassinello, nasceu em Almeria, Espanha, em 1840, filho de Henrique Litran e Maria del Mar Cassinello; em sua terra natal iniciou seus estudos em pintura, posteriormente concluindo-os em Portugal. Sua obra, neoclássica, tem influências do Romantismo e da Escola Espanhola, o que fica evidente pela admiração que nutria pelo trabalho do pintor Diego Velázquez; inicia sua carreira como professor aos vinte anos,

quando ainda residia na Espanha, no Liceu de Cartagena (CRESTANI *et. al.* 2010, p. 83). Em decorrência do segundo casamento do pai, ao qual Litran discordava, o jovem pintor parte da Europa, deixando para trás as minas de prata da família (REIS & DE PRESTES, 1991, p. 3). Em terras brasileiras reside em Campos, Rio de Janeiro, e Rio Grande, Rio Grande do Sul, onde se casa com Mathilde Tallone, em 1877, posteriormente mudando-se para Pelotas, em 1879, onde estabelece residência fixa e cria os seis filhos junto à esposa.

É em Pelotas que Litran deixa sua marca na história da arte riograndense, seu nome é lembrado, assim como do italiano Frederico Trebbi¹, entre os principais nomes a influenciar as artes na cidade de Pelotas entre o final do século XIX e início do século XX.

[...] prestou úteis serviços, contribuindo expressivamente, como seu colega Frederico Alberto Trebbi, para o estímulo das vocações ali reveladas, o refinamento do gosto local e o maior interesse da sociedade pelotense pelas atividades artísticas (Damasceno, 1971, p. 225).

Isso se dá porque no período o ensino de artes era feito pelo “intermédio de artistas detentores de técnicas que eram trabalhadas diretamente com os alunos” (DIAS, 2012, p. 60), neste contexto surgiram os primeiros ateliês na cidade, fundamentais para o início do ensino das artes, com forte influência da arte clássica, amplamente aceita pela elite econômica pelotense, de onde se originou os primeiros alunos de Litran e Trebbi.

Quanto aos alunos, tanto os de Litran quanto os de Trebbi, expunham seus trabalhos com alguma frequência, o que fazia com que a comunidade pelotense tivesse maior acesso ao mundo das artes. Um exemplo que pode ser mencionado é a Exposição de Belas-Artes de 1885, realizada nos salões da Bibliotheca Pública Pelotense (Magalães, 2013, p. 104).

Nas quase duas décadas de permanência em Pelotas, Litran produziu grande quantidade de retratos, entre os retratados estão nomes influentes da política regional, como do Barão de Arroio Grande, Visconde da Graça, Antônio Joaquim Dias e Conselheiro Francisco Antunes Maciel. Para além das figuras de cunho político está uma do âmbito religioso, o retrato do Cônego Augusto Canabarro, segundo Damasceno o retrato passaria, posteriormente, por intervenções de restauro através das mãos do italiano Aldo Locatelli², no

¹ Frederico Alberto Crispin Francisco Arnoldi Trebbi (Roma, 22 de maio de 1837 – Pelotas, 4 de abril de 1928) foi um fotógrafo, pintor e professor de arte que atuou no Rio Grande do Sul entre os séculos XIX e XX.

² Aldo Daniele Locatelli (Villa d’Almè, 18 de agosto de 1915 – Porto Alegre, 3 de setembro de 1962) foi um pintor ítalo-brasileiro, de grande importância no cenário artístico do estado do Rio Grande do Sul, onde passou a fase final de sua carreira.



D. Heloisa Assunção Nascimento [...] elogiando com muita efusão diversas composições e cópias do pintor espanhol e dizendo do retratista que, possuindo desenho preciso e palheta limpa, executara vários retratos a óleo, provas todos eles de requintado talento pictórico. Ampara suas impressões em encomiásticas notícias de folhas diárias e periódicas daquela cidade, publicadas ao ensejo de exposições de trabalhos de Litran, e assinala juízo crítico de Aldo Locatelli sobre retrato a óleo do Cón. Siqueira Canabarro, restaurado pelo vigoroso pintor italiano quando decorava a Catedral de Pelotas, aduzindo que Locatelli procedera (sic) à recuperação da tela com o carinho com que o verdadeiro artista vê e sente a alheia e autêntica obra de arte (DAMASCENO, 1971, p 225-226).

Entre as importantes figuras retratadas por Litran, existe um retrato, em especial, que já não existe mais, o do imperador Dom Pedro II³, que pertencia à Prefeitura de Pelotas,

Proclamada a República em 1889, a multidão, num irrefletido arroubo de mal dirigido entusiasmo popular, não tendo tempo nem frieza de raciocínio para medir seus atos, destruiu vandalicamente o belo trabalho artístico de Guilherme Litran, pensando assim dar provas de firme e acentuado patriotismo republicano. Pelo menos essa é uma das versões sobre o fim dessa tela. Há outra que diz que foi recolhida por particulares, monarquistas sinceros e sinceros admiradores do Imperador e salva da sanha popular (NASCIMENTO, 1962, p. 7).

Coincidentemente, também por ocorrência da proclamação, a praça central de Pelotas que, desde 1865, havia sido batizada como “Praça Dom Pedro II”, volta a seu nome anterior, “Praça da Regeneração”, isso se dá pela maioria liberal da Câmara de Pelotas. Seis anos após a proclamação o nome da praça foi novamente alterado, agora inspirado no recente regime político, passa então a se chamar “Praça da República”. É só em 1931, que o intendente João Py Crespo decreta uma nova mudança, agora por ocasião do falecimento do Cel. Pedro Osório, que havia sido militante da ala republicana. O nome perdura até os dias atuais, sendo conhecida, então, como “Praça Coronel Pedro Osório”.

Era a vida e a alegria a palpar no coração da urbe. Mas na praça também havia manifestações de tristeza; quando da morte do Coronel Pedro Osório, cobriram-se seus lampiões com esvoaçantes crepes de luto (PARADEDADA, 2003, p. 260).

Entre a produção de Litran vigoravam, também, quadros que retratavam momentos históricos, como a Guerra dos Farrapos, Revolta da Armada do Rio de Janeiro e Couraçado Aquidaban (DAMASCENO, 1971, p. 226), das pinturas com essa temática, a obra que

³ Pedro II (Rio de Janeiro, 2 de dezembro de 1825 – Paris, 5 de dezembro de 1891), foi o segundo e último monarca do Império do Brasil, imperador durante um período de 58 anos.

Figura 1 - “Carga de Cavalaria Farroupilha”, de 1893⁴



Fonte: Museu Júlio de Castilhos.

Segundo Crestani *et. al.* (2010), a pintura foi adquirida pelo Museu Júlio de Castilhos de um particular 40 anos após ser pintada. Seria uma ilustração da 1ª Brigada de Cavalaria dos Farrapos, comandada pelo Cel. Antônio de Souza Netto, vencedores da Batalha de Seival, que ocorreu em Bagé, em 10 de setembro de 1836, contra o exército imperial, o que culminaria, no dia seguinte a batalha, na proclamação da República Rio-Grandense.

Apesar de ter se instalado em Pelotas, era notória a vontade de Litran de viver na capital, onde acreditava que sua atuação profissional melhor se desenvolveria. Mesmo que tenha permanecido em Pelotas, visitou Porto Alegre em diversas oportunidades, tendo, até mesmo, realizado uma pequena exposição em abril de 1896, com apenas duas obras. Em maio do mesmo ano Litran voltaria à capital com uma nova exposição, desta vez expondo dois retratos a óleo, um do pai do Sr. João Alves Canteiro e outro do Cônego José Gonçalves

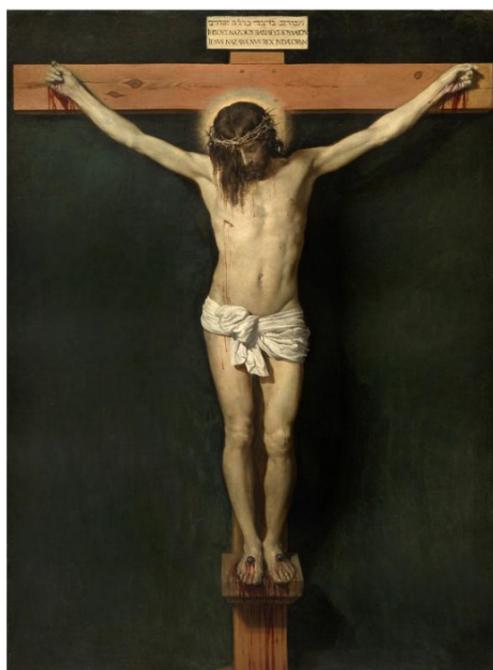
⁴ “Carga de Cavalaria Farroupilha”, de 1893. Disponível em: <https://museujuliodecastilhos.blogspot.com/2023/09/guerra-farroupilha-20-de-setembro-de.html>



Vianna. As duas exposições, apesar de pequenas, são representativas de seu trabalho, uma vez que sua carreira se concentrou em retratos, cenas históricas e ao magistério.

Em especial para o magistério Litran se utilizava das cópias de pinturas clássicas, tendo como objetivo o estudo da técnica, conhecimento esse transmitido a seus alunos, pois “A maneira de ensinar, naquela época, incluía a cópia e o trabalho do natural. Os alunos copiavam para aprender a técnica pictórica e depois, se de fato possuíam talento, pintavam do natural” (NASCIMENTO, 1962, p. 1). A comparação entre um trabalho original e uma cópia feita para o estudo da técnica pode ser observada a partir do “Cristo crucificado”, de 1632, de Diego Velázquez (Figura 2) e do “Cristo crucificado”, s/d, de Guilherme Litran (Figura 3).

Figura 2 - “Cristo Crucificado”, de 1632, de Diego Velázquez⁵



Fonte: Museu do Prado.

Figura 3 - “Cristo Crucificado”, s/d, de Guilherme Litran⁶



Fonte: MARGs⁷, s/d.

No trabalho de Litran percebe-se claramente a admiração por Velazques, do qual copiou as obras e assimilou a interpretação e a técnica, às quais juntou o ardente

⁵ “Cristo crucificado”, de 1632, do pintor de Diego Velázquez, pertencente ao acervo do Museu do Prado, Madri, Espanha. Disponível em: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cristo-crucificado/72cbb57e-f622-4531-9b25-27ff0a9559_d7

⁶ “Cristo Crucificado”, s/d, do pintor Guilherme Litran, pertencente ao acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/obras-autor/40634/>

⁷ Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Cristo crucificado, s/d, de Guilherme Litram. Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/G/40634/>

temperamento espanhol, atenuado pelas cores escuras em voga, por êle adotadas (NASCIMENTO, 1962, p. 2).

Em 1897 o pintor volta à capital para entregar à Galeria da Santa Casa de Misericórdia outros dois retratos, um de Julio de Castilhos e outro do Comendador Antônio Soares de Barcelos. Segundo Damasceno, essa teria sido, provavelmente, a última visita de Litran a capital, assim como os retratos destinados a Santa Casa seus últimos trabalhos, pois vem a falecer pouco tempo depois, em 13 de agosto do mesmo ano, sendo sepultado no cemitério da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas.

Para além de sua contribuição para a história da arte do Rio Grande do Sul, seu nome também batiza uma rua no Bairro Areal (CEP 96087-060) e uma sala de exposições no saguão da Prefeitura de Pelotas.

O retratado

Pedro Luís da Rocha Osório viveu e participou das grandes transformações entre o final do século XIX e o início do século XX, entre elas, a abolição da escravatura, período de transição entre monarquia e república, a implantação do positivismo e a Revolução Federalista.

Foi em Pelotas que aprende o ofício de charqueador, tornando-se uma referência, e mesmo tendo seu capital fortemente relacionado a pecuária, foi capaz de perceber o fim de um ciclo e o início de outro, tendo investido no início da lavoura de arroz, tendo se tornado o maior produtor do país, ganhando a alcunha de ‘Rei do Arroz’.

As plantações de Pedro Osório acabaram por auxiliar na emancipação do Brasil da importação de arroz italiano, tendo ele transformado a lavoura em uma cultura extensiva, tendo, para isso, se utilizado de toda experiência e capital conquistados através da pecuária.

Em 1893, após Júlio de Castilhos assumir o governo do estado, eclodiu a Revolução Federalista, na qual Pedro Osório teve participação, se unindo ao recrutamento de homens que foram enviados para reforçar a resistência em Canguçu aos ataques dos revolucionários. Tendo sido o de grande auxílio durante a Revolução Federalista, foi nomeado, em 1894, Comandante Superior da Guarda Nacional, “em setembro do mesmo ano, recebeu de Floriano Peixoto as honras de Coronel do Exército” (Abuchaim, 2013, p. 64).

Acabou por se tornar influente também na política, tendo sido indicado para a chefia do Partido Republicano de Pelotas em 1899, se mostrando um chefe democrático e solidário,



leal a Júlio de Castilhos e Borges de Medeiros, que acabou por nomeá-lo Vice-Presidente do Estado para seu segundo mandato, entre os anos de 1903 e 1907.

No restante da vida Pedro Osório continuou a anexar novos terrenos e transformando-os em charqueadas ou lavouras de arroz, “É improvável pensar a história do arroz em Pelotas sem relacionar este considerável desenvolvimento ao nome do coronel Pedro Osório” (Rubira, 2015, p. 436). Acabou por se tornar referência no Brasil e no mundo, como um dos principais produtores de arroz no século XX.

Pedro Osório vem a falecer em 28 de fevereiro de 1931, por suas contribuições a cidade, foi dado seu nome a praça central de Pelotas. Em 20 de setembro de 1954, como parte das solenidades em comemoração ao seu centenário, foi inaugurado o monumento em sua homenagem na Praça Coronel Pedro Osório.

O retrato

Ao chegar ao LACORPI a obra foi cadastrada e foi preenchida uma ficha detalhando duas características, “O diagnóstico serve para estabelecer a natureza da obra e os problemas ou patologias que apresenta. Nele se documenta por escrito os materiais que a compõem, o seu estado de conservação e as patologias” (Pascual & Patiño, 2002, p. 66).

Também feita uma análise formal onde o retrato foi descrito a partir de suas formas básicas, deixando de lado, para este fim, o tema ou significado, seguindo as diretrizes estabelecidas por Panofsky (2007). Assim como uma análise estilística, a partir do trabalho de Hannah Levy (1945). Como parte das análises iniciais foi feito, também, um mapa de danos para auxiliar na identificação dos processos de deterioração pelos quais a obra passou.

O restauro

Nesta etapa apresenta-se a restauração para isso foram feitas fotografias com técnicas de ‘luz ultravioleta’, que possibilita a análise da camada de verniz oxidado; ‘luz rasante’, mostra a irregularidades na superfície; ‘luz transversa’, que revela as perdas de matéria; e ‘luz infravermelha’, que permite o reconhecimento de possíveis repinturas.

A obra foi estabilizada, foi realizado o faceamento para proteger a obra durante os procedimentos no verso; a obra foi retirada do bastidor, higienizada e planificada. Foi removido o reentelamento feito na intervenção anterior, inicialmente foi cogitada a possibilidade do adesivo utilizado ser Cera, ou Pasta de Farinha, no entanto, os testes

apontaram ser cola de Poli-Acetato de Vinila (PVA), tendo solubilizado com Álcool Etilico P.A. e Acetona. Foi aplicada uma camada de BEVA 371 diluído (3:1), para maior proteção da obra.

No tratamento do suporte têxtil foi feita a remoção do reentelamento anterior com o auxílio de Álcool Etilico P.A; em seguida foi retirado o adesivo que permaneceu do primeiro reentelamento, esta remoção foi feita com Acetona. Após a remoção completa foram feitas obturações nas bordas da obra. Para o reentelamento o novo tecido foi preparado com Primal (1:1), posteriormente foi aplicada uma camada de BEVA 371, assim como no verso da obra, para que ambas as camadas reagissem entre si durante a etapa seguinte. Na mesa térmica foi feito o reentelamento, com o adesivo sendo ativado a 65° centígrados. No novo bastidor a obra foi estirada para que fosse feita a limpeza e remoção do verniz. Após a total remoção do verniz oxidado foi retirada uma camada de PVA, essa remoção foi realizada com uma solução de Acetona, Álcool Etilico e Água Deionizada. Após a limpeza foi aplicada uma camada de verniz de interface preparado com Resina Dammar, esse procedimento garante que a reintegração da camada pictórica possa ser revertida futuramente, caso seja necessário.

Finalizadas essas etapas, foi dado início, da reintegração pictórica com pigmento verniz diluído com Xilol. Em seguida foi aplicada uma camada de verniz dammar com cera microcristalina para melhorar o aspecto final do quadro, conferindo-lhe profundidade e brilho, além de proteger dos fatores de deterioração.

Além dos procedimentos na pintura, a moldura também foi restaurada, tendo sido higienizada e protegida com inseticida. Seu douramento foi retirado, pois não era compatível com o original, seu verso foi lixado e os furos feitos por xilófagos foram preenchidos com uma massa à base de cera microcristalina e serragem fina; as demais fissuras foram preenchidas com massa de nivelamento PVA e, posteriormente, reintegradas com ouro em pó e extrato de banana; por fim foi feito um acabamento com betume para dar o aspecto de envelhecimento.

Após as intervenções tanto na pintura quanto na moldura estarem finalizadas foi feita a montagem da obra e, posteriormente, foi feito o registro fotográfico final. A comparação entre o estado da obra quando foi entregue ao LACORPI (Figura 4) e o estado final, após as intervenções (Figura 5), pode ser vista a seguir.



Figura 4 – Obra no estado em que foi entregue



Fonte: LACORPI, 2023.

Figura 5 – Obra após as intervenções



Fonte: LACORPI, 2024.

arte importante, a criação de sua documentação, inexistente até então, o que complementa e agrega valor à obra. Podendo, até mesmo, auxiliar em futuras intervenções, uma vez que este trabalho registra, detalhadamente, todos os procedimentos pelos quais passou a obra.

Referências Bibliográficas:

- ABUCHAIM, Vera Rheingantz. **O tropeiro que se fez rei**. Porto Alegre: Gráfica Mosca Ltda., 2013.
- BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Ed. Artes e Ofícios. São Paulo, 2004.
- CRESTANI, Letíssia; BRITO, Luciana; RAMOS, Jeanice Dias; CACHAFEIRO, Manolo Silveiro; HENZEL, Valesca. **A sala Julio de Castilhos e a construção do mito do patriarca**. UFRGS, 2010.
- DAMASCENO, Athos. **Artes plásticas no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre. Editora Globo, 1971.
- DIAS, Katia Helena Rodrigues. **Fotografias para memória: a Escola de Belas Artes de Pelotas através do seu acervo documental (1949-1973)**. 2012. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pelotas.
- LEVY, Hannah. **Retratos coloniais**. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, nº9, p.251-290, 1945.
- MAGALHÃES, Clarice Rego. **A Escola de Belas Artes de Pelotas (1949-1973): trajetória institucional e papel na história da arte**. 2013.
- NASCIMENTO, Heloisa Assumpção. **A Pintura em Pelotas no Século XIX. Pelotas, 1962**.
- NICOLAUS, Knut. **Manual de Restauración de Cuadros**. Verlagsgesellschaft: Könemann, 2003.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PASCUAL, Eva e PATIÑO, Mireia. **O Restauo de Pintura**. Barcelona: Estampa, 2002.
- REIS, Luciana Araújo Renck; DE PRESTES, Rogério Prestes. **Salas de exposições Frederico Trebbi e Guilherme Litran**. Fundação Municipal de Cultura, Lazer e Turismo de Pelotas, 1991.
- ROSTAND, Aparecida. **Interpretação iconológica do retrato equestre de Bento Gonçalves e sua análise como fato museal**. 2013. 58p. Monografia (Graduação) – Curso de Bacharelado em Museologia, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS.
- RUBIRA, Luís (Ed.). **Almanaque do Bicentenário de Pelotas**. Vol. 3. Secretaria de Estado da Cultura, 2015.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. Cortez editora, 2017.

Considerações finais

Com este trabalho foi possível reunir, em um só lugar, o maior número de informações disponíveis acerca de Guilherme Litran, até o momento todas as informações sobre o pintor e professor espanhol estavam dispersas. Assim, este trabalho contribui de forma substancial para futuros pesquisadores das artes em Pelotas e no Rio Grande do Sul. Quanto a Pedro Osório, o trabalho vem a contribuir para o resgate desta personalidade de importância ímpar para a história da política e economia riograndense.

Quanto às intervenções na obra, ela apresentava características únicas, legadas por intervenções anteriores, sendo este, portanto, um estudo de caso, de acordo com a metodologia escolhida. O trabalho reuniu de forma simbólica a grande maioria dos conhecimentos absorvidos ao longo do CCRBCM, cumprindo assim o objetivo estabelecido para o trabalho, uma vez que devolveu à obra seu “texto original”, possibilitando que sua leitura de forma clara, seguindo assim, as premissas estabelecidas por Cesare Brandi.

Sendo a obra de grande importância, ter sido confiada aos cuidados do LACORPI torna evidente o potencial do projeto de qualificar os alunos do CCRBCM. A parceria público-privada proporcionada pelo projeto possibilitou, além da restauração de uma obra de



Os anúncios da Companhia Telephonica Riograndense na Revista do Ensino/RS (1939-1942): uma análise retórica dos discursos visuais

Vagner Dutra Maciel

Graduando; Universidade Federal de Pelotas - UFPel;

E-mail: vagnermaciel.des@gmail.com

Chris de Azevedo Ramil

Doutora; Universidade Federal de Pelotas - UFPel;

E-mail: chrisramil@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem como objetivo geral analisar retoricamente os discursos visuais dos anúncios publicitários da Companhia Telephonica Riograndense (CTRG) presentes nas quartas capas de seis exemplares da Revista do Ensino do Estado do Rio Grande do Sul, publicados entre os anos de 1939 e 1942 e salvaguardados nos acervos do centro de memória e pesquisa Hisales (FaE/UFPel). Uma análise retórica pode ser entendida como a busca pela compreensão do poder de persuasão de peças gráficas embasadas na argumentação utilizada e em seus elementos internos. A amostra de seis exemplares, dentre as 23 revistas presentes no recorte temporal, foi selecionada pela presença de oito anúncios da CRTG, que possuem o poder de narrar a história e também pela sua capacidade de persuasão através de discursos bem definidos. Como resultado, entende-se que os anúncios têm como técnica argumentativa argumentos pragmáticos, baseados na estrutura do real, que utilizam diversas figuras de retórica e funções de linguagem que ratificam a necessidade do uso da teoria em comunhão com a prática do design. Este estudo, de caráter interdisciplinar, pretende contribuir com conhecimento para as áreas da história da educação, do design e da publicidade, bem como à memória gráfica e design editorial.

Palavras-chave: Revista do Ensino. Retórica visual. Companhia Telephonica Riograndense (CTRG). Memória gráfica. Anúncios publicitários. Design editorial.

1. Considerações iniciais

O presente artigo tem como objetivo geral analisar retoricamente os discursos visuais dos anúncios publicitários da Companhia Telephonica Riograndense (CTRG) presentes nas quartas capas (ou contracapas) de seis exemplares da Revista do Ensino do Estado do Rio Grande do Sul (R. E.), publicados entre os anos de 1939 e 1942¹. Trata-se de uma publicação periódica lançada em 1939, no fervor das políticas nacionalistas do governo do presidente Getúlio Vargas, que teve como autores intelectuais da área da educação, e

¹ Por fins de projeto editorial, é importante salientar que este recorte temporal corresponde à primeira das três fases da Revista do Ensino/RS, que ocorreu entre os anos de 1939 e 1942, possuindo características muito próprias que serão explicitadas no decorrer do item 3. A segunda fase do periódico durou de 1951 a 1978 e a terceira foi de 1984 a 1994.

destinava-se aos professores e professoras da época, com assuntos pertinentes ao magistério e metodologias para trabalho em sala de aula, entre outros (Bastos, 2005).

Este texto surge a partir do recorte de uma pesquisa vinculada ao projeto unificado “Visualidade e materialidade nos acervos do Hisales”, que está em desenvolvimento junto ao centro de memória e pesquisa História da Alfabetização, Leitura, Escrita e dos Livros Escolares - Hisales², órgão complementar da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Pelotas (FaE/UFPel) e integrante da Rede de Museus da UFPel.

Os dados aqui apresentados são provenientes de uma pesquisa documental exploratória em andamento, na qual são catalogados e analisados especificamente os anúncios publicitários identificados em 177 exemplares da Revista do Ensino/RS³ salvaguardados no acervo do Hisales. A partir desse montante, seguindo o recorte temporal definido para este trabalho - 1939-1942, a amostra foi reduzida para 23 exemplares. Entre estes, encontrou-se oito anúncios da CTRG, sendo dois no miolo e seis na quarta capa, totalizando-se oito revistas. Optou-se por investigar somente os anúncios desta empresa publicados na quarta capa, resultando então em seis propagandas presentes em seis edições diferentes e de anos diversos. Tais anúncios foram escolhidos dada a sua riqueza gráfica e retórica, além de serem elementos exemplares para narrar a história da telefonia no Estado do Rio Grande do Sul.

Segundo Neves (2012, p. 17), os anúncios e propagandas publicitárias podem ser entendidos como "uma ferramenta de comunicação que [...] serve de aparato para a divulgação de atributos de um serviço/produto, bem como um instrumento de inculcação das concepções a serem difundidas", além de serem elementos constantes e quase que cativos em publicações editoriais como as revistas.

Para Barthes (1990, *apud* Almeida Junior, 2009), quando se trata de publicidade, a significação da imagem com certeza tem algum propósito, e ainda diz “[...] a mensagem publicitária é franca, ou pelo menos enfática” (Barthes, 1990, p. 83, *apud* Almeida Junior, 2009, p. 137). Deste modo, pode-se entender uma análise da retórica visual de uma imagem, como sendo uma busca “pela lógica da própria peça segundo a sua estrutura interna” (Rati; Beccari, 2020, p. 171), e a partir das análises, entendendo as peças do design como um

² Para saber mais sobre o Hisales: *site* - wp.ufpel.edu.br/hisales, redes sociais - @hisales.ufpel (*Facebook* e *Instagram*) e *e-mail* - grupohisales@gmail.com.

³ Analisou-se apenas um exemplar de cada edição da revista, desconsiderando os volumes repetidos presentes no acervo do Hisales, o que totalizou então 177 edições diferentes.



elemento da linguagem e da comunicação visual, faz-se o estudo dos significados e significâncias denotativas e conotativas dos discursos do objeto de estudo - neste caso os anúncios publicitários, buscando-se assim, compreender o seu poder de persuasão.

Tanto os anúncios quanto as revistas, servem para os historiadores como uma grande fonte histórica, assumindo o papel de artefatos visuais, o que pode ser compreendido, segundo Farias e Braga (2018), como "elementos de uma cultura, e servem como fontes para se entender uma sociedade, algo que aproxima os estudos no campo da cultura visual dos estudos sobre memória gráfica". Não obstante a isso, Burke (2017) defende ainda que os artefatos visuais são tão importantes quanto os textos, muito embora estes costumam ganhar mais destaque em pesquisas históricas.

2. A Companhia Telephonica Riograndense (CRTG) e a publicidade

Criada pelo espanhol Juan Ganzo, em 1908, a Companhia Telephonica Riograndense (CTRIG) foi a responsável pela expansão do sistema de telefonia no Rio Grande do Sul para o interior do estado, em cidades como Pelotas e Rio Grande. Desde sua chegada na cidade de Porto Alegre em março de 1884, funcionando efetivamente a partir de 1886 sob o teto da União Telefonica do Brasil (UTB), o inovador sistema telefônico que contava com 12 assinantes e uma fila de espera de 70 nomes, permaneceu sob o comando de Ganzo até ser adquirida pela empresa norte-americana *International Telephone and Telegraph* (ITT)⁴ em 1927 (Haubert, 2020), fato que ocorreu também na Argentina anos antes (Ueda, 2000).

Tão importante foi o impulso desta empresa norte-americana para o mercado de trabalho gaúcho, que acabou sendo uma grande propulsora para o surgimento de associações como a Associação dos Trabalhadores da Companhia Telefônica (ATCT) e também o Sindicato dos Telefônicos do Rio Grande do Sul (Sinttel-RS) (Haubert, 2020). Para divulgar seus serviços, e não só, mas também pela necessidade de fazer com que o público adquirisse uma linha telefônica para as suas casas e comércios, a equipe da CTRG também investiu na publicação de anúncios da empresa em periódicos diversos, como por exemplo na R. E., aqui estudada, cujo público-alvo era formado por profissionais da educação no RS.

⁴ A *International Telephone and Telegraph* foi criada em 1920 pelos irmãos Behn, criadores do primeiro sistema mundial de linhas telefônicas interconectadas, tendo iniciado como Companhia Telefônica de Porto Rico, crescendo logo após realizar aquisições estratégicas de outras companhias telefônicas, como a Companhia Telefonica Riograndense em questão. Para saber mais: www.itt.com/about/history.



Segundo Ali (2009), as revistas podem ser entendidas como publicações periódicas menos engessadas que os livros, que permitem ao editor discutir diversos assuntos dentro de um mesmo tema, contando com um baixo custo para sua produção. Além disso, as revistas e demais publicações impressas podem ser vistas como importantes vetores informacionais e comunicacionais, haja visto os anos de circulação da R. E., no campo da educação.

Tendo claro que o design é uma manifestação da linguagem iconográfica, e que o profissional designer é um agente da comunicação com potencial criativo, persuasivo e argumentativo, que trabalha com a condução das mensagens visuais, neste artigo se mostra a publicidade presente nas revistas como um ato de comunicação feita por designers⁵, e busca-se estudar o seu poder de retórica, ou seja, o poder de persuasão, entre o emissor (o anúncio) e o receptor (o leitor), através do seu discurso iconográfico.

3. A Revista do Ensino do Estado do Rio Grande do Sul, os anúncios publicitários e a sistematização dos dados

A R. E. surgiu no Estado do Rio Grande do Sul em 1939 sob o teto da Editora do Globo, fato que se manteve até 1956. Os anos de 1930 estavam marcados pelas proeminentes políticas do Estado Novo (conhecido como Era Vargas) sob o comando do presidente Getúlio Vargas, que tinha planos específicos para o campo da educação como pode-se observar neste excerto de uma de suas entrevistas:

Não se cogita apenas de alfabetizar o maior número possível, mas também de difundir princípios uniformes de disciplina cívica e moral, de sorte a transformar a escola primária em fatos eficientes de formação do caráter das novas gerações, imprimindo-lhes rumos de nacionalismo sadio (Vargas, 1938, p. 37, *apud* Bastos, 2005, p. 18).

Com isso, a escola não era vista apenas como o cenário em que se dava o letramento fonográfico⁶, mas também como um potente ambiente para a dissipação dos ensinamentos da moral e da cívica (Bastos, 2005), visando construir uma sociedade moldada dentro dos parâmetros nacionalistas. Neste campo, a R. E. assumiu o papel de um dispositivo de controle, por assim dizer, visto que seus conteúdos seguiam os ideais citados.

Neste íterim, a presença de anúncios e propagandas publicitárias, era algo muito comum neste periódico, tanto pelo interesse comercial das marcas em divulgar seus produtos

⁵ É importante mencionar que o nome deste profissional - o designer - ainda não era assim referenciado no período do recorte temporal desta pesquisa, visto que nas editoras essas atividades eram realizadas por funcionários que integravam as equipes do setor gráfico, de criação e editorial, e costumavam serem identificados como desenhistas, artistas, artistas gráficos, arte-finalistas, fotógrafos, entre outros.

⁶ Segundo Gomes (1998), o saber fonográfico pode ser entendido como aquele que depende da linguagem oral e da compreensão auditiva, que ocorre entre um emissor que escreve e um receptor que lê, e traz à tona as imagens verbais, ou seja, as palavras. Diz respeito ao processo de alfabetização e aquisição da escrita.



para o público-alvo, formado em grande parte por mulheres professoras de escolas gaúchas, quanto pela necessidade das editoras em adquirir recursos financeiros para custear as impressões e a produção gráfica das referidas edições, mantendo assim a sua continuidade.

A R. E. vigorou entre os anos de 1939 e 1994, passando por 3 fases principais, o que pode ser notado claramente também pelas alterações que foram aplicadas ao projeto gráfico das publicações, em quesitos como o dimensionamento do produto e projeto visual de suas capas e quartas capas. Vale salientar que este período não se deu de maneira contínua, visto que entre os anos 1977 e 1992 houve uma grande pausa em sua produção editorial.

Para fins de conceituação gráfica, a R. E. em sua primeira fase - de 1939 a 1942 - possuía em torno de 70 páginas, tinha por dimensões 15,5 x 23 cm e era impressa na Oficina gráfica da Livraria do Globo. Sua impressão se dava em três cores, sendo o preto a primeira e principal, o azul a segunda, constando sempre na capa e na quarta capa, podendo estar nos textos e/ou nas ilustrações, e uma terceira cor variável que predominava na capa e poderia aparecer em detalhes da quarta capa e em algumas páginas do miolo.

Em termos de projeto editorial, pode-se dizer que a diagramação da revista apresenta irregularidades na padronização, visto que em algumas páginas o texto se apresenta em uma coluna, outros em duas, outros em três e assim por diante. As tipografias aplicadas e a disposição das imagens variam bastante também. As questões de inconstância do grid implicam diretamente na disposição dos anúncios nas páginas, o que resultou na catalogação de oito tamanhos diferentes de anúncios, a citar: 1) página inteira; 2) meia página; 3) um terço de página nos sentido vertical; 4) um terço de página nos sentido horizontal; 5) rodapés; 6) módulos; 7) páginas duplas e 8) dois terços de página.

Outros dados relevantes que foram elencados dos anúncios das revistas através da análise documental foram: o tema abordado, a página em que se encontra, o segmento⁷ em que ele se enquadra e uma breve descrição do seu conteúdo. Além disso, foi criado um código de identificação para cada anúncio, baseado na catalogação das revistas. Para organização da catalogação, todos esses dados constam sistematizados em um *software* editor de planilhas.

⁷ Para a classificação dos anúncios de acordo com o segmento, foram criadas seis categorias, sendo elas: a) externos educacionais - correspondem às propagandas que versam sobre produtos voltados para a educação, mas não possuem ligação com a R. E.; b) externos comerciais - referentes a assuntos diversos com intuito de venda; c) informacionais - com informação sobre determinado tema, mas que ainda assim se coloca como uma propaganda de uma empresa/instituição; d) governamentais - oriundos do governo em qualquer uma de suas esferas de poder, e) editoriais - vendem produtos vinculados à própria editora responsável pela publicação e circulação da revista; f) internos - tratam especificamente sobre a própria Revista do Ensino.

Os temas abordados pelos anúncios são variados, e vale ressaltar que a primeira fase da R. E. é a que conta com a maior quantidade de propagandas em seus volumes. Entretanto, ao se tratar de revistas, além da capa, o espaço mais nobre que elas possuem é a quarta capa, popularmente chamada de contracapa, sendo esta parte utilizada recorrentemente para publicação de anúncios publicitários. Na R. E., em algumas de suas edições isso não foi diferente e, com isso, chega-se às propagandas da Companhia Telephonica Riograndense, que ocupam a quarta capa de seis das 23 publicações presentes na primeira fase do periódico, enquanto apenas duas apresentam elas na parte interna, nas páginas. A partir desses anúncios, realizou-se a análise retórica dos discursos visuais, apresentada na sequência.

4. Análise retórica dos discursos visuais⁸ nos anúncios da Companhia Telephonica Riograndense (CRTG) presentes na Revista do Ensino/RS

É sabido que o design é um agente sociocultural, que produz e interfere no comportamento das pessoas. Segundo Cardoso (2011), o design surgiu como uma maneira de induzir o consumismo em uma época de alta industrialização, convencendo as pessoas a optarem por determinada marca dado o seu apelo visual. As peças de design não são elementos isolados do contexto sociocultural de uma determinada época, sendo influenciadas por essas características. Com isso, o designer acaba sendo o mediador deste processo de produção e alteração de costumes.

Em relação às análises retóricas aplicadas à comunicação visual, as imagens ainda aparecem subjugadas aos textos, muito embora sejam elementos com significâncias complementares e que devem trabalhar conjuntamente. Oliveira (2008, p. 32) afirma que “a leitura narrativa é sempre uma compreensão dos significados antecedentes e consequentes da imagem”. Outrossim, diante da hegemonia textual, as ferramentas desenvolvidas para a análise de elementos gráficos ainda são mais básicas em relação aos métodos utilizados nas análises discursivas textuais (Silveira, 2019). Segundo Barthes (1990, *apud* Almeida Junior, 2009, p. 139):

Todavia, vale destacar que as letras são representações gráficas dos sons ou fonemas; portanto, numa composição gráfica, tudo aquilo que se diz ser linguagem verbal, ou textual, também é apresentado, grafado, com base em uma qualidade de imagem, que no caso é aplicada pela qualidade da imagem tipográfica.

A partir disso, Almeida Junior (2009, p. 143) defende que o designer pretende “[...]”

⁸ Trata-se de uma área de estudo extensa, porém neste texto aborda-se apenas definições basilares para a compreensão geral do assunto.



transcender a sequencialidade da linguagem escrita, pois procura uma identificação imediata, um reconhecimento simultâneo, característico do fenômeno imagético”, ou seja, este profissional, ao criar narrativas visuais, tende a utilizar os elementos fonográficos de maneira iconográfica, buscando a quebra da linearidade própria da escrita textual e utilizando isso como mais um atributo visual que desperta emoção e ajuda na persuasão. Ainda assim, “se uma imagem, ao nível de sua conotação, é composta por diversas figuras, como justificam Perelman e Olbrechts-Tyteca, são revestidas de funções argumentativas, então, uma imagem, nessas condições, passa a ser um elemento produtor de argumentação persuasiva” (Almeida Junior, 2009, p. 142).

A retórica pode ser construída através de duas formas: a retórica clássica⁹, ou pela chamada nova retórica, esta que se presta a nortear este estudo e preocupa-se em persuadir um público em específico. Segundo Silveira (2019, p. 26):

A retórica do design gráfico se constitui para alcançar a persuasão, determinada pela identificação do público, pela proposição da finalidade do discurso, pelo estabelecimento do gênero e pelos argumentos a serem empregados. Para que as mensagens persuasivas funcionem, em toda a sua amplitude, o design gráfico considera sempre os aspectos culturais, sociais e econômicos [...] das sociedades a quem estão se dirigindo - e faz o uso de aparatos gráficos que permeiam, traduzam e sintetizem necessidades, anseios e desejos de uma sociedade.

Sendo assim, a retórica visual tenta fazer com que a imagem seja uma ferramenta potente para a disseminação assertiva de informações entre emissores (oradores) e receptores (auditórios)¹⁰, em uma sociedade onde a palavra está se tornando supérflua, e os designers ganham destaque neste cenário. Este poder de persuasão pode ser claramente observado em peças gráficas publicitárias, como será mostrado na sequência.

Para realizar uma análise retórica, é importante que se entenda que os discursos, tanto visuais quanto verbais, partem de uma mesma premissa básica onde existe um contexto, uma mensagem a ser transmitida, um emissor e um receptor que deverá compreender claramente a mensagem. Neste ínterim, segundo Barthes (1990, *apud* Almeida Junior, 2009), a retórica é metalinguística.

Para a construção deste sentido, o uso das funções da linguagem são fundamentais, sendo elas as mesmas já definidas para a linguagem fonográfica, quais sejam: função

emotiva, função referencial, função poética, função fática, função metalinguística e função conativa.

Junto a isso, as figuras de retórica¹¹ também são elementos importantes, pois justificam os acontecimentos presentes nas imagens. Almeida Junior e Nojima (2010) classificam as figuras de retórica segundo os estudos da nova retórica, quais sejam: a) **Figuras de escolha**, que sugerem ou impõem uma escolha (Sinédoque/metonímia, antonomásia, correção); b) **Figuras de presença**, que buscam tornar presente na consciência objeto do discurso (Onomatopeia, amplificação, repetição, sinonímia, enálage de tempo); c) **Figuras de comunhão**, onde o emissor conforma ou cria contato com o público (Alusão, citação, clichê, enálage de pessoa ou de número, apóstrofe, interrogação oratória).

O raciocínio da argumentação é baseado na escolha das premissas para um acordo, e após selecionar as premissas, o orador busca a melhor maneira para apresentar seus argumentos, definindo a linguagem, a forma de insistência e as técnicas de apresentação, buscando a presença¹² e/ou comunhão¹³ do auditório.

Na Figura 01, apresenta-se os seis anúncios publicitários da CTRG selecionados, cujos discursos visuais foram submetidos à análise retórica, posicionados em ordem cronológica - da esquerda para a direita -, seguindo os códigos de registros na catalogação: RE001_001 (1939), RE002_001 (1939), RE006_001 (1940), RE007_001 (1940), RE017_001 (1941) e RE021_001 (1942).

Figura 01- Anúncios da Companhia Telephonica Riograndense (CRTG) nas quartas capas da Revista do Ensino/RS em ordem cronológica (da esquerda para a direita, de 1939 a 1942).¹⁴



Fonte: Acervo Hisales.

⁹ A retórica clássica não se preocupava em criar discursos verdadeiros e tinha como premissa básica o convencimento, ou seja, fazer qualquer um acreditar no que se estava sendo posto. Estava diretamente ligada aos filósofos sofistas, tendo inclusive sua origem atribuída à filosofia grega.

¹⁰ Segundo Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p. 22 *apud* Almeida Junior; Nojima, 2010, p. 29), os auditórios podem ser compreendidos como "o conjunto daqueles que o orador quer influenciar com a sua argumentação", ou seja, o público-alvo a quem se destina a mensagem.

¹¹ As figuras de retórica possuem um importante papel, pois são consideradas um condensado de argumentos, e são uma estratégia do orador para conseguir um acordo com o seu auditório (Almeida Junior; Nojima, 2010). ¹² “O papel da presença é evidenciar o que está ausente, sendo essencial quando busca evocar acontecimentos abastados no tempo e no espaço” (Almeida Junior; Nojima, 2010, p. 38).

¹³ “O orador busca, por meio da comunhão, estabelecer uma identificação com o auditório, uma ligação, para que este fique mais propenso a ser persuadido” (Almeida Junior; Nojima, 2010, p.38).

¹⁴ A imagem em alta resolução dos anúncios pode ser acessada através do link: ibb.co/s1d2gfm



Em relação à categoria de segmento ao qual se destinam os anúncios, os seis exemplos acima foram classificados como externos comerciais, visto o fato de que desejam persuadir o auditório que possa ter interesse em adquirir um aparelho telefônico, através de diferentes discursos. Quanto ao tamanho, todos foram classificados como anúncios de página inteira (15,5 x 23 cm), lembrando-se que ocupam a área impressa da quarta capa da R. E.

De forma geral e sucinta, entende-se que os anúncios, devido à sua intenção de convencimento do público sobre a importância da aquisição de tal objeto, fazem o uso direto da função conativa, que tem como propósito indicar um modo de agir, pois o orador tenta persuadir o auditório a realizar determinada tarefa. Para Almeida Junior e Nojima (2010, p. 39), “[...] o orador escolhe dados e técnicas de apresentação, que garantirão a presença desses dados e a comunhão com o auditório”.

Os artistas gráficos responsáveis pela criação destas peças lançam mão de figuras de presença para argumentar com o auditório, de forma a tornar presente no inconsciente deste a utilidade e a necessidade de um aparelho telefônico. No caso do anúncio RE001_001, por exemplo, percebe-se uma forte repetição, sendo esta uma figura retórica que busca aumentar o sentimento de presença, explorando o telefone tanto de maneira ilustrativa iconográfica quanto fonográfica. O mesmo pode ser verificado em menor grau no anúncio RE007_001, ao aplicar a frase “O seu telefone”, em letras maiúsculas, demonstrando não apenas autoridade e poder, mas também ajudando a dar destaque para a ilustração iconográfica, que mostra um homem segurando um aparelho telefônico. Além disso, nos anúncios RE001_001 e RE002_001, as imagens apresentam a implícita sensação de movimento, levando o leitor a presumir¹⁵ que o telefone pode ser responsável por levá-lo para o futuro, para a evolução.

O anúncio RE006_001 é um exemplo do uso da figura de retórica de amplificação, que é o desenvolvimento oratório de um assunto, para destacar a sua importância. Ao aplicar a ilustração fonográfica “Eis aqui!...”, em tamanho exagerado, fazendo uma diagonal com a ilustração iconográfica do aparelho telefônico, acaba-se por amplificar o assunto.

Por outro lado, o anúncio RE017_001 faz o uso de figuras de comunhão para atingir seu efeito retórico, explicitando não só uma alusão de uma mãe conversando com sua filha, mas também, criando uma enálage de pessoa, onde o auditório se coloca na situação. Por evidenciar o

¹⁵ A presunção é um dos pontos de partida para a argumentação, e está ligada às experiências comuns, é aquilo que é admitido até que se prove o contrário. “[...] são premissas que permitem ser reforçadas em uma argumentação” (Almeida Junior; Nojima, 2010, p. 34).



ponto de vista de outrem, e ainda deixar implícita uma gama de sentimentos e sensações, este anúncio em específico configura uma função emotiva da linguagem, pois denota a ideia de que tendo um aparelho telefônico em casa, pode-se cuidar à distância de quem se ama, evocando relações de afetividade.

Dito isso, entende-se que os anúncios apresentados utilizam como técnica argumentativa o processo de ligação que, segundo Almeida Junior e Nojima (2010, p. 42), “são os esquemas que visam à aproximação de elementos distintos, estabelecendo laços de solidariedade, procuram situar uma ligação entre uma premissa do orador e a tese apresentada”, e dentro destes, situam-se os presentes anúncios como argumentos pragmáticos, baseados na estrutura do real¹⁶. Os argumentos pragmáticos são aqueles em que se “permite apreciar um ato ou um acontecimento consoante suas consequências favoráveis ou desfavoráveis” (Almeida Junior; Nojima, 2010, p. 46), ou seja, o orador argumenta tanto de maneira textual, quanto imagética, que o uso do aparelho telefônico (causa) seria um elemento que ajudaria na evolução social (efeito).

5. Considerações finais

Sendo o designer um agente social responsável pela criação de narrativas imagéticas com alto poder comunicacional, é correto afirmar que a teoria é um elemento fundamental na prática do design gráfico, sendo que ambas devem estar lado a lado para a construção dos sentidos e também para que os objetivos sejam atingidos.

A retórica do design exemplifica que existe a necessidade de se conhecer o público-alvo, seu contexto, seus anseios e preocupações para que os auditórios sejam atingidos de maneira efetiva e assim a persuasão seja atingida, no caso aqui a venda de telefones e linhas telefônicas para os leitores da R. E., sendo a maioria mulheres e professoras gaúchas. A visualidade deve usar argumentos imagéticos e verbais para criar uma argumentação enfática e deve auxiliar na construção da narrativa da história. Além disso, os anúncios da CRTG são um ótimo exemplo de demonstração do surgimento de uma nova era, com avanços tecnológicos para a sociedade, tendo em vista os seus discursos futuristas.

Muito embora, em um primeiro momento, possa-se pensar que os anúncios são direcionados para qualquer pessoa, evocando a definição de convencimento, por estarem

¹⁶ Segundo Almeida Junior e Nojima (2010, p. 46), “são desenvolvidos a partir do que o auditório acredita como sendo real, estão baseados naquilo que é entendido pelo auditório como fatos, verdades ou presunções”.



sendo veiculados em uma publicação periódica com um público já pré-definido, acaba sendo imperativo aos desenvolvedores de materiais gráficos, criarem propostas que sejam condizentes com aqueles que irão ler efetivamente o impresso, neste caso, professoras e professores e seus respectivos maridos e esposas, dada a localização nas quartas capas, onde o acesso a todos acaba sendo concedido.

Enfim, a temática deste artigo não se esgota por aqui, mas através do recorte explorado neste trabalho, a partir da análise dos anúncios veiculados na Revista do Ensino/RS, demonstrase possibilidades de reflexões, resultados e desdobramentos. Sendo assim, o trabalho contribui interdisciplinarmente com os estudos nas áreas da história da educação, do design e da publicidade, bem como da memória gráfica e do design editorial.

6. Referências

ALI, Fátima. **A arte de editar revistas**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2009.

ALMEIDA JUNIOR, Licio Nascimento de. **Conjecturas para uma retórica do design [gráfico]**. 2009. 2 v. Tese (Doutorado em Artes e Design) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

ALMEIDA JUNIOR, Licio Nascimento de; NOJIMA, Vera Lúcia Moreira dos Santos. **Retórica do design gráfico: da prática à teoria**. São Paulo: Blucher, 2010.

BASTOS, Maria Helena Câmara. **A Revista do Ensino do Rio Grande do Sul (1939-1942): novo e o nacional em revista**. Pelotas: Seiva, 2005.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Ubu Editora, 2011.

FARIAS, Priscila; BRAGA, Marcos da Costa. O que é memória gráfica?. In: FARIAS, Priscila; BRAGA, Marcos da Costa (org). **Dez ensaios sobre memória gráfica**. São Paulo: Blucher, 2018.

GOMES, Luiz Vidal Negreiros. **Desenhando um panorama dos sistemas gráficos**. Santa Maria: Editora UFSM, 1998.

HAUBERT, Arthur. **Almanaque ASTTI 40 anos**. Porto Alegre: ASTTI, 2020.

NEVES, Helena de Araujo. **O ensino privado em Pelotas na propaganda impressa: séculos XIX, XX, XXI**. 2012. 412 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012.

OLIVEIRA, Rui de. **Pelos Jardins Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

RATI, Bianca Mendes; BECCARI, Marcos Namba. **A dimensão retórica e a dimensão discursiva do design**. Revista Brasileira de Design da Informação, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 170-183, 2020.

SILVEIRA, Guaracy Carlos da. A retórica do design gráfico em apresentações digitais de Powerpoint. In: OLIVEIRA, Vanessa Capana Vergani de (org.). **A evolução do design gráfico 2** [recurso eletrônico]. Ponta Grossa: Atena Editora, 2019.

UEDA, Vanda. Inovação tecnológica e estratégias de implantação do telefone no Rio Grande do Sul. In: PRIMEIRAS JORNADAS DE HISTÓRIA COMPARADA (RIO GRANDE DO SUL, URUGUAY, CORRIENTES, SANTA FÉ, ENTRE RÍOS, CÓRDOBA E MISIONES), 2000, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: FEE, 2000. p. 1-11.



Práticas de taxidermia: Um relato de experiência no Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter

Amanda Victoria Neumann

Graduanda em Ciências Biológicas; Instituto de Biologia - UFPel;
amandavneumann.noli@gmail.com

Lisiane Gastal Pereira

Museóloga; Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter - Instituto de Biologia - UFPel;
lisi.gastal@gmail.com

Cristiano Agra Iserhard

Doutor em Biologia Animal; Instituto de Biologia - UFPel;
cristianoiserhard@gmail.com

Mauro Mascarenhas

Técnico em anatomia e necropsia; Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter - Instituto de Biologia - UFPel;
mauro.b.mascarenhas@gmail.com

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo relatar a experiência e visão da discente Amanda Victoria Neumann em relação aos estágios realizados no Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter, órgão suplementar do Instituto de Biologia da Universidade Federal de Pelotas, com os seguintes orientadores: Lisiane Gastal Pereira e Cristiano Agra Iserhard como orientadores gerais e Mauro Mascarenhas como orientador específico. O museu possui uma vasta coleção, sendo a maior parte artefatos da área da zoologia, como coleções entomológicas e animais taxidermizados. Além disso, o museu possui áreas de estágio no gerenciamento e manejo do acervo, mediação e taxidermia. Tendo em vista que a atuação dos estágios foi executados pela discente, em maior parte, na área de taxidermia da instituição, e da relevância deste tipo de acervo para tratar de temas como educação ambiental e a importância da conservação da biodiversidade, as atividades realizadas reverberam no desenvolvimento de um projeto, que encontra-se em fase de elaboração. As ações previstas no âmbito do projeto possuem o objetivo de aprimorar o museu, trazendo impacto tanto para a comunidade em geral, como para a comunidade acadêmica e escolas de ensino básico da região através de atividades de ensino e extensão.

Palavras-chave: Estágio curricular. Ciências Biológicas. História natural. Zoologia.

1. Introdução

Os Museus de ciências naturais são responsáveis por coletar, estudar e se responsabilizar pela guarda e manutenção de acervos biológicos (PEIXOTO, 2003), sendo espaços caracterizados como ferramentas educativas de alto impacto. Dessa forma, essas instituições se configuram como locais privilegiados para comunicar e tornar os resultados das pesquisas científicas acessíveis à comunidade através do ensino e da extensão, possibilitando o conhecimento sobre a biodiversidade e contribuindo para a sua preservação (MUSEU DE CIÊNCIAS NATURAIS CARLOS RITTER, 2024). Com a origem da UFPel, foi criado o Museu da Universidade, que incorporou o acervo de Ritter. Com o passar do tempo, outras coleções foram sendo agregadas. Atualmente o museu trata-se de um órgão suplementar, vinculado ao Instituto de Biologia da universidade que atua com a missão "conservar, documentar, pesquisar, comunicar e popularizar o patrimônio da área das ciências naturais, ou áreas correlatas, buscando o estímulo de forma dialógica à reflexão e ao pensamento crítico da sociedade com relação à importância da conservação da biodiversidade (MUSEU DE CIÊNCIAS NATURAIS CARLOS RITTER, 2024). O Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter (MCNCR) se formou a partir da coleção do patrono e se caracteriza essencialmente por acervos zoológicos (MUSEU DE CIÊNCIAS NATURAIS CARLOS RITTER, 2024), sendo que, atualmente, possui também material advindo de diversos acervos doados por diferentes entidades e pessoas. O MCNCR possui uma expressiva e importante coleção ligada às ciências biológicas, possuindo um enorme potencial de despertar o interesse do público, visto ser composto por um acervo histórico e representativo da região do Bioma Pampa.

Carlos Ritter nasceu em 1851 na cidade de São Leopoldo-RS, descendente direto de imigrantes alemães (MORAIS, 2014). Sempre demonstrou interesse nas ciências da natureza e em 1870 mudou-se para a cidade de Pelotas-RS. Teve como seu primeiro empreendimento uma cervejaria conhecida como “Cervejaria Carlos Ritter & Irmão” (MORAIS, 2014). Durante toda a vida incentivou a economia da região e colecionou espécimes ao estudar a biodiversidade da região, o que lhe garantiu acumular um generoso acervo contendo insetos e principalmente aves, preparadas por ele. Foi um naturalista autodidata e artista apaixonado, onde em seus quadros representados por mosaicos de insetos e aves, buscava a simetria nas formas destes organismos em suas montagens. Com a sua morte, em 1926, sua esposa Auguste



Jeanete Kessler, doou sua coleção para a então Escola de Agronomia e Veterinária Eliseu Maciel (MORAIS, 2014), posteriormente implementada à Universidade Federal de Pelotas (UFPeL). Não há registros precisos sobre o processo da taxidermia feito por Carlos Ritter, entretanto há registros que os olhos utilizados nas peças eram feitos com os restos de vidro provenientes da cervejaria.

A taxidermia é uma técnica que visa preservar a aparência e a forma natural de animais, permitindo que sejam exibidos de forma realista para fins educacionais, científicos e expositivos.

A palavra taxidermia é proveniente do vocabulário grego táxi que significa cortar, separar; e dermī equivalente a pele externa de um animal. Segundo a etimologia da palavra, podemos definir a taxidermia como arte de tirar a pele dos animais com objetivo de conservá-la e montá-la. (Técnicas Modernas de Taxidermia (Filho A. C. 2002, p. 9).

Para uma taxidermia bem-sucedida, é necessário seguir alguns parâmetros fundamentais, tais como a escolha do animal, sendo importante selecionar espécimes íntegros, em bom estado de conservação, com características físicas interessantes e relevantes para o propósito da montagem. A escolha dos materiais também é importante, pois vai determinar o custo e a durabilidade da peça.

Dentre os estágios realizados, desde março de 2023 até o presente momento, estão os componentes curriculares obrigatórios do curso de Ciências Biológicas - Licenciatura: Estágio Profissionalizante II (2022/2) e Estágio Profissionalizante III (2023/1), além do estágio atual de caráter voluntário (2023/2 e 2024/1), todos executados pela discente Amanda Victoria Neumann. Além da mediação, principalmente em eventos externos ao museu, o foco dos estágios foi em torno da taxidermia, tanto na parte prática de executar a montagem das peças, organização do acervo e laboratório, quanto na parte de divulgação e na criação do projeto do laboratório de taxidermia.

Para adquirirmos os indivíduos para a taxidermia durante os estágios, recorreremos ao Núcleo de Reabilitação da Fauna Silvestre (NURFS), órgão adjunto ao Instituto de Biologia - IB da UFPeL, que visa o resgate e o cuidado médico e conscientização ambiental dos animais acolhidos pelo órgão. Portanto, através desta parceria, das perdas ocorridas no processo, obtém-se, de acordo com a legislação e de forma ética, os espécimes para se tornarem material de estudo morfológico e produção de material didático.

2. Desenvolvimento

A vontade de estagiar no museu começou através da curiosidade que existia antes mesmo de iniciar a graduação, pois já havia o interesse em saber como os animais que se encontram em museus eram preparados para parecerem tão semelhantes quanto os que vemos na natureza. A taxidermia se dá em passos com entendimento simples e execução complexa. Mesmo que, utilizando como base os livros “Técnicas de coleta e preparação de vertebrados” (AURICCHIO, Paulo. 2002) e “Técnicas Modernas de Taxidermia” (FILHO, A. C. 2002) para obter a teoria por trás das práticas da taxidermia, cada processo necessita ser adaptado às condições que o animal se encontra quando entregue para o processo, além da anatomia única do animal em si. Em resumo, juntando técnicas de livros, a orientação do técnico em anatomia Mauro Mascarenhas, e outras fontes como vídeos tutoriais disponibilizados no *YouTube*, o passo a passo base para taxidermia que se utiliza no MCNCR se dá por:

Descongelar o animal a ser trabalhado, fazer a limpeza externa se necessário, deixar em posição anatômica e iniciar a abertura. A abertura se inicia no externo e decorre por todo o abdômen, após é feito o debridamento (separação) de pele e músculos, sendo esses removidos junto com todas as vísceras (órgãos internos, olhos e cérebro, por exemplo). Para aves, são preservados juntamente à pele os ossos dos membros inferiores a partir da tibia-fíbula e superiores a partir do úmero para garantir sustentação na peça final, além do crânio que em sua grande parte também é preservado junto à pele. Nos mamíferos, dependendo do tipo de estrutura corpórea pode se manter, como no caso das aves, ou fazer toda a retirada dos ossos para preservação dos mesmos e montagem osteológica posterior, dependendo da necessidade e proposta de quem irá confeccionar a peça. Após a retirada das estruturas internas, que não serão utilizadas, se inicia a substituição de partes retiradas por sintéticas (por exemplo, os olhos), o tratamento da pele e a inserção dos arames de sustentação, passados geralmente de fora para dentro nas patas/asas, dependendo muito de qual animal e qual será a posição artística final escolhida. Com isso é feito o molde do corpo, respeitando o seu formato original e posturas possíveis do animal. Inserido o molde no corpo, os arames internos são ajustados, o animal é colocado em posição e se inicia o fechamento da peça. Por fim o animal é limpo novamente, ajustado na sua posição final e fixado na base de sustentação.



Ao todo participei de 15 taxidermias finalizadas, sendo tanto produção em conjunto quanto sozinha, além de diversas outras não finalizadas, em razão de (i) o animal apresentar problemas durante o processo (geralmente fraturas em que a pele está muito danificada) e necessitar ser descartado; (ii) pela falta de materiais específicos; (iii) pela dificuldade anatômica de finalizar a peça, por exemplo aves com pescoço comprido ou proporção cabeça-pescoço desproporcionais para técnicas aprendidas até o momento, sendo essa as várias tentativas e erros que levaram e ainda levam ao aprendizado e aperfeiçoamento das técnicas utilizadas (figuras 1, 2, 3 e 4).

Figura 1: Atividades de taxidermização durante as primeiras experiências em taxidermia. Figuras 2, 3 e 4: Aves taxidermizadas no Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter. Fonte: Fotos da autora.

2.1. Projetos elaborados



Tendo uma perspectiva didático-sustentável e vendo a necessidade de expandir para outros colegas a perspectiva que a área da taxidermia proporciona, foi elaborado minicurso de práticas de taxidermia para a XX Semana Acadêmica do curso de Ciências Biológicas. O minicurso, elaborado em conjunto com o supervisor do estágio, o técnico de anatomia e necropsia do museu Mauro Mascarenhas, ocorreu

durante dois dias (01 e 02 de agosto de 2023), no MCNCR, tendo sido dividido em duas etapas: teórica e prática. Na parte teórica (figura 5), apresentamos a importância da taxidermia, a diferença que ela pode fazer tanto na sociedade em geral quanto na comunidade acadêmica, os órgãos relacionados aos cuidados animais na Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e sua legislação, conceitos éticos sobre o processo de taxidermia no atual contexto histórico brasileiro, a importância de um bom trabalho e o que isso significa (não sendo só relacionado com a aparência mas também com a ética da profissão), a quebra de paradigmas na área, a diferença entre taxidermia artística e científica e por fim um passo a passo ilustrado com fotografias.

Figura 5: Primeiro dia do minicurso “Práticas de Taxidermia” na XX Semana Acadêmica do curso de Ciências Biológicas na UFPel. Fonte: Fotos da autora.



Após a apresentação, foi deixado espaço para dúvidas, para então ser iniciada a parte prática. Como algumas pessoas poderiam sentir desconforto por abrir animais e ter contato com o sangue e odores, foi comunicado que se alguém não estivesse mais com disposição de prosseguir poderia parar em qualquer etapa. Após a parte teórica do minicurso, que foi importante para orientar a prática e ver se haviam pessoas dentre os alunos que ficariam desconfortáveis com a atividade, foi demonstrado como utilizar o instrumental e os alunos foram separados em duplas, para dar início a parte prática ainda no primeiro dia, aplicando a técnica em caturritas, sendo escolhido empregar a técnica da taxidermia científica, por ser mais simplificada e não necessitar de tantos



recursos para finalização. No segundo dia, cada aluno atuou individualmente taxidermizando as aves do início ao fim.

O resultado do minicurso foi satisfatório, tendo tido um bom feedback dos participantes. Alguns alunos, ao final da atividade, demonstraram interesse em ingressar no MCNCR como voluntários para atuação na área de taxidermia. Outros, embora não tenham manifestado interesse em atuar na área, avaliaram o minicurso de forma positiva. Em geral, o minicurso teve um retorno positivo na comunidade do museu e do Instituto de Biologia, tendo a possibilidade de fazer um projeto para ampliar a execução do minicurso e transformar em uma oficina, sendo não somente ministrado na semana acadêmica.

Outro trabalho elaborado no decorrer dos estágios foi a oficina “Uma Manhã no Museu” que ocorreu no Colégio Municipal Pelotense, vinculada ao programa Residência Pedagógica. A oficina tinha como proposta introduzir sobre as eras geológicas e conectar a evolução de espécies antigas com atuais, tendo enfoque em insetos e aves para vincular com as espécies presentes no MCNCR (figura 6). Sendo assim, foram levadas uma caixa entomológica e peças de taxidermia feitas nos estágios para elucidar questões vinculadas ao tema e estimular os alunos.

A oficina visou, além do conteúdo programado e a experiência para os alunos, estreitamento do vínculo entre academia e a sociedade, tendo como principal meio de comunicação os residentes presentes e atuantes na oficina. Além disso, foi possível mostrar as propostas dos museus que trabalham a linguagem científica na sociedade, como exemplos de divulgação científica em qualquer lugar do mundo.

Figura 6: Oficina “Uma manhã no museu” Fonte: Fotos da autora.



2.2. Projetos futuros

Desde o início dos estágios, foi feita a proposta de ser criado um acervo para ser chamado de “museu itinerante”, em que, para aquelas escolas ou comunidades que não tem acesso ao museu, a própria instituição pudesse dispor de peças aptas a serem transportadas até esses locais, ampliando a rede da comunidade a conhecer o museu. Com a oficina do Sábado em Foco, vinculado ao programa Residência Pedagógica, sendo o piloto dessa proposta e tendo em vista o *feedback* positivo dos alunos que participaram, o museu itinerante foi incentivado para virar um projeto recorrente em parceria com o MCNCR e escolas da rede de ensino básico, comunidades da periferia de Pelotas e região e eventos externos que necessitam a retirada de peças do museu para exposição.

Também vinculado ao programa Residência Pedagógica, no Instituto Assis Brasil, uma das propostas foi realizar a revitalização das peças taxidermizadas do laboratório de ciências da escola, que estão sem identificação, em péssimas condições, deterioradas pelo tempo e com sujeira acumulada. Através de conversas realizadas tanto com a diretora da escola quanto com o diretor e o técnico do museu, a proposta foi aprovada para dar início ao trabalho. Com isso, está sendo desenvolvido um projeto que terá o intuito de revitalizar e identificar as peças, assim como também desenvolver oficinas e palestras com uma visão didático-sustentável com ênfase na educação ambiental para o Instituto Assis Brasil.

3. Análise e Interpretação de Dados

Através da experiência prática orientada em taxidermia, foi possível relacionar os conhecimentos de diversas áreas convergindo, tais como, na biologia: morfologia, histologia, anatomia, ecologia; e nas demais grandes ciências, como história, química, matemática e sociologia. Tendo em retrospectiva toda a trajetória histórica da taxidermia, sabemos do contexto em que, por vezes, a taxidermia no meio acadêmico e social sofre determinados preconceitos. Tais preconceitos são provenientes de um histórico onde a taxidermia era considerado *hobby* e esporte, sendo vinculada com a imagem de violência e morte animal, indo contra a conservação e ética animal e da natureza, sendo ecologicamente não sustentáveis. No entanto, a taxidermia é uma atividade importante para a conservação do patrimônio natural e cultural do país, e



deve ser utilizada para fins educacionais tanto acadêmicos quanto sociais. É importante que haja um esforço para ressignificar a prática, esclarecer seus propósitos e demonstrar sua utilidade para a sociedade e para o conhecimento científico, tendo em vista que:

Animaís atropelados ou animais traficados que acabam morrendo por já serem apreendidos com a saúde debilitada e também aqueles que morrem em zoológico e centros de recuperação animal devem ser, sempre que possível, aproveitados para a taxidermia, já que podem ser utilizados para diferentes fins dependendo da qualidade do material e dos dados obtidos. (REIS, 2011, p. 2)

Com isso, há a necessidade de discutir amplamente o uso da taxidermia, já que uma grande parte da comunidade sequer acredita que, por exemplo, os espécimes taxidermizados são verdadeiros e quando mostrado que são reais, grande parte questiona e acredita que os animais foram mortos somente para este fim. Essa crença popular ocorre pois, por muitos anos não houve preocupação com preservação e nem leis que protegessem os animais, o que difundiu esse pensamento. Hoje em dia, em locais como a universidade isso já é difundido, mas esse conhecimento é raramente passado para o público em geral. Esse é somente um dos tabus que foi vivenciado durante o estágio no museu, pois além da comunidade em geral, boa parte da comunidade acadêmica é leiga e desconhece este assunto. Isso ficou evidenciado fortemente no minicurso, em que os alunos relataram que essa área da biologia deveria ser abordada, sendo talvez por uma disciplina optativa ou até mesmo em pelo menos uma aula de zoologia.

4. Conclusões

Os recursos naturais não são mais os mesmos de 100 anos atrás, que por sua vez não serão os mesmos daqui a 100 anos. A educação ambiental tem um papel de extrema importância para mostrar à comunidade a realidade de animais silvestres e como cada vez mais eles sofrem com a ação humana. Podemos considerar que

A taxidermia se insere no contexto de Educação Ambiental como um instrumento eficaz despertando nas pessoas o sentimento de proteção, em especial à fauna, pois os animais utilizados neste processo são, em sua grande maioria, vítimas diretas do desrespeito à natureza, afetando, desse modo, todo meio ambiente. Na maioria das vezes estes animais são atropelados nas estradas e rodovias, onde saem em busca do alimento escasso em seu habitat natural. (Rocha, 2010, p. 4)

Com uma educação ambiental aliada a taxidermia, pode-se despertar mais empatia nas pessoas com relação aos animais e assim também desmistificar que a taxidermia é crueldade, sendo justamente, nos dias atuais, o oposto.

Tendo isso em vista, o MCNCR possui grande potencial como canal de propagação científica na comunidade, tanto acadêmica como em geral. É importante salientar a relevância da taxidermia, tanto a científica, para elucidar e auxiliar no aprendizado da anatomia animal, quanto a artística, que é o caso da maior parte do acervo do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter, principalmente para trazer para a comunidade como um todo conhecimentos sobre animais silvestres, fazendo as pessoas conhecerem os museus onde os espécimes estão armazenados, levando a toda uma estrutura cultural, de lazer e aprendizado.

Os animais taxidermizados favorecem o aprendizado dos educandos, dando-lhes por intermédio da experimentação direta, laços da natureza com o homem. O indivíduo quando utiliza todos os sentidos, tem a chance de vivenciar emoções e sensações, ao mesmo tempo em que pode ter ciência do animal em seu sentido mais complexo. Essa combinação é importante porque pode ser um embasamento de novos valores que incluam a consciência ecológica e qualidade de vida. (Rocha, 2009, p. 207).

A taxidermia além de tudo é inclusiva, pois uma criança ou adulto com baixa visão ou cego, não tem quase noção alguma de como é uma ave de rapina, por exemplo. Este conhecimento se modifica completamente quando estas pessoas têm a possibilidade de tocar em uma ave dessas em um lugar apropriado. Além disso, a presença dos mediadores e mediadoras no Museu faz toda a diferença na hora de educar os visitantes sobre o tema. Sendo assim, é incrível ter o conhecimento de que, há tempos, indagações estão sendo feitas como os já citados por ROCHA (2010) e REIS (2011), e tendo como outro exemplo de resultado

O projeto permitiu a divulgação da técnica de taxidermia em escolas públicas, a difusão do conhecimento sobre os hábitos alimentares, habitat, nicho ecológico e dados gerais de aves e mamíferos da nossa biota e exóticos. Também promoveu a aproximação da comunidade local e da Universidade através de palestras, feiras de ciências e exposições na praça no centro da cidade de Jaboticabal, bem como a recepção de alunos de diferentes cidades que visitaram o museu de Anatomia. (Silva 2015, p. 2).

Com todos os conhecimentos adquiridos desde o início das atividades no MCNCR, me descobri apaixonada pela arte da taxidermia e todas as áreas que ela engloba, desde educação ambiental, anatomia e comportamento animal, ecologia e até



mesmo química, filosofia, controle biológico e artes como moldagem e costura. Pretendo seguir atuando no MCNCR até o final da minha graduação e me especializar cada vez mais nas áreas acerca da taxidermia, além das próprias técnicas específicas para aprimorar e aperfeiçoar meu conhecimento e minhas práticas nos espécimes.

<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/142164/ISSN2176-9761-2015-01-08-silva-vacari.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 12/04/2024

Referências Bibliográficas:

AURICCHIO, Paulo. **Técnicas de coleta e preparação de vertebrados: para fins científicos e didáticos**. São Paulo: Arujá: Instituto Pau Brasil de História Natural, 2002

FILHO, Antonio. Corrê. **Técnicas Modernas de Taxidermia**. São Paulo: Editora Degaspari. 2002

MORAIS, Cleonice Terezinha Gonçalves de. Contribuições dos industriais alemães imigrantes à economia e cultura de Pelotas. Monografia Especialização em Artes Visuais – Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2014.

MUSEU DE CIÊNCIAS NATURAIS CARLOS RITTER. **Plano Museológico do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter**. Instituto de Biologia, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas. 2024.

PEIXOTO, Ariane. (ORG.). **Coleções biológicas de apoio ao inventário, uso sustentável e conservação da biodiversidade**. Rio de Janeiro. Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro. 1ª Edição. 2003.

REIS, Felipe. Carneiro. Avaliação da percepção de alunos de graduação em Ciências Biológicas acerca da prática de taxidermia como ferramenta técnica e didático pedagógica. 2011. 22 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Biológicas) – Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/187131169.pdf>. Acesso em: 12/04/2024.

ROCHA, Eduardo. Venâncio. Taxidermia como ferramenta de educação ambiental. 9º Companhia Independente de Polícia Militar de Meio Ambiente e Trânsito Rodoviário, 2010. Disponível em: <https://docplayer.com.br/8640765-Taxidermia-como-ferramenta-de-educacao-ambiental.html>. Acesso em: 20/04/2024

ROCHA, Eduardo. Venâncio. O ensino da educação ambiental com o auxílio de animais taxidermizados. **Revista da Católica**, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 201-211, 2009. Disponível em: <https://docplayer.com.br/7522151-O-ensino-da-educacao-ambiental-com-o-auxilio-de-animais-taxidermizados.html>. Acesso em: 21/04/2024

SILVA, Vinícios . Gallati. et al. Conservação de animais e o ensino de biologia. 8º Congresso de Extensão Universitária UNESP, 2015. Disponível em:



Perspectivas decoloniais: o Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter no caminho da África às Américas

Gabriela Gonçalves da Rosa Ferreira

Mestra em Museologia e Patrimônio; Universidade Federal do Rio Grande do Sul;

E-mail: gabrielaferreira.musa@gmail.com

Lisiane Gastal Pereira

Bacharela em Museologia; Universidade Federal de Pelotas;

E-mail: lisi.gastal@gmail.com

Resumo: O Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter (MCNCR) trata-se de um museu universitário vinculado ao Instituto de Biologia (IB) da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Seu acervo constitui-se, majoritariamente, por coleções zoológicas em diferentes apresentações: insetos, animais taxidermizados, esqueletos, conchas, entre outras. Tendo sido inaugurado há mais de 50 anos, o MCNCR trata-se de uma instituição tradicionalmente reconhecida pela comunidade de Pelotas e região, que, atualmente, tem buscado inserir novas perspectivas ao seu fazer museal, através de conceitos e práticas fundamentados em um repensar decolonial da Museologia. Partindo-se da ideia da utilização dos espaços museais como ferramenta de transformação e integração social, o presente trabalho apresenta reflexões acerca da atividade realizada no âmbito do evento proposto pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) “17ª Primavera dos Museus”, do ano de 2023, intitulada “Memória e Democracia no Caminho África às Américas”, elaborado pelo MCNCR em conjunto com o Espaço Casa da Árvore, projeto coletivo, de economia solidária e autogestão.

Palavras-chave: 1. Ciência 2. Decolonialidade 3. Democracia 4. Memória 5. Museu

6. Museologia

A decolonialidade se trata de um conjunto de abordagens teóricas e práticas que buscam identificar e desmontar as estruturas de poder coloniais que persistem na sociedade contemporânea. Se fala em abordagens no plural pois, a síntese do conceito se baseia em uma gênese em comum, mas que ao mesmo tempo é diversa. As teorias decoloniais se estruturam para pensar o colonialismo no momento pós colonialista a partir de contextos onde estes sistemas foram vigentes. Conforme sinalizam Costa e Grosfoguel (2016), o século XVI consolidou a conquista da América e o apogeu dos impérios Espanhol e Português, resultando na criação de uma economia mundial. Esse período também marcou o surgimento do discurso do mundo moderno, que simultaneamente inventou e subjugou populações indígenas, povos africanos, muçulmanos e judeus.

Podemos entender que esta perspectiva busca questionar as narrativas hegemônicas baseadas no domínio político e cultural dos períodos coloniais, os sistemas de conhecimento eurocêntricos provenientes deste, bem como as relações de dominação que foram estabelecidas durante o período colonial e que continuam a influenciar as dinâmicas sociais, políticas e culturais atuais. O controverso sociólogo Boaventura de Sousa Santos, um dos expoentes do pensamento decolonial, defende uma abordagem crítica às formas de conhecimento e poder, contribuindo para o debate com a teoria do abismo ou abissal, que identifica as profundas disparidades existentes na sociedade contemporânea.

O conhecimento e o direito modernos representam as manifestações mais cabais do pensamento abissal. Dão-nos conta das duas principais linhas abissais globais dos tempos modernos, as quais, embora distintas e operando de modo diferenciado, são interdependentes. Cada uma cria um subsistema de distinções visíveis e invisíveis de tal modo que as últimas se tornam o fundamento das primeiras. No campo do conhecimento, o pensamento abissal consiste na concessão do monopólio da distinção universal entre o verdadeiro e o falso à ciência, em detrimento de dois conhecimentos alternativos. (Sousa, 2007, p. 72)

A dinâmica apontada por Sousa, cria duas principais linhas abissais globais: uma no campo conhecimento e outra no campo do direito. No campo do conhecimento, a ciência é considerada a única fonte de conhecimento válido, rejeitando conhecimentos alternativos, como os conhecimentos tradicionais indígenas e saberes ancestrais de



comunidades quilombolas. Ao colocar o conhecimento de determinados povos na marginalidade abissal, inegavelmente se coloca esses mesmos povos em posição de inferioridade e invisibilidade sócio cultural e também do ponto de vista do direito.

O impacto do pensamento colonial e seus conflitos é evidente em diversas esferas sociais, incluindo a organização e práticas dos museus, e portanto, o entendimento de memória e patrimônio cultural. Segundo Costa e Grosfoguel (2016), em paralelo a classificação dos povos do mundo houve também um processo de dissimulação, esquecimento e silenciamento de outras formas de conhecimento que dinamizavam outros povos e sociedades. Recentemente, tem se popularizado a teoria conceitual global que considera o pensamento moderno ocidental como abissal, resultando na distinção e divisão entre realidades, o que automaticamente marginaliza a realidade contrária. A respeito disto, Santos (2007) argumenta que o conhecimento científico não é distribuído de maneira equitativa na sociedade, refletindo o desígnio original que busca posicionar um lado da linha abissal como sujeito do conhecimento, enquanto o outro é relegado ao papel de objeto do conhecimento.

Em resposta a dinâmica vigente, ou melhor, desde o outro lado da linha abissal, surgem vozes de referência que se fazem ouvir para além de seus pares buscando similitudes com outros grupos, se posicionando socialmente através da exposição das suas cosmovisões, adensando o entendimento sobre decolonialidade.

O que é feito de nossos rios, nossas florestas, nossas paisagens? Nós ficamos tão perturbados com o desarranjo regional que vivemos, ficamos tão fora do sério com a falta de perspectiva política, que não conseguimos nos erguer e respirar, ver o que importa mesmo para as pessoas, os coletivos, e as comunidades e suas ecologias. Precisamos ser críticos a essa ideia plasmada de humanidade homogênea na qual há muito tempo o consumo tomou o lugar daquilo que era antes cidadania. (KRENAK, 2019, p.12)

O trecho citado acima, do escritor, filósofo e líder indígena Ailton Krenak expressa a preocupação com a degradação ambiental e social que tem afetado diferentes regiões brasileiras e as pessoas que delas dependem para existir. Tal fala, ao apontar o desequilíbrio ambiental e a falta de perspectiva política deste assunto, traz à

tona críticas acerca do consumo como sentido de pertencimento, sugerindo que este conhecimento é insuficiente para sustentar a natureza e, portanto, a vida humana na Terra.

Nos museus, o pensamento decolonial se manifesta nas tentativas de reconhecer e confrontar os legados do colonialismo presentes nas suas práticas. Isto quer dizer que, o exercício decolonial não se restringe a materialidade do seu acervo, considerando suas coleções e exposições, mas também nas suas escolhas curatoriais e discursos institucionais. Como pontua Tolentino (2018), a partir de 1960 o fazer museológico atrelado à preservação do patrimônio em que se reproduz um sistema de dominação de um determinado segmento social e a Museologia cujas práticas e técnicas não se atinham aos problemas sociais foram amplamente questionados.

A decolonidade nos museus tem se mostrado em atividades que incluem a análise de forma crítica das narrativas históricas sobre a entidade e também nas suas atividades comunicacionais expositivas, na busca por representatividade e inclusão de diferentes perspectivas e vozes e, no engajamento com comunidades circunvizinhas e muitas vezes marginalizadas. Sobre isto, o museólogo e professor Bruno Brulon sintetiza:

A racionalidade cartesiana, ao separar o sujeito (coletor) do objeto (de coleta dos museus) engendra as representações de sujeitos sem corpos e destituídos de sua historicidade como assujeitados aos regimes de colonialidade que fundaram a musealização. É, portanto, preciso *re-pensar* o pensamento: este nos chega como instrumento de exclusão material e simbólica dos corpos que não podem ser pensados – isso porque, ao longo dos últimos séculos, alguns corpos não foram entendidos como *corpos que pensam*. (BRULON, 2020, p. 10)

Essa separação entre sujeito e objeto corrobora para a exclusão de grupos da sociedade considerados menos humanos posto que não pensam, ou nas palavras de Krenak (2019) uma camada mais bruta, rústica, orgânica, uma sub-humanidade. Esta exclusão é em si, resultado dos regimes de colonialidade que basearam a musealização, reproduzindo assim as hierarquias e assimetrias presentes na sociedade. Como pontua Tolentino (2018), as práticas preservacionistas subliminarmente temperam o circuito colonial lusitano com curiosidades etnográficas dos elementos indígenas e africanos. As referências culturais africanas e indígenas ainda tendem a



ser concebidas pelos museus e, por consequência, apreciadas pelo público visitante como algo datado e exótico. Portanto, há necessidade de repensar o pensamento e as práticas museológicas, buscando uma abordagem mais inclusiva e sensível às complexidades das identidades e histórias humanas, com o intuito de quebrar com a continuidade dos processos coloniais.

No contexto da 17ª Primavera de Museus, evento nacional promovido pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) no ano de 2023, cujo o tema escolhido foi “Memórias e Democracia: pessoas LGBTQ+, indígenas e quilombolas”, ficou evidenciado o que o enfoque prezava por refletir sobre os agentes que constroem a democracia numa clara tentativa de trazer à tona narrativas um tanto quanto esquecidas ou estigmatizadas presentes no tecido social dos museus.

A perda da informação tem por efeito a requalificação simbólica dos objetos no regime museal e a normatização do saber produzido, de forma neutra e deslocalizada, a partir deles. Ao serem representados no museu sem referências precisas sobre a situação da coleta, mas a partir das novas disposições informacionais que lhes são conferidas, os objetos musealizados são destituídos das implicações políticas de seu passado. A musealização separa a matéria cicatrizada da ferida aberta do momento da colonização. Essa matéria, então torna-se uma materialização da outra, normatizando o presente e apaziguando as narrativas concorrentes sobre o passado. (Brulon, 2020, p. 15)

Essa falta de referências precisas permite que os objetos sejam reinterpretados de acordo com as novas disposições informacionais conferidas a eles, o que os distancia das realidades históricas e sociais nas quais foram originalmente inseridos. A musealização, ao separar a matéria cicatrizada da ferida aberta do momento da colonização, contribui para a normatização do presente e para a pacificação das narrativas concorrentes sobre o passado. Isso significa que os objetos musealizados tornam-se uma materialização da outra, ou seja, uma representação descontextualizada que tende a neutralizar ou apaziguar os conflitos históricos subjacentes. De modo geral, como enfatiza Tolentino (2018), a educação patrimonial decolonial reconhece que os processos de patrimonialização foram e são amplamente influenciados por uma matriz de poder colonialista e pela dominação do sistema capitalista dela decorrente e muitas vezes invisível e escamoteada. Essa dinâmica destaca a importância da preservação da informação e do contexto na musealização, a fim de evitar a perda de

significado e a despolitização dos objetos expostos. Quando não é possível reorganizar estes significados devido a ausência de informações e dados históricos sobre os objetos do acervo, é preciso buscar outras formas de conferir significados a estes. A possibilidade da nova vida dos objetos a partir de uma incursão decolonial é uma sugestão a ser considerada.

O Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter vive na atualidade uma busca por estabelecer significados novos sobre si e seus acervos, que a exemplo do que fora dito acima, possuem pouquíssimas informações e que na sua maioria não compreendem a totalidade do seu período de existência. A exemplo de outros tantos museus brasileiros, este museu universitário de mais de cinquenta anos de existência institucional, também cometeu esquecimentos. Considerando isto, o entendimento de que os museus, como salientam Tamashiro e Reis (2023), podem e devem se preocupar ao elaborarem suas exposições com os fatores ligados ao sentimento identitário dos sujeitos, bem como aos sentimentos de pertença produzidos a partir dos seus referenciais sócio históricos, é recente.

A atividade proposta pelo Museu para a 17ª Primavera de Museus foi concebida a partir destes novos entendimentos a respeito da carga discursiva da instituição. Entendendo que o significado é posterior a coisa é que o Museu tem conseguido buscar articular com o público visitante. É sobre celebrar a existência de diferentes corpos que hoje frequentam o ambiente museal, sejam estes corpos funcionários, estagiários, mediadores ou visitantes espontâneos.

Se a inteligibilidade (racional) que permite a materialização, logo aquilo que se entende por matéria depende substancialmente dos regimes de saber e de verdade que produzem a inteligibilidade. O conhecimento produzido pelos museus, as verdades aceitas, elas não são produzidas a partir das coisas, ao contrário, são elas que produzem as coisas materiais valoradas nos regimes museais. (Brulon, 2020, p.20)

O conhecimento e as verdades aceitas pelos museus não são reflexos neutros da realidade, mas sim construções sociais que refletem os interesses, perspectivas e ideologias dominantes em determinado contexto histórico e cultural. Sendo assim, abordagens críticas à produção de conhecimento nos museus, reconhecendo que as narrativas e interpretações apresentadas não são objetivas, mas sim influenciadas por



sistemas de poder e valores dominantes, tornam o processo decolonial no fazer museológico inevitável. Isso ressalta a necessidade de questionar e problematizar as narrativas institucionais dos museus, buscando uma compreensão mais ampla e contextualizada das coleções e exposições apresentadas.



Figura 1. Roda de conversa no Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter: primeira parte da atividade Memória e Democracia no caminho da África às Américas.
Fonte: Lisiane Gastal (2023)

A atividade em si foi pensada a partir da ideia de incluir pessoas que já estivessem proximidade com o Museu e que quisessem realizar alguma proposta voltada para a temática. A equipe de chefia do Museu já almejava realizar alguma proposta expositiva que comunicasse a respeito dos indivíduos invisibilizados no processo de coleta de materiais da natureza para experimentos científicos. Neste sentido, já tinham sido realizadas reuniões na instituição com professores de outras unidades (o MCNCR é órgão suplementar do Instituto de Biologia) e alunos interessados no tema. Aqui é interessante pontuar que o Museu procurou incluir pessoas que tivessem

interesse no tema e não necessariamente afinidade com o mesmo. Tal visão, corrobora com o que defende Walsh (2009), ao procurar tratar a interculturalidade como algo que ao buscar romper com a hegemonia histórica, também reforça a existência de diferentes identidades e portanto, incentiva o respeito e a legitimidade entre os diferentes indivíduos e grupos sociais.

A partir dessas conversas no Museu a atividade foi se construindo. Cabe salientar o papel discente no desenvolvimento de uma atividade que se propõe extensionista. Em um momento como este, o aluno é instigado a propor uma interlocução com a vida cotidiana dele fora do ambiente acadêmico, e isto se mostrou potente no desenvolvimento desta atividade.

Figura 2. A discente do curso de Licenciatura em Ciências Biológicas Kitanji Nogueira (a esq.) recepcionou a atividade no espaço da Casa da Árvore.
Fonte: Lisiane Gastal (2023)



Dar visibilidade a um conhecimento que não se encaixa nas formas de conhecimento racional é importante para promover uma compreensão mais ampla e

inclusiva da diversidade de saberes e experiências humanas. Como coloca Sousa (2007) a sua visibilidade assenta na invisibilidade de formas de conhecimento que não se encaixam em nenhuma das modalidades concebidas pelo conhecimento e direito modernos.

Isso implica reconhecer e valorizar outras formas de conhecimento, como o conhecimento tradicional indígena, o conhecimento local e comunitário, e as epistemologias não ocidentais. Além disso, é reconhecer os aportes de outros grupos sociais no cotidiano cultural e social comum e também proporcionar que jovens cientistas tenham conhecimento sobre outros saberes e incorporem outras posturas nos seus fazeres estudantis e profissionais.



Figura 3. Última parte da atividade: visita mediada no Canto de Conexão.
Fonte: Lisiane Gastal (2023)

Esses conhecimentos muitas vezes são marginalizados ou desconsiderados pelos paradigmas dominantes da racionalidade ocidental, mas são igualmente válidos e relevantes para a compreensão do mundo. Como pontua Krenak (2019), é importante viver a experiência da nossa própria circulação pelo mundo, não como uma metáfora, mas como fricção, poder contar uns com os outros. Sendo assim, ao dar visibilidade a esses conhecimentos, é possível promover uma maior pluralidade epistêmica e contribuir para uma sociedade que compreenda a alteridade, a diversidade e a finitude.

Ao longo deste artigo, exploramos a importância de dar visibilidade a conhecimentos que não se encaixam nas formas tradicionais de conhecimento racional, reconhecendo sua relevância para uma compreensão mais ampla e inclusiva da diversidade humana no contexto de um museu de ciências naturais. Concluímos que há necessidade de o Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter continuar a questionar os paradigmas dominantes da racionalidade ocidental e valorizar outras formas de saberes, como o conhecimento tradicional indígena e as epistemologias provenientes dos povos africanos. No contexto da atividade "Memória e Democracia: Do Caminho da África às Américas", essa reflexão ganhou forma, uma vez que buscou ampliar as narrativas históricas e culturais para incluir as vozes e experiências da diáspora africana. Portanto, ao reconhecer e dar visibilidade a esses conhecimentos, contribuimos para uma construção mais plural e inclusiva do conhecimento, promovendo o respeito pela diversidade cultural e epistêmica a partir do ambiente museológico e acadêmico.

REFERÊNCIAS

BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, Nova Série, vol. 28, p.1-30, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/KXPYHFZfFNqtGd9by39qRcr/> Acesso em: 26 de abr. 24.

COSTA, José Bernardino; GROSFUGUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. In: **Revista Sociedade e Estado** – Volume 31 Número 1 Janeiro/Abril 2016. Disponível em:



<https://www.scielo.br/j/se/a/wKkj6xkzPZHGcFCf8K4BqCr/?format=pdf&lang=pt>.
Acesso em: 20 de abr. 24.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes**. Novos Estudos CEBRAP, p. 71-94, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/ytPjkXXYbTRxnJ7THFDBrgc#>. Acesso em: 12 de abr.. 2024.

TAMASHIRO, Marcele. do N. S., & REIS, Maria. Amélia. Museu como palco de relações e de múltiplas intersecções: o espaço expositivo como zona de contato. **Museologia & Interdisciplinaridade**, 12(24), 334-347, 2023. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/46975>. Acesso em: 24 abr. 2024.

TOLENTINO, Átila. **Educação patrimonial decolonial: perspectivas e entraves nas práticas de patrimonialização federal**. In: Sillogés, Vol. 1, Nº 1, p.41-60, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/15091/1/Educacao_Patrimonial_Decolonial_perspect%20-%20Atila%20Tolentino.pdf. Acesso em: 22 abr, 2024.

WALSH, Catherine. **Interculturalidad, Estado, Sociedad: luchas (de)coloniales de nuestra época**. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Ediciones Abya Yala, 2009.

Pedras de arremesso: explorando a presença das boleadeiras em Morro Redondo/Rio Grande do Sul

Kamile Müller

Graduanda Museologia; Universidade Federal de Pelotas (UFPEL);

E-mail: kamilemuller2003@gmail.com

Patrícia da Silva Hackbart

Mestra; Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP);

E-mail: kibarki@yahoo.com.br

Diego Lemos Ribeiro

Doutor em Arqueologia, Professor Associado do Departamento de Museologia e Conservação e

Restauração; Universidade Federal de Pelotas (UFPEL);

E-mail: dlrmuseologo@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho foi desenvolvido na disciplina de Musealização do Patrimônio Arqueológico, do Curso de Museologia da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), e adaptado para a Semana de Museus da UFPEL, em 2024. O estudo analisa a presença de boleadeiras em Morro Redondo, na Serra dos Tapes, Rio Grande do Sul, com o objetivo de ressaltar a importância das culturas materiais, especialmente o legado indígena, na formação territorial da região. As pedras de boleadeira, artefatos arqueológicos destacados na área platina, foram encontradas na Colônia Colorado por Antônio Reinhardt e são preservadas no Museu Histórico de Morro Redondo (MHMR) desde 2009, quando a instituição foi fundada. A pesquisa se baseia em revisões bibliográficas, saídas de campo e diálogos com membros da comunidade, concentrando-se em três frentes: coleções arqueológicas em museus locais; estudos da cultura material em arqueologia; e o caso das boleadeiras em Morro Redondo. Como resultado, o estudo vislumbra futuros possíveis para esses artefatos dentro e fora do MHMR, incluindo a possibilidade de contar a história da presença indígena no município antes da colonização europeia e examinar as relações dos colonos e seus descendentes com esses objetos, considerados de “outros”.

Palavras-chave: Arqueologia. Cultura material. Passado indígena. Pedras de boleadeiras. Coleções domésticas.

1. APRESENTAÇÃO



Este trabalho se destina a desvelar a presença de boleadeiras no território da cidade de Morro Redondo, localizada na Serra dos Tapes — Rio Grande do Sul —, possuindo como referência a pedra de boleadeira, um dos artefatos arqueológicos mais conhecidos na região platina, tanto pela população em geral, quanto pela comunidade acadêmica (Garcia; Da Silva, 2013).

As pedras de boleadeira referidas neste trabalho (Figura 1), foram encontradas na região da Colônia Colorado, na cidade de Morro Redondo¹, pelo Sr. Antônio Reinhardt, em uma de suas chácaras de pessegueiros, e levadas ao Museu Histórico de Morro Redondo (MHMR). Hoje, as pedras estão expostas em conjunto com outros objetos de origem pré-colonial. Chama a atenção a presença deste conjunto de materialidades vinculadas aos povos originários na exposição, uma vez que a maior parte do acervo guarda relação direta com o período de colonização da cidade até o presente. Estes artefatos são, portanto, testemunhos de um passado indígena muito pouco mobilizado nas instituições de ensino da cidade, o que projeta essas memórias e materialidades para a margem dos discursos constitutivos e da conformação da memória social referente à cidade.

O MHMR é uma instituição voltada para a seleção, salvaguarda e mostra da memória da comunidade ao seu redor por intermédio de seu acervo museológico. O espaço foi fundado em 2009, por três moradores da cidade de Morro Redondo, o Sr. Antônio Reinhardt — responsável pelo descobrimento e recolhimento das boleadeiras mencionadas —, Sr. Ervino Büttow e Sr. Osmar Franchini, que tinham o desejo de manter vivas as memórias e vivências de seus antepassados no território.

Para a elaboração deste artigo, foram utilizadas revisões bibliográficas, com foco nas referências pertinentes às pedras de boleadeiras, juntamente com autores trabalhados na disciplina de Musealização do Patrimônio Arqueológico, do curso de Bacharelado em Museologia da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Busca-se, com esse corpo documental, a estrutura conceitual necessária para a compreensão do tema abordado. Adicionalmente, foram incorporadas informações resultantes de diálogos conduzidos com membros da comunidade de Morro Redondo que detêm experiência nas áreas e tópicos em questão.

¹ Cidade erguida através do loteamento de sesmarias pertencentes a portugueses e colonizada por imigrantes alemães, italianos e pomeranos.

O artigo está fundamentado em três áreas de análise: 1) coleções arqueológicas descontextualizadas em museus locais; 2) o que são essas coisas? Um olhar dos estudos da cultura material em arqueologia; e 3) o caso das boleadeiras no território de Morro Redondo. Tem como objetivo evidenciar a importância e a necessidade de abordar os elementos das culturas materiais, envolvendo o legado dos povos indígenas e as significativas contribuições para a formação do território urbano e rural da localidade (Morro Redondo).



Figura 1: Pedras de boleadeiras no MHMR. Fonte: Autores, 2024

2. COLEÇÕES ARQUEOLÓGICAS DESCONTEXTUALIZADAS EM MUSEUS LOCAIS

Em alusão ao museólogo Mário Chagas (2015), autor do livro *Há uma gota de sangue em cada museu*, é possível afirmar que há um pouco de arqueologia em cada museu. É comum encontrar artefatos arqueológicos nesses espaços, sobretudo em instituições municipais que têm como propósito desvelar as transformações da cidade, de sua origem ao tempo presente. Nesse caso, os artefatos arqueológicos figuram como “testemunhos” concretos de uma ocupação pretérita do território. Outra recorrência menos otimista é a de coleções dispensadas em caixas, dentro de reservas técnicas, sem que haja nenhuma perspectiva de serem estudadas ou conservadas adequadamente e, por isso, tornam-se pouco úteis para a comunicação museológica (Silva, 2008; Holanda & Lage, 2019; Da Costa & Ribeiro, 2020).

O que se desdobra desse cenário é uma contradição flagrante: apesar de muitos museus terem a posse de objetos e coleções arqueológicas, o passado indígena permanece em uma retumbante estratigrafia de abandono nas cidades em que esses



museus se situam (Bruno, 1995). Por outros termos, ainda que muitas cidades, como é o caso de Morro Redondo, tenham esses artefatos em profusão no território — nos pátios de casa, nos galpões, nos colégios, no museu, etc. — eles são pouco utilizados como referências ancestrais ou mesmo como instrumentos para pensar a memória social dessas localidades desde uma perspectiva de longa duração. Apesar de sua materialidade física e de sua presença concreta, essas coleções se traduzem em silêncio e esquecimento avassaladores.

Parte do problema tem relação direta com as formas de aquisição desses objetos pelos museus. Coletados em grande medida por moradores locais, esses artefatos geralmente são fruto de descobertas fortuitas e doados para as instituições — normalmente por acreditarem que serão mais úteis nesses espaços do que em suas próprias residências. Ocorre, contudo, que osesses artefatos chegam descontextualizados, e em museus que geralmente não têm arqueólogos em suas equipes e, por essa razão, terminam por não serem operacionalizados desde um ponto de vista museológico e arqueológico. Soma-se a isto o fato de que, de uma perspectiva da ciência arqueológica, estes objetos tornam-se “irrelevantes” para a compreensão da ocupação e dos modos de vida das comunidades indígenas no território, visto que:

peças arqueológicas, uma vez perdidas as informações sobre a sua origem — ou seja, as referências estratigráficas, espaciais e cronológicas, bem como as associações com outros objetos e estruturas no solo escavado — deixam de ter qualquer valor para a arqueologia. (Lima, 2007, p. 10).

A pergunta que resta, seria: o que fazer, então, com essas “coisas”? Como transformar esses objetos “mudos” em possibilidades de gerar efeitos práticos e políticos no território, ao pensá-los como uma oportunidade de projetar um passado para além do que está descrito na historiografia ou do que permanece registrado na própria memória social das pessoas que habitam nessas cidades? Tratam-se de dilemas complexos e cujas perguntas são de difíceis respostas, ao menos para os museus tradicionais.

A bibliografia recente sobre os processos colaborativos no campo museal destaca que os museus tradicionais ainda estão muito inclinados a oferecer respostas prontas para serem consumidas; por essa razão, são pouco afeitas às múltiplas epistemes possíveis, ou seja: desconsideram as diversas formas de interpretar e dar sentido a essas materialidades (Cury, 2020; Roca, 2015; Abreu; Russi 2019). Se por um lado, do ponto de vista científico, esses objetos são irrelevantes, de outro, do ponto



de vista ontológico, abre-se uma constelação de possíveis interpretações, significados e projeções de destinos. Mas, para que isso seja possível, é preciso colocar em cena uma visão nativa dessas coisas, a partir do olhar das pessoas “comuns”.

O museólogo Brulon (2020) é certo ao afirmar que a museologia ainda opera dentro de modelos normativos de classificação e interpretação dos objetos. Os processos de musealização são ainda protocolares e descritivos, criando, assim, uma fronteira rígida entre o pensamento científico e o pensamento das pessoas “comuns”. Este modelo de museu se traduz em uma episteme homogeneizante, como se não houvesse outras formas de organizar o conhecimento —; ao menos não de maneira que mereça atenção. Como resultado, abrevia-se de modo significativo as potencialidades desses objetos, sobretudo para pensar o papel dos povos originários nessas localidades.

O que se propõe neste artigo é um olhar para além do protocolar. Uma possibilidade de que esses objetos sejam interpretados desde um ponto de vista nativo, e não necessariamente científico. Almeja-se recuperar não apenas a biografia do artefato, mas a biografia das pessoas nos artefatos (De Menezes, 1998). Estimula-se, portanto, o caminho contrário dos museus típicos, uma direção que se desloque das certezas às incertezas, da previsibilidade às ambiguidades (Gonçalves, 2005). Do ponto de vista patrimonial, significa ocupar-se menos com a autenticidade, para se dedicar a um movimento que:

valoriza a transformação das práticas culturais, a performance das pessoas e da experiência sensível das culturas. O patrimônio é hoje mais uma questão de afeto do que intelecto, de sociabilidade do que de especialização. (Tourgeon, 2014, p. 69).

Imagina-se que as boleadeiras, cerne deste artigo, deveriam ser observadas no museu de forma menos “domesticada”, de maneira que o seu significado não fique aprisionado em categorias taxonômicas estereis ou em descrições frias de fichas catalográficas. Assim, acredita-se que observar a cultura material como confluência de saberes é mais útil do que pensá-la como um valor fixo e inato. Por intermédio da investigação dessas boleadeiras e, pelo olhar das pessoas da cidade de Morro Redondo, projeta-se a oportunidade de oferecer a essas coisas uma “nova vida”. Mais do que isso: evidenciar que essa nova vida dos artefatos conflui com a vida de pessoas que nem sequer sabem o que é arqueologia, mas que certamente podem nos apresentar boas histórias.



3. O QUE SÃO ESSAS COISAS? UM OLHAR DOS ESTUDOS DA CULTURA MATERIAL EM ARQUEOLOGIA

Artefatos esféricos ou ovais, como os que estão no MHMR, apresentam um vinco em sua circunferência, foram confeccionados em granito (a maior delas medindo 6,9 x 6,1 centímetros e 380 gramas; e a menor medindo 6,0 x 5,6 x 5,4 centímetros e 300 gramas), são comumente referidos como “bolas de boleadeiras”, inclusive por pesquisadores acadêmicos (González, 1953; Schmitz *et al.* 1971), como inferência sobre a sua real função.

Já foram bastante estudados pela arqueologia pelo viés histórico-culturalista e processualista — vinculadas à tradição lítica Umbu, que ocorre desde o sul do estado de São Paulo até o Rio Grande do Sul, além de Argentina e Uruguai, possuindo registros com uma temporalidade bastante extensa desde, aproximadamente, 12000 anos antes do presente (A.P.) até meados de 200 A.P e dividida em 22 fases com diferentes características temporais e espaciais (Garcia; Da Silva, 2013). Assim, as interpretações acerca da ocorrência desses artefatos estavam ligadas às adaptações de grupos humanos aos ambientes do Pampa em suas transições climáticas do início do Holoceno. O sistema cultural estava em interação com o sistema ambiental.

Para além da arqueologia, o estudo das boleadeiras pode ser alcançado pela história a partir dos relatos de viajantes do século XVI, à época da ocupação/colonização das terras meridionais do continente americano, até o século XIX, quando Charles Darwin passou pela região de Maldonado (Argentina), em 1832, e transcreveu em seu diário sobre a utilização das boleadeiras através de suas observações e práticas (Garcia; Da Silva, 2013).

Os autores também informam que:

Recentemente exemplares de bolas de boleadeiras, bem como suas origens e continuidades históricas, foram tratados de modo acessório ou como objeto central em algumas pesquisas (...). Destaca-se entre as mesmas, o êxito de Vidal (2009) ao analisar o valor simbólico desses artefatos entre os Grupos Charrua, Minuano, Guaraní e Kaingang no Rio Grande do Sul, além da resignificação dada a esse artefato pelo gaúcho (Garcia; Da Silva, 2013, p. 92. Grifo nosso).

O olhar para o “valor simbólico” da historiadora Vidal (2009) aproxima-se aos atuais olhares (arqueológicos) pós-processualistas. Hodder (1992) lembra que os significados simbólicos dos artefatos não são arbitrários justamente porque estão limitados a contextos, e entende o contexto de um objeto como todas as associações

que são relevantes para seu significado. Existe, portanto, uma relação dialética entre contexto e objeto – o contexto tanto dá significado como ganha significado de um objeto. Os dados não estão “gravados na pedra”, mas são feitas afirmações sobre significados passados que podem ser verificados nas evidências. É possível ter uma hipótese que se ajusta melhor do que outra aos dados – mas nunca será a verdade.

Tais abordagens importam e interferem no momento de se investigar em arqueologia. Porém, um olhar ontológico relacional implica olhar as relações sociais entre humanos e não humanos. O interesse de pesquisa precisa estar menos voltado para as diferenças/semelhanças entre as coisas que na diferença comportada nas coisas: a ontologia consiste na questão de saber como pessoas e coisas podem ser alteradas (Holbraad, 2014).

Talvez, antes de perguntarmos às bolas de boleadeiras “Como vieram parar na Serra dos Tapes?” ou, “Para que serviam as boleadeiras?”, deveríamos perguntar: “O que é uma pedra boleada (transformada em bola)?” em vez de assumir que são “bolas de boleadeiras” e partir daí para entendê-las nesse contexto. Assim, seria possível dar alguns passos para trás, metodologicamente, e fazer o exercício de separar o objeto de estudo do objeto já conceituado, para compreender seu significado histórico e, então, alavancar as investigações sob um outro olhar/viés: “O que poderiam ser estes objetos?” e, “O que há para ver?” (Holbraad, 2014).

É preciso, a partir de uma ética epistemológica, deixar uma saída para os “entes” daqueles que se está descrevendo – sustentar indefinidamente o possível, o que “poderia ser”.

4. O CASO DAS BOLEADEIRAS NO TERRITÓRIO DE MORRO REDONDO

As pedras de boleadeiras têm uma presença significativa na história e no território de Morro Redondo, sendo encontradas em diversas localidades dentro do município, como na Chácara de Pessegueiros (Colônia Colorado), do Sr. Antônio Reinhardt — hoje expostas no MHMR — e na propriedade da Sra. Márcia Müller, na Colônia São Pedro — onde elas ainda estão situadas e guardadas em galpões na propriedade. Esse modo peculiar de guardar e manter pode ser denominado como a formação de uma “coleção doméstica”, caracterizada pelo ato de colecionar objetos



arqueológicos encontrados de maneira fortuita na praia, nas ruas ou, nesse caso, nas pequenas roças domésticas (Bezerra, 2011).

Também existem algumas pedras de boleadeiras no extinto Instituto Anchieta de Pesquisas (IAP), em São Leopoldo, no Rio Grande do Sul, que foram recolhidas em Morro Redondo, na década de 1960, pelo professor e pesquisador Pedro Augusto Mentz Ribeiro, no momento da obra para a construção do Centro Evangélico Martin Luther, da Comunidade Luterana (IECLB), no atual centro urbano do município. Essa informação foi recuperada em pesquisa conforme o item 216, na página 13 do *Catálogo das Coleções de Arqueologia*, no site próprio do IAP. O instituto foi fechado em dezembro de 2023, e não se sabe informações sobre o destino das boleadeiras em questão, ou do acervo que lá havia.

Outro caso em particular é muito interessante: na extinta Escola Municipal de Ensino Fundamental Padre Bucker, na Colônia Santa Bernardina (também em Morro Redondo), foi organizada, no início da década de 1990, uma exposição de boleadeiras. E, conforme relato de uma das responsáveis — ex-professora Rutilde Krügger Feldens (conhecida como professora Rutinha) —, diversos alunos e professores encontravam as pedras em lavouras e campos que pertenciam a suas famílias e as levavam para um espaço compartilhado: a sala de aula. Lá, elas ficaram por algum tempo, como um símbolo da história de um território que os ligava, pois o espaço era compartilhado por todos, até que essa professora se retirou da escola. A partir disso, a exposição foi desfeita, e a localização das boleadeiras expostas permanece indeterminada.

É importante mencionar que duas pedras de boleadeiras expostas na extinta Escola Padre Bucker foram encontradas pela Sra. Rutilde Krügger Feldens quando criança, em uma lavoura de batatas que pertencia à sua família, e ficaram guardadas por muitos anos em um dos galpões na propriedade (Figura 2). A lavoura estava localizada na Colônia Santa Bernardina (Figura 3), em um terreno vizinho ao da Escola, onde a Sra. Rutilde, futuramente, trabalharia como professora e montaria a exposição mencionada anteriormente.²

² Informação fornecida por Rutilde K. Feldens durante a visita à Colônia Santa Bernardina, abordando as pedras de boleadeiras, em Morro Redondo, em abril de 2024.

Figura 2: Fotografia atual da lavoura de batatas, na Colônia Santa Bernardina, acompanhada da senhora Rutilde K. Feldens. Fonte: autores, 2024



Figura 3: Mapa parcial modificado de Morro Redondo. Fonte: Prefeitura Municipal de Morro Redondo,



5. CONCLUSÃO

Para concluir, se menciona o processo de musealização ocorrido com as pedras de boleadeiras ao serem encaminhadas ao MHMR e expostas ao público visitante, em um processo em que são reconhecidas e discutidas pela comunidade ao seu redor e por visitantes. Importa mencionar que o MHMR e as áreas de museologia e arqueologia, assim como arqueólogos e artefatos arqueológicos, estão cada vez mais ligados e envolvidos com pessoas, suas vivências e histórias nos territórios onde estão localizadas, seguindo o que diz Bezerra (2017), assim como se ancorando nas ações



da museologia social (Chagas; Assunção; Glas, 2014), que tem como objetivo a aproximação da comunidade ao museu.

Ao começarem suas “vidas” supostamente como artefatos utilizados em caças, elas se modificam no momento em que adentram o espaço museológico, dando início a suas segundas vidas (Nery *et al.*, 2020). Ao se tornarem patrimônio e serem expostas em um museu como o MHMR, tendo os seus significados, contextos e histórias negociados de maneira física ou virtual — com publicações em redes sociais —, as pedras de boleadeiras transformam-se em fontes de memórias e histórias contadas por aqueles que já tiveram contato ou já ouviram relatos de seus antepassados, pois “As boleadeiras perdem sua função técnica, mas continuam presentes no contexto cultural do gaúcho como um elemento simbólico que representa e fortalece a sua identidade riograndense” (Vidal, 2009, p.9).

Estes objetos também representam um apelo à empatia com grupos remanescentes indígenas que se encontram nas proximidades da comunidade de Morro Redondo. Eles podem servir como “ponte” entre passado e presente, mesmo que não pertençam a estas culturas atuais, remetem à pré-existência de nativos (parentes) no território ou sua passagem por ali. Assim, essa coleção pode ter uma função didática participando de exposições temporárias; estimulando as lembranças de histórias de antepassados sobre esses objetos ou mesmo na formação de professores do ensino básico — de forma que sejam instrumentalizados para tratar do passado indígena no município.

Esses artefatos também movimentam pesquisadores a fazerem o mapeamento de suas ocorrências no espaço e inventários recuperando os sentidos que as pessoas dão a essas materialidades.

6. REFERÊNCIAS

BEZERRA, Marcia. "As moedas dos índios": um estudo de caso sobre os significados do patrimônio arqueológico para os moradores da Vila de Joanes, ilha de Marajó, Brasil. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, sec. Ciências Humanas, sec. Ciências Humanas, v. 6, p. 57-70, 2011.

BEZERRA, Márcia. **Teto e afeto**: sobre as pessoas, as coisas e a arqueologia na Amazônia. Belém: GK Noronha, v. 1, p. 108, 2017.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Musealização da arqueologia: um estudo de modelos para o projeto Paranapanema**. 1995. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 28, p. 1-30, 2020.

CHAGAS, Mario de Souza. **Há uma gota de sangue em cada museu**: a ótica museológica de Mário de Andrade. Chapecó: Argos, 2015.

CHAGAS, Mario; ASSUNÇÃO, Paula; GLAS, Tamara. Museologia social em movimento. **Cadernos do CEOM**, v. 27, n. 41, p. 429-436, 2014.

CURY, Marília Xavier. Povos indígenas e Museologia – experiências nos museus tradicionais e possibilidades nos museus indígenas. In: BRULON, B. (Org.).

Decolonising Museology - Museums, Community Action and Decolonisation. Paris: ICOFOM. p. 338-353, 2020.

DA COSTA, Matheus Pereira; RIBEIRO, Diego Lemos. “Estratigrafia do abandono”: o caso do museu da cidade do Rio Grande – MCRG no extremo sul do Rio Grande do Sul, Brasil. **Cadernos do LEPAARQ (UFPEL)**, v. 17, n. 34, p. 209-235, 2020.

DE MENEZES, Ulpiano T. Bezerra. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 89-103, 1998.

GARCIA, Anderson Marques; DA SILVA, Bruno Gato. Arqueologia experimental aplicada ao estudo das boleadeiras pré-coloniais da região platina. **Cadernos do LEPAARQ (UFPEL)**, p. 89-120, 2013. GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios.

Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n.23, p. 15-36, jan/jun 2005.

GONZÁLEZ, Alberto Rex. La boleadora. Sus áreas de dispersión y tipos. **Revista del Museo de La Plata**, sec. Antropología, v. 4, n. 21, p. 133-292, 1953.

HODDER, Ian. Symbolism, meaning and context. In: I. HODDER, Ian. Theory and practice in archaeology. Londres e Nova Iorque, p. 11-23, 1992. HOLANDA, Cristina Rodrigues; LAGE, Maia Conceição Soares Meneses. Os (des)caminhos da coleção arqueológica do Museu do Ceará e da gestão de acervos arqueológicos no Estado (1932-2012). **Cadernos do CEOM**, v. 32, p. 110, 2019.

HOLBRAAD, Martin. Tres provocaciones ontológicas. **Ankulegi**: gizarte antropologia aldizkaria= revista de antropología social, n. 18, p. 127-139, 2014.

INSTITUTO ANCHIETANO DE PESQUISAS. Catálogo das Coleções de Arqueologia. Disponível em:

<<https://www.anchietano.unisinos.br/index1.htm>>. Acesso em: 26 abr. 2024.

LIMA, Tania Andrade. Um passado para o presente: preservação arqueológica em questão. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, n. 33, p. 05-21, 2007.

NERY, Olivia Silva *et al.* Segunda casa, segunda vida: a biografia dos objetos de museus. **Ventilando Acervos**, v. 8, p. 111-135, 2020. Disponível em:

<https://guaiaca.ufpel.edu.br/bitstream/handle/prefix/6885/SEGUNDA_CASA_SEGUNDA_VIDA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 27 abr. 2024.

PREFEITURA MUNICIPAL DE MORRO REDONDO. História do Município. Disponível em:



<https://www.morroredondo.rs.gov.br/portal/servicos/1001/historia-do-municipio/>. Acesso em: 27 abr. 2024.

ROCA, Andrea. **Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa.** Mana, Rio de Janeiro, n.21, v. 1, p. 123-155, 2015.

SILVA, Abrahão Sanderson Nunes Fernandes da. **Musealização da arqueologia: diagnóstico do patrimônio arqueológico em museus potiguares.** 2008. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SCHMITZ, Pedro Ignácio et al. **Bolas de boleadeira no Rio Grande do Sul. In: O homem antigo da América.** São Paulo: Instituto de Pré-história da Universidade de São Paulo, 1971, p. 53—68.

TOURGEON, Laurier. **Do material ao imaterial: novos desafios, novas questões.** Geosaberes. Fortaleza, v.5, número especial, p. 67-79., dez.2014.

VIDAL, Viviane Margareth Pouey et al. Os artefatos de arremesso dos campos da América Meridional: um estudo de caso das boleadeiras. 2009.

TOURGEON, Laurier. **Do material ao imaterial: novos desafios, novas questões.** Geosaberes. Fortaleza, v.5, número especial, p. 67-79., dez.2014.

VIDAL, Viviane Margareth Pouey et al. Os artefatos de arremesso dos campos da América Meridional: um estudo de caso das boleadeiras. 2009.

Pesquisar para conhecer: perfil dos visitantes do Museu do Doce da UFPEL

Richard Martins Silveira

Graduando em Turismo - Universidade Federal de Pelotas richardmartinssilveira@gmail.com

Marta Caldeira Pacios

Graduanda em Museologia - Universidade Federal de Pelotas martacalpacios@outlook.com

Bruna Frio Costa

Doutoranda em Memória Social e Patrimônio Cultural - Universidade Federal de Pelotas brunafriocosta@gmail.com

Noris Mara Pacheco Martins Leal

Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural – Instituição norismara@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem como principal objetivo analisar os resultados obtidos através de uma pesquisa aplicada aos visitantes do Museu do Doce da UFPEl entre novembro de 2023 e fevereiro de 2024. Através de um questionário impresso, elaborado em conjunto por estagiário do Bacharelado em Turismo e a direção do Museu do Doce, contendo 13 perguntas fechadas e abertas sobre fatores demográficos, sobre a visita ao museu e pareceres gerais. A partir dos resultados obtidos foi possível concluir que a maioria dos respondentes têm entre 35 e 44 anos, são mulheres, com ensino superior completo, sendo em sua maioria de Pelotas ou Porto Alegre. Visitavam o museu pela primeira vez, por motivos de lazer e indicariam a visita para parentes e amigos. Acredita-se que a pesquisa ter sido realizada em um período de férias escolares pode ter influenciado na quantidade de respostas obtidas. E, o principal resultado é formulário de pesquisa para a sequência ao longo do ano, em períodos a serem definidos.

Palavras-chave: Museu do Doce. Pelotas/RS. Pesquisa de Público.



INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como principal objetivo analisar os resultados obtidos através de uma pesquisa aplicada aos visitantes do Museu do Doce da UFPel entre novembro de 2023 e fevereiro de 2024. Localizado no centro histórico da cidade de Pelotas, RS, no Casarão 8 - tombado pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 1977, em conjunto com as casas de número 02 e 06.

Provavelmente, foi projetado e construído pelo arquiteto italiano José Izella em 1878, para servir como residência para a família do Conselheiro Francisco Antunes Maciel, Conselheiro do Império. Entre os anos de 1950 e 1973, a edificação serviu como sede do Quartel General da 8ª Brigada de Infantaria Motorizada de Pelotas. Depois deste período foi ocupado por diversos órgãos públicos municipais. (Gastaud et al., 2014, p.92).

A intencionalidade primeira de um museu, sempre foi o ensino, considerando um local propício onde se tem acesso a objetos de informação e também de pesquisa sobre assuntos variados, buscando sempre sensibilizar o público (SIMAN, 2007). Soma-se a isso a ideia de que a visita a espaços culturais é associada ao “estímulo à criatividade, à autoexpressão, à coesão social e ao respeito à diversidade, podendo ser vista, assim, como positiva ao desenvolvimento socioeconômico e ao exercício da cidadania” (UFMG, 2017, p.4).

Criado pela portaria do reitor n. 1.930 de 30 de dezembro de 2011 e tem por missão “salvaguardar os saberes e fazeres da tradição doceira de Pelotas e região, bem como promover a pesquisa e a divulgação desse patrimônio” (GASTAUD e CRUZ, 2018, p.43), é visto por inúmeros autores como uma conquista da comunidade doceira da cidade. Aberto ao público em maio de 2013, o Museu Doce foi concebido como um processo museológico inovador, orientado para o questionamento, com o objetivo de estimular a criatividade e a elaboração de novos conceitos que estejam em sintonia com as demandas do mundo contemporâneo, desenvolvendo iniciativas educacionais

comunitárias, incentivando que a comunidade se aproprie deste bem cultural, tendo como vetor a tradição doceira de Pelotas e região (GASTAUD, 2014).

No ano de 2024, o Museu do Doce completa 11 anos de funcionamento. E, segundo arquivos oficiais da instituição, apenas duas pesquisas de público foram aplicadas neste período. A primeira, no ano de 2014, enquanto ocorriam exposições temporárias. Já a pesquisa que orienta este trabalho foi aplicada ao público visitante da exposição de longa duração “Entre o sal e o açúcar: o doce através dos sentidos”.

De acordo com Screven (1990), a pesquisa de público pode ser

um processo para obtenção de informações sobre visitantes que em última instância, podem contribuir para a eficácia de uma exposição e seus componentes interpretativos sobre o comportamento do visitante, seus interesses, ou capacidade de comunicação da exposição (Screven, 1990, p.36)

Além disso, “a pesquisa de público em espaços museológicos representa um instrumento privilegiado para auxiliar no funcionamento desses espaços, dando subsídios à elaboração e ao aprimoramento das ações ali desenvolvidas” (UFMG, 2017, p.4). E, através da análise dos resultados alcançados com ela, reavaliar os serviços e informações ofertadas para que melhor atenda às atuais demandas do museu já que “a percepção da natureza da relação entre o museu e os indivíduos revela o essencial da compreensão de seu papel social” (Köptcke, 2005, p. 187).

Ao visitar um museu, percebemos que o seu público é bem diversificado. Encontramos desde crianças até idosos, jovens graduandos, apreciadores de arte, historiadores, ou aqueles que simplesmente querem conhecer o lugar por lazer (Pereira; Cazarim; Zangrande; Guedes; Silva e Santiago, 2021). “No entanto, a parcela da população brasileira que acessa esses espaços é reduzida, o que representa uma das muitas desigualdades que marcam nossa sociedade” (Diniz; Machado, 2011; Ibram, 2014).

De acordo com o relatório anual do Museu do Doce, o ano de 2023 foi o primeiro ano, após o período da pandemia de Covid-19, que o Museu do Doce funcionou desde os primeiros dias do mês de janeiro até o final de dezembro. O horário de funcionamento é de terça a sábado, das 13 às 18 horas, não abrindo aos domingos e feriados. Os horários



são modificados em datas “especiais” como Fenadoce, Semana dos Museus, Semana do Patrimônio e Primavera dos Museus. Foram recebidos 16.766 visitantes, conforme tabela abaixo:

TABELA 1 - PÚBLICO VISITANTE DO MUSEU DO DOCE DA UFPEL EM 2023

Período	Público visitante	Observações
03/01 a 28/01	746	
31/01 a 25/02	579	
28/02 a 25/03	481	
28/03 a 22/04	764	
25/04 a 01/06	1157	
02 a 18/06	3.134	Fenadoce
20/06 a 15/07	977	
18/07 a 12/08	1186	
15/08 a 20/08	2.433	Semana do Patrimônio - Fortes chuvos durante a semana, cancelamento da visita de escolas, durante a semana
22/08 a 23/09	1.687	Primavera dos Museus
26/09 a 21/10	1.499	
24/10 a 18/11	934	
21/11 a 09/12	779	
10/12 a 30/12	410	
Total	16.766	

Museus UFPEL 2023 - Museu do Doce UFPEL

Fonte: Relatório Anual 2023 - Museu do Doce UFPEL, 2023

METODOLOGIA

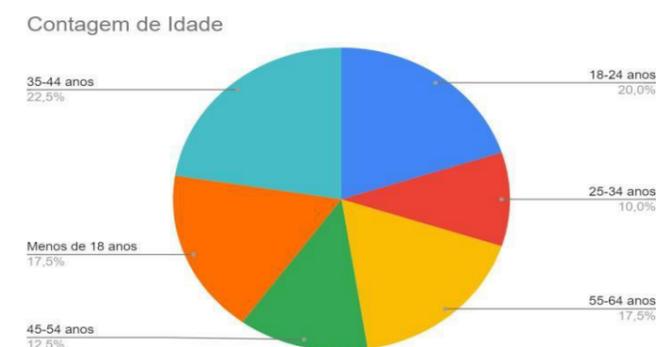
O método adotado para a realização dessa pesquisa foi através de um questionário impresso (em anexo), contendo 13 perguntas fechadas e abertas sobre fatores demográficos, sobre a visita ao museu e pareceres gerais. O questionário foi elaborado em conjunto por estagiário do Bacharelado em Turismo e a direção do Doce em novembro de 2023. Sua aplicação deu-se entre 29 de novembro de 2023 e 8 de fevereiro de 2024, tendo sido respondido, de forma voluntária, por 40 visitantes. O questionário, impresso, era entregue aos visitantes após a visita - mediada ou não - pelo estagiário responsável pela aplicação da pesquisa.

Os gráficos usados para ilustrar os resultados foram gerados através do Excel e do Google forma para as perguntas que tiveram mais de uma resposta da mesma pessoa.

RESULTADOS

Através dos resultados da pesquisa foi possível recolher os seguintes dados: No primeiro gráfico (gráfico de idade), é possível identificar que 17,5% são pessoas menores de 18 anos, 20% variam entre 18 - 24 anos, 10% dos respondentes variam entre 25 - 34 anos, 22,5% dos respondentes possuem idade que varia entre 35 - 44 anos, 12,5% eram pessoas entre 45 - 54 anos e 5% variam entre 55 - 64 anos. De acordo com esse gráfico é possível concluir que a faixa etária principal dos respondentes foi de 35-44 anos (figura 1).

Gráfico 1 - Pesquisa de público Museu do Doce: Faixa Etária



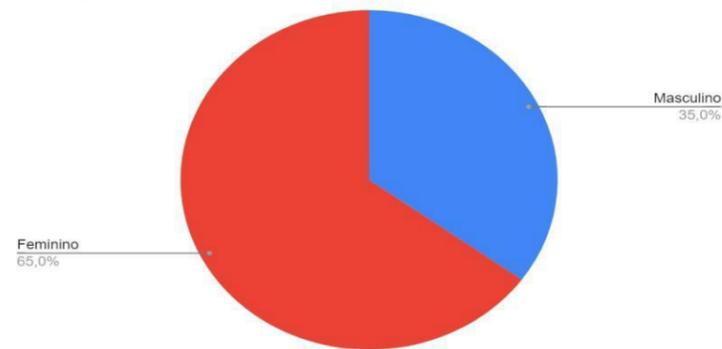
(Fonte: Elaboração própria, 2024)

No gráfico de definição de gênero é possível ver que 65% se identificaram com o gênero feminino, 35% masculino (figura 2).



Gráfico 2 - Pesquisa de Público: Gênero

Contagem de Gênero

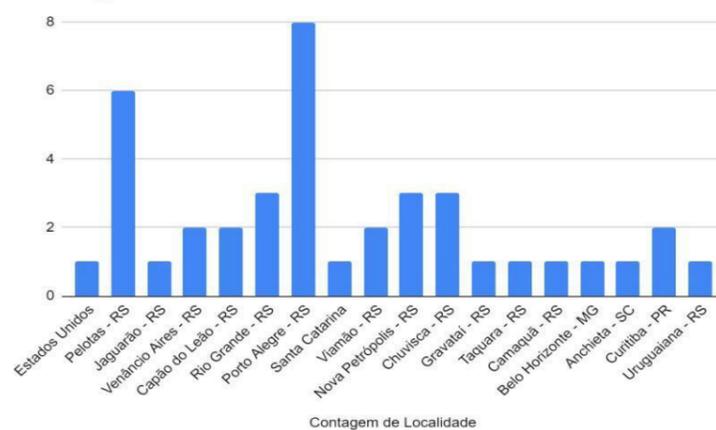


(Fonte: Elaboração própria, 2024)

Quanto ao local de moradia, 34 respondentes são do estado do Rio Grande do Sul, sendo as cidades mais citadas Porto Alegre e Pelotas (oito e seis pessoas respectivamente), cinco pessoas de fora do estado e uma de fora do Brasil (figura 3).

Gráfico 3 - Pesquisa de Público: Localidade

Contagem de Localidade

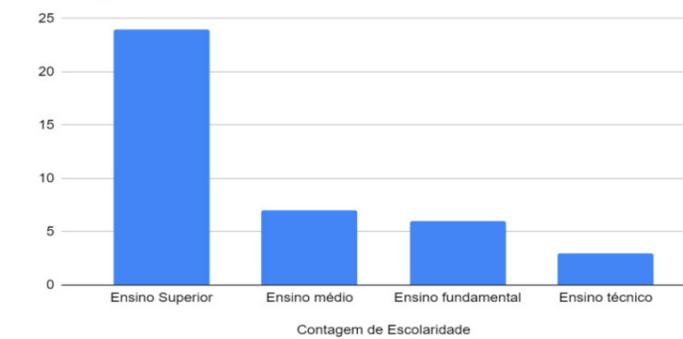


(Fonte: Elaboração própria, 2024)

O grau de escolaridade das pessoas respondentes com ensino superior foi 60%, seguido por ensino médio (17,5%), ensino fundamental (15%) e ensino técnico (7,5%) (figura 4).

Gráfico 4 - Pesquisa de Público: Escolaridade

Contagem de Escolaridade



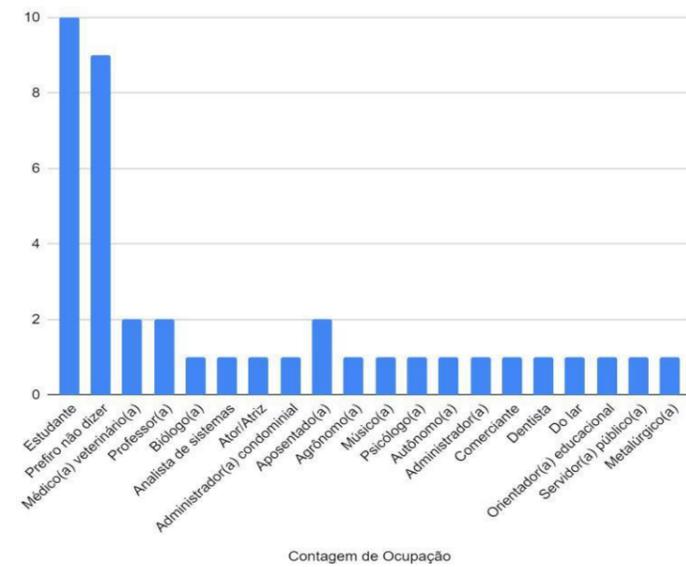
(Fonte: Elaboração própria, 2024)

Em relação à ocupação, os resultados foram bastante diversos, 25% são estudantes, responderam como professores, médicos veterinários e aposentados individualmente totalizaram 5%, com duas respostas em cada categoria profissional e 22,5% das pessoas preferiram não responder (figura 5).

Gráfico 5 - Pesquisa de Público: Ocupação



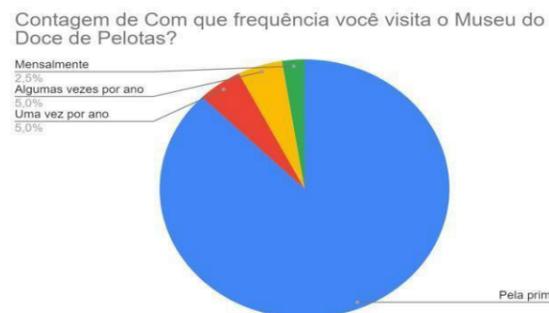
Contagem de Ocupação



(Fonte: Elaboração própria, 2024)

Referente ao número de visitas ao museu, 85,5% visitaram pela primeira vez o museu, 5% visitaram uma vez por ano, 5% algumas vezes por ano e 2,5% visitam mensalmente o museu (figura 6).

Gráfico 6 - Pesquisa de Público: Frequência de Visita ao Museu

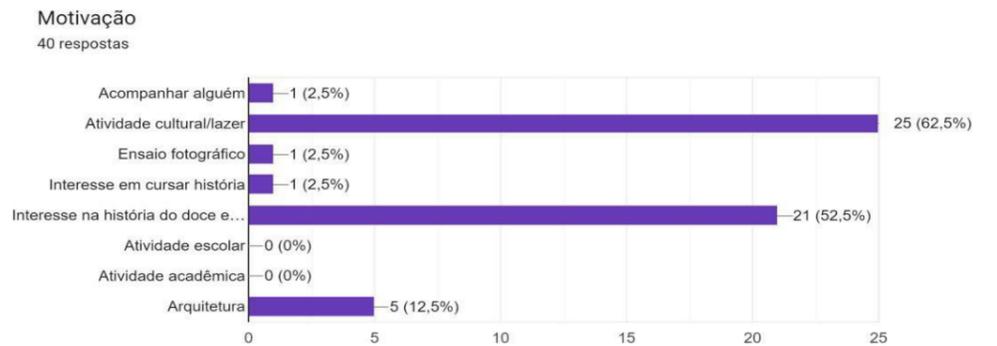


(Fonte: Elaboração própria, 2024)



A motivação da visita, mais citada entre todos os respondentes, foi “atividade cultural/lazer” (62,5%), seguida por “interesse na história do doce em Pelotas” (52,5%), “arquitetura” (12,5%), “acompanhar alguém” (2,5%), “ensaio fotográfico” (2,5%) e “interesse em cursar história” (2,5%) (figura 7).

Gráfico 7 - Pesquisa de Público: Motivação

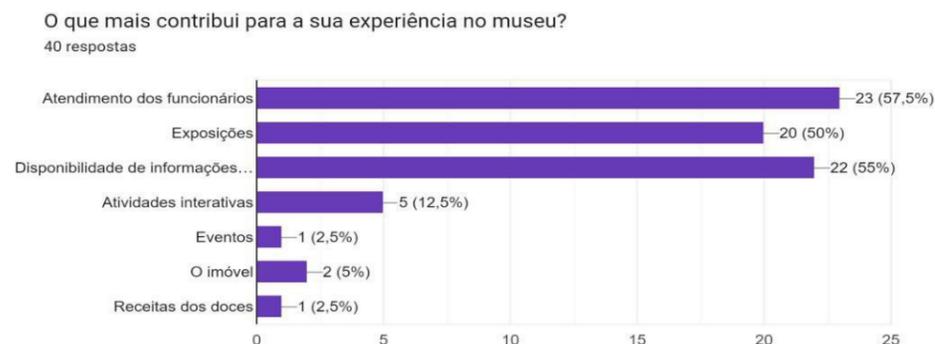


(Fonte: Elaboração própria, 2024)

Em relação ao que mais contribuiu para a sua experiência no museu, 57,5% das respostas destacaram o atendimento dos funcionários, 55% a disponibilidade de informações sobre a história do doce, 50% as exposições, 12,5% atividades interativas, 5% o imóvel, 2,5% eventos e 2,5% receitas dos doces (figura 8).



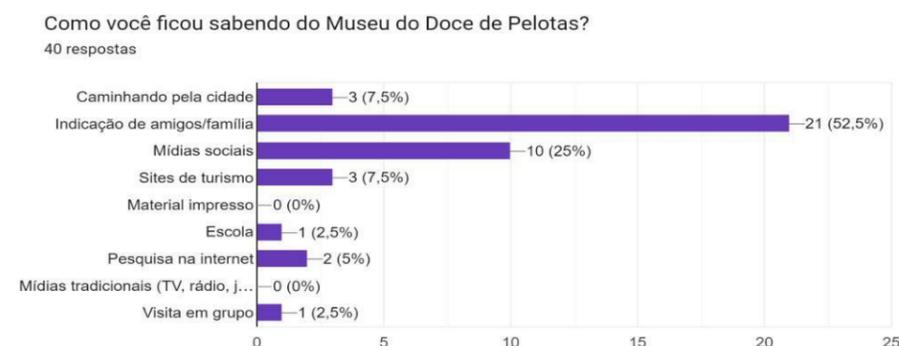
Gráfico 8 - Pesquisa de Público: Contribuição para experiência no Museu



(Fonte: Elaboração própria, 2024)

Nas perguntas sobre comunicação e divulgação, 52,5% das pessoas responderam que conhecem o museu através de amigos/família, 25% por mídias sociais, 7,5% por sites de turismo, 7,5% caminhando pela cidade, 5% por pesquisa na internet, 2,5% escola e 2,5% visitas em grupo (figura 9).

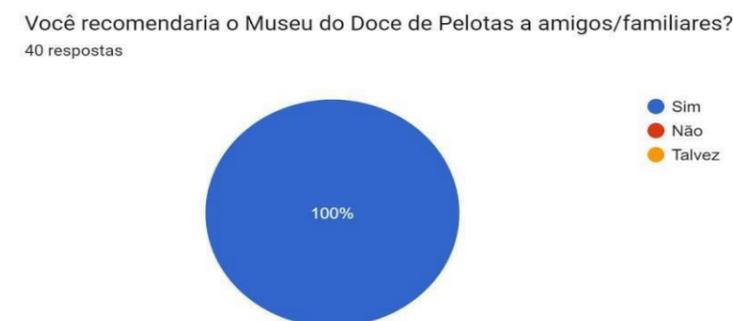
Gráfico 9 - Pesquisa de Público: Informações sobre o Museu do Doce



(Fonte: Elaboração própria, 2024)

No gráfico 10, 100% dos respondentes afirmaram que recomendariam o Museu do Doce de Pelotas a amigos/familiares (figura 10).

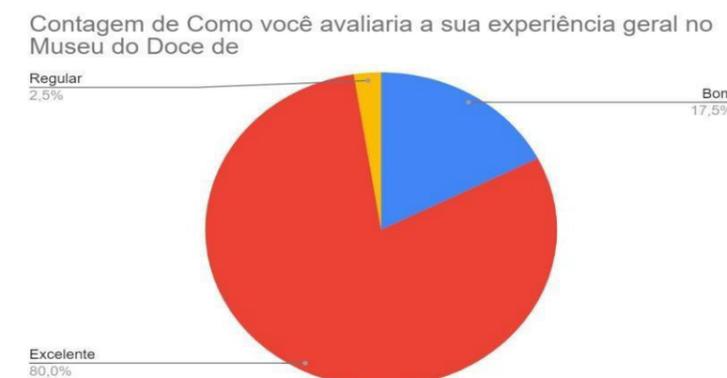
Gráfico 10 - Pesquisa de Público: Recomendação do Museu a amigos/família



(Fonte: Elaboração própria, 2024)

Nos aspectos gerais, 80% das respostas avaliam a sua experiência no museu como excelente, 17,5% como bom e 2,5% regular (figura 11).

Gráfico 11 - Pesquisa de Público: Avaliação da experiência geral no Museu do Doce



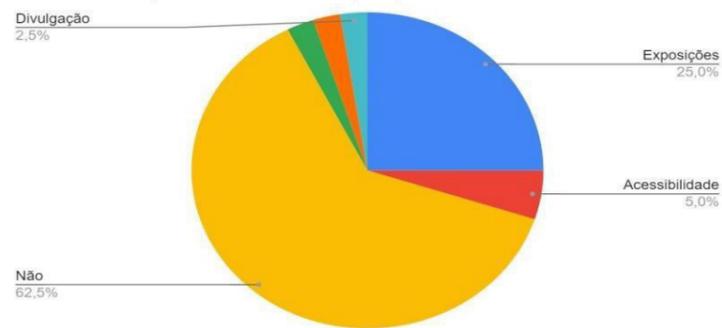
(Fonte: Elaboração própria, 2024)

Na pergunta “há algum aspecto específico do Museu do Doce de Pelotas que você acredita que precisa de melhorias?”, 62,5% responderam “não”, 25% exposições, 5% acessibilidade e 2,5% divulgação (figura 12).

Gráfico 12 - Pesquisa de Público: Aspectos Específicos de Melhorias no Museu do Doce



Contagem de Há algum aspecto específico do Museu do Doce de Pelotas que você acredita que precisa de melhorias?

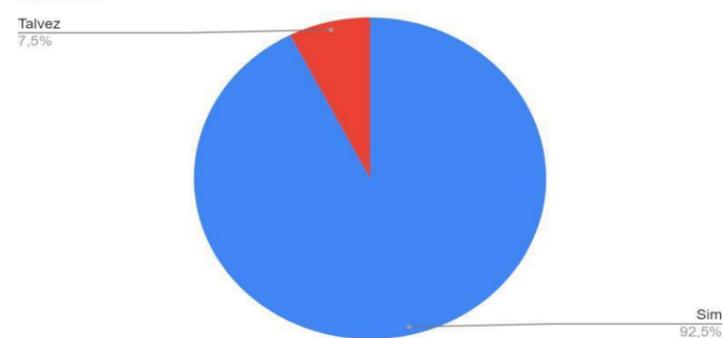


(Fonte: Elaboração própria, 2024)

Na questão “você retornaria ao museu?”, 92,5% dos visitantes demonstraram interesse em retornar ao museu e 7,5% responderam “talvez” (figura 13).

Gráfico 13 - Pesquisa de Público: Interesse em Retornar ao Museu

Contagem de Após a visita, existe interesse em retornar ao museu?



(Fonte: Elaboração própria, 2024)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A aplicação de pesquisas de público intenta obter resultados que serão tabulados, analisados e discutidos visando a autoavaliação e posterior qualificação das ações do museu como um todo. Repensar as mediações, a comunicação e divulgação, os horários de funcionamento, duração das exposições, acessibilidade, entre outros itens, visando ampliar o perfil dos visitantes objetivando a democratização e apropriação deste espaço. A partir dos resultados obtidos na pesquisa aplicada aos visitantes do Museu do Doce da UFPel, entre 29 de novembro de 2023 a 8 de fevereiro de 2024, é possível concluir que a maioria dos respondentes têm entre 35 e 44 anos.

As pessoas que se identificam como do gênero feminino são maioria. Ensino superior foi a alternativa mais assinalada quando referente a escolaridade e Porto Alegre e Pelotas as localidades de origem da maioria dos visitantes. Foi possível identificar que 85,5% dos respondentes visitaram o Museu pela primeira vez. A alternativa “atividade cultural/lazer” foi a mais assinalada quando da motivação para a visita. Em relação ao que mais contribuiu para a experiência no museu, 57,5% das respostas destacaram o atendimento dos funcionários. Nas perguntas sobre comunicação e divulgação, 52,5% das pessoas responderam que conhecem o museu através de amigos/família e a maioria recomendaria o museu a amigos e familiares.

Analisando a tabela do relatório anual do Museu do Doce do ano de 2023, o número total de visitantes no mesmo período da pesquisa aplicada foi de 1.325, ou seja, se fizermos um paralelo, tendo em vista que ainda não foram computados o número total de visitantes do ano de 2024, o número de respondentes pode ser considerado inferior para uma avaliação mais precisa. O fato de a pesquisa ter sido realizada em um período de férias escolares pode ter influenciado na quantidade de respostas obtidas.

Destaca-se que a aplicação da pesquisa foi resultado da atividade de um estágio curricular do curso de turismo e deixa como resultado o formulário de pesquisa para a sequência ao longo do ano, em períodos a serem definidos.

Referências:



GASTAUD, Carla Rodrigues et al. Do sal ao açúcar: as ações educativas do Museu do Doce da UFPEL (Universidade Federal de Pelotas). **Expressa Extensão**, v. 19, n. 2, p. 91-105, 2014.

GASTAUD, Carla Rodrigues; CRUZ, Matheus. O Museu do Doce da UFPEL. Entre o Sal e o açúcar: o doce através dos sentidos. Pelotas, 2018

DINIZ, S. C.; MACHADO, A. F. Analysis of the Consumption of Artistic-Cultural Goods and Services in Brazil. *Journal of Cultural Economics*, v. 35, pp. 1-18, 2011.)

IBRAM. *Museus e a dimensão econômica: da cadeia produtiva à gestão sustentável*. Brasília, 2014.

KÖPTCKE, Luciana Sepúlveda et al. **Bárbaros, escravos e civilizados: o público dos museus no Brasil**. 2005.

Pereira; Cazarim; Zangrande; Guedes; Silva e Santiago. MUSEUS E SUA UTILIZAÇÃO COMO RECURSO METODOLÓGICO NO ENSINO FUNDAMENTAL PARA A CONSTRUÇÃO DOS CONCEITOS DE CIDADANIA in *Connectionline* n.25, p. 25-38, 2021

Pesquisa de público anual UFMG, 2017

Relatório Anual Museu do Doce UFPEL, 2023

SCREVEN, Chandler G. Educational Exhibitions for unguided visitors. **ICOM/CECA**, v. 12, n. 13, p. 10-20, 1991.;

SCREVEN, Chandler G. et al. Uses of evaluation before, during and after exhibit design. **ILVS review**, v. 1, n. 2, p. 36-66, 1990.

SIMAN, Lana Mara de Castro; *Escola e Museus: diálogos e práticas*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus; Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais/ Cefor, 2007.

ANEXO 1 - Questionário pesquisa público Museu do Doce da UFPEL



Informações demográficas

- Idade

<input type="checkbox"/> Menos de 18 anos	<input type="checkbox"/> 45-54 anos
<input type="checkbox"/> 19-24 anos	<input type="checkbox"/> 55-64 anos
<input type="checkbox"/> 25-34 anos	<input type="checkbox"/> 65 anos ou mais
<input type="checkbox"/> 35-44 anos	<input type="checkbox"/> Prefiro não responder
- Gênero

<input type="checkbox"/> Masculino	<input type="checkbox"/> Prefiro não responder
<input type="checkbox"/> Feminino	<input type="checkbox"/> Outro: _____
<input type="checkbox"/> Não binário	
- Localidade

<input type="checkbox"/> Pelotas	
<input type="checkbox"/> Outra cidade do Rio Grande do Sul: _____	
<input type="checkbox"/> Cidade de outro estado brasileiro: _____	
<input type="checkbox"/> Outro país: _____	
- Escolaridade

<input type="checkbox"/> Ensino fundamental	<input type="checkbox"/> Ensino técnico
<input type="checkbox"/> Ensino médio	<input type="checkbox"/> Ensino superior
- Ocupação: _____

Visita ao Museu do Doce

- Com que frequência você visita o Museu do Doce de Pelotas?

<input type="checkbox"/> Pela primeira vez	<input type="checkbox"/> Mensalmente
<input type="checkbox"/> Uma vez por ano	<input type="checkbox"/> Semanalmente
<input type="checkbox"/> Algumas vezes por ano	
- Motivação

<input type="checkbox"/> Interesse na história do doce em Pelotas	
<input type="checkbox"/> Atividade cultural/lazer	<input type="checkbox"/> Arquitetura
<input type="checkbox"/> Atividade acadêmica	<input type="checkbox"/> Outro: _____
<input type="checkbox"/> Atividade escolar	

- O que mais contribui para a sua experiência no museu?

<input type="checkbox"/> Atendimento dos funcionários
<input type="checkbox"/> Exposições
<input type="checkbox"/> Disponibilidade de informações sobre a história do doce
<input type="checkbox"/> Atividades interativas
<input type="checkbox"/> Eventos
<input type="checkbox"/> Outro: _____

Comunicação e Divulgação

- Como você ficou sabendo do Museu do Doce de Pelotas?

<input type="checkbox"/> Indicação de amigos/família
<input type="checkbox"/> Mídias sociais
<input type="checkbox"/> Mídias tradicionais (TV, rádio, jornais, etc.)
<input type="checkbox"/> Sites de turismo
<input type="checkbox"/> Material impresso
<input type="checkbox"/> Outro: _____
- Você recomendaria o Museu do Doce de Pelotas a amigos/família?

<input type="checkbox"/> Sim
<input type="checkbox"/> Não
<input type="checkbox"/> Talvez

Parcerias gerais

- Como você avaliaria a sua experiência geral no Museu do Doce de Pelotas?

<input type="checkbox"/> Excelente	<input type="checkbox"/> Ruim
<input type="checkbox"/> Bom	<input type="checkbox"/> Pésimo
<input type="checkbox"/> Regular	
- Há algum aspecto específico do Museu do Doce de Pelotas que você acredita que precisa de melhorias?

<input type="checkbox"/> Exposições	<input type="checkbox"/> Acessibilidade
<input type="checkbox"/> Infraestrutura	<input type="checkbox"/> Outro: _____
- Após a visita, existe interesse em retornar ao museu?

<input type="checkbox"/> Sim
<input type="checkbox"/> Talvez
<input type="checkbox"/> Não



Principais obstáculos na conservação do acervo de animais taxidermizados do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter

Lucas de Souza Lima Pereira

Graduando em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis/UFPel;
Mestrando em Engenharia de Materiais/UFPel
E-mail: lucslp@hotmail.com

Lisiane Gastal Pereira

Museóloga; Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter - IB/UFPel
E-mail: lisi.gastal@gmail.com

Mauro Mascarenhas

Técnico em Anatomia e Necropsia; Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter - IB/UFPel
E-mail: mauro.b.mascarenhas@gmail.com

Mateus Meneghetti Ferrer

Professor Membro Permanente do Programa de Pós-Graduação de Ciência e Engenharia de Materiais/UFPel
E-mail: mmferrer@ufpel.edu.br

Resumo: O Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter (MCNCR) possui um acervo extenso de animais taxidermizados, que, apesar de ter se originado com as peças confeccionadas por Carlos Ritter, entre fins do século XIX e início do século XX, cresceu em número com o passar dos anos, agregando itens de outros taxidermistas. Essas peças captam formas, expressões, alguma atitude do cotidiano, ou essência daquele animal, para causar a impressão no espectador de estar diante de um ser ainda vivo. A principal característica dessas peças é serem majoritariamente matéria orgânica, e isso implica em fatores que devem ser levados em consideração quando se trata de conservação preventiva: umidade, poeira e luz solar. Tomando a interdisciplinaridade como fundamento principal nessa abordagem, o trabalho visa apresentar um estudo em desenvolvimento na criação de um material que auxilie na conservação das peças taxidermizadas do MCNCR, unindo as ciências exatas na aplicação da conservação do patrimônio histórico, científico e cultural de Pelotas.

Palavras-chave: Taxidermia. Arqueometria. Conservação Preventiva.

Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter

Criado em 1970, o Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter (MCNCR) trata-se de um órgão suplementar vinculado ao Instituto de Biologia (IB) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), configurando-se assim como um museu universitário. Sua origem se deu através da doação da coleção do industrialista e naturalista autodidata Carlos Ritter (São Leopoldo, 1851 - Pelotas, 1926). Através de seu expressivo acervo, o MCNCR busca despertar o interesse do público propondo um diálogo com a sociedade sobre a importância da preservação da biodiversidade. Nesse sentido, o museu atua sob a missão de conservar, documentar, pesquisar, comunicar e popularizar o patrimônio da área das ciências naturais, ou áreas correlatas, buscando o estímulo de forma dialógica à reflexão e ao pensamento crítico da sociedade com relação à importância da conservação da biodiversidade

Com família de origem alemã e atuação no ramo da produção de cerveja, Carlos Ritter possuía muito interesse na área das ciências naturais, tendo coletado, ao longo de sua vida, diversos espécimes de insetos e aves com os quais produzia quadros entomológicos (figura 1) que formavam elaborados mosaicos e exemplares ornitológicos taxidermizados artisticamente.





Figura 1: Quadro entomológico elaborado por Carlos Ritter em 1882 com a reprodução da fachada da sua fábrica de cerveja. Foto: Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter.

As produções de Carlos Ritter formaram uma grande coleção que, após o seu falecimento, foi doada à então Escola de Agronomia e Veterinária Eliseu Maciel. Com a origem da UFPel, em 1969, e a vinculação da Escola à Universidade, foi criado o Museu da UFPel que teve a coleção de Ritter incorporada ao seu acervo. Com o decorrer dos anos, outros exemplares foram sendo agregados ao acervo. Atualmente, o museu é composto majoritariamente por coleções zoológicas, sendo grande parte animais taxidermizados. No entanto, não há na instituição o estabelecimento de parâmetros para a manutenção dessas peças, o que caracteriza um risco para esse acervo.

As instituições museológicas são espaços que têm como função social a coleta, a salvaguarda e a comunicação dos bens patrimoniais de interesse público, tendo em vista a preservação e a democratização da materialidade e da memória resguardada por esses artefatos. Além disso, os museus de ciências naturais são responsáveis por coletar, estudar e se responsabilizar pela guarda e manutenção de acervos biológicos (PEIXOTO, 2003).

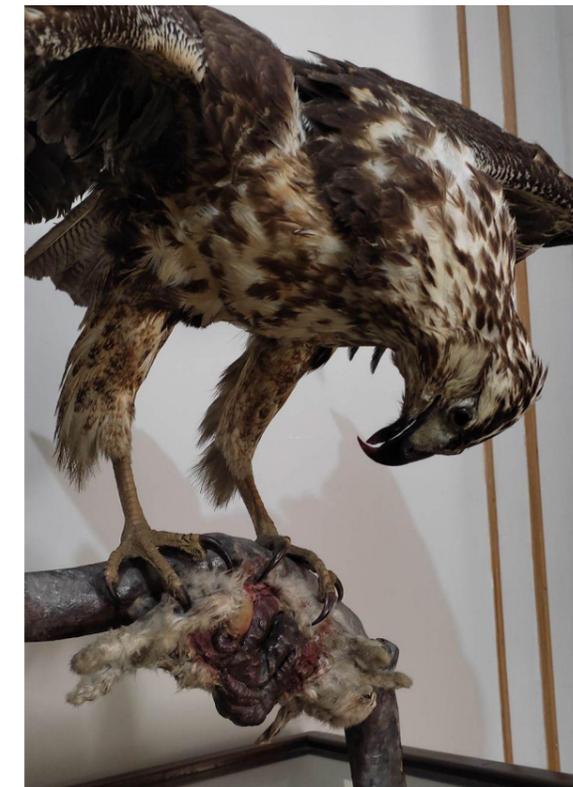
Tendo em vista o caráter preservacionista como uma das funções básicas dos museus, observou-se, ao longo de um semestre de atividades voluntárias na instituição, a falta de uma metodologia no MCNCR que estabeleça critérios para a conservação dos exemplares taxidermizados. Através dessa perspectiva, o presente trabalho apresenta a pesquisa que está sendo iniciada no âmbito do Mestrado vinculado ao programa de Pós-Graduação de Ciência e Engenharia de Materiais da UFPel, na busca pelo desenvolvimento de materiais e metodologias que contemplem esse importante papel do museu na conservação dos exemplares taxidermizados.

Taxidermia

A origem da palavra taxidermia remonta ao grego para “arranjo de pele”. Apesar da técnica evoluir com o passar do tempo, podemos entender que a taxidermia é uma metodologia aplicada na conservação da pele, e, eventualmente, partes ósseas e musculares de animais diversos, para a preservação do seu estado ‘vivo’. A partir da técnica, é possível inibir as ações de organismos responsáveis pela decomposição do artefato, como fungos e bactérias (Pontes e Lopes, 2001).

O principal objetivo da taxidermia é capturar parte da essência daquele animal, apresentando ao espectador uma peça que o faça ter a sensação de estar diante de um ser ainda vivo (figura 2). Formas, expressões, situações do cotidiano e atitudes corriqueiras do animal; tudo isso pode ser captado pelo taxidermista na hora de confeccionar sua obra (PÉQUIGNOT, 2006). O animal pode representar a obra completa, ou fazer parte de uma obra maior, como no caso de cenários e dioramas, em que a peça taxidermizada faz parte de uma composição artística representativa de um bioma.

Figura 2: Exemplar da águia-chilena (*Geranoaetus melanoleucus*) predando um coelho. Acervo



MCNCR. Foto: Autor.

As origens da taxidermia são datadas do século XVI, com o surgimento de coleções museológicas e privadas de História Natural, na Europa. A primeira tentativa de preservação de um animal como taxidermia é creditada a um nobre holandês, que, com a ajuda de um químico, esfolava animais, utilizava substâncias preservativas na preparação da pele, e a costurava novamente (Péquignot, 2006).



Apesar de existirem métodos e guias consolidados sobre a atividade desde o século XVIII, cada taxidermista acaba desenvolvendo suas próprias metodologias com a experiência na área, o que torna muito difícil de exemplificarmos com exatidão como eram realizados os processos de empalhamento dos animais (Péquipnot, 2006).

Essa dificuldade para travar métodos de conservação das peças taxidermizadas (e autenticação) é também motivo para empolgação, pois cada acervo é único, assim como cada taxidermista. Em alguns casos, o próprio profissional muda sua técnica com o passar dos anos, ou experimenta novas táticas em determinadas peças, o que gera mais identidade no seu trabalho e naquele acervo específico.

O objetivo do taxidermista também impacta diretamente no processo de confecção da obra, uma vez que peças para fins científicos são diferentes de peças para fins artísticos. As peças científicas são confeccionadas com fins de pesquisa e sua montagem não resulta em um exemplar com as características e naturalidade que o espécime possuía em vida, como ocorre com a taxidermia artística. As peças que se encontram salvaguardadas no MCNCR são resultado da aplicação da técnica da taxidermia artística (Oliveira, 2010).

Arqueometria

Em meados do século XX, visando uma integração entre diversas áreas do conhecimento para um maior entendimento sobre os objetos do patrimônio cultural, surge a Arqueometria. Químicos, físicos, biólogos e outros profissionais contribuindo para pesquisas científicas cujos objetos de estudo são justamente peças museológicas, obras de arte e afins.

Qual a composição química, a estrutura mineral, estimativa da idade, análise da superfície, processos de degradação de origem química, física ou biológica, compatibilidade de materiais empregados; tudo isso são exemplos de questionamentos pertinentes que engrandecem nosso entendimento sobre as peças individualmente, mas que podem ser utilizados para criar um banco de dados que auxilie em melhores abordagens para a conservação preventiva de peças semelhantes, intervenções futuras e contestação de autenticação (Appoloni, 2018).

O trabalho integrado desses profissionais juntamente com os da área do patrimônio (historiadores, museólogos, conservadores e restauradores) é de suma importância para o



desenvolvimento de metodologias mais assertivas e sustentáveis, em se tratando de economia de recursos.

A dificuldade de comunicação entre essas diversas áreas do conhecimento e o respeito pela contribuição que cada uma delas pode oferecer (além do reconhecimento de seus limites) se faz o maior empecilho da atualidade para que possamos atingir um verdadeiro patamar de cooperação e desenvolvimento na Arqueometria (Cruz, 2015).

Problemas na Conservação

Dentre os principais problemas apontados pelos funcionários do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter em relação à degradação do acervo estão: alta umidade característica de Pelotas, poeira acumulada nas peças e luz solar.

Por se tratarem de peças de origem animal, a alta umidade favorece a proliferação de microrganismos que se alimentam das penas e pelos das peças, acarretando na perda material do acervo. Atualmente, o tratamento das peças em que se observa proliferação de fungos é com aplicação de óleo de terebentina, mas que deve ser evitado e carece de substituição por ser uma substância bem reativa (Figueiredo Júnior, 2012).

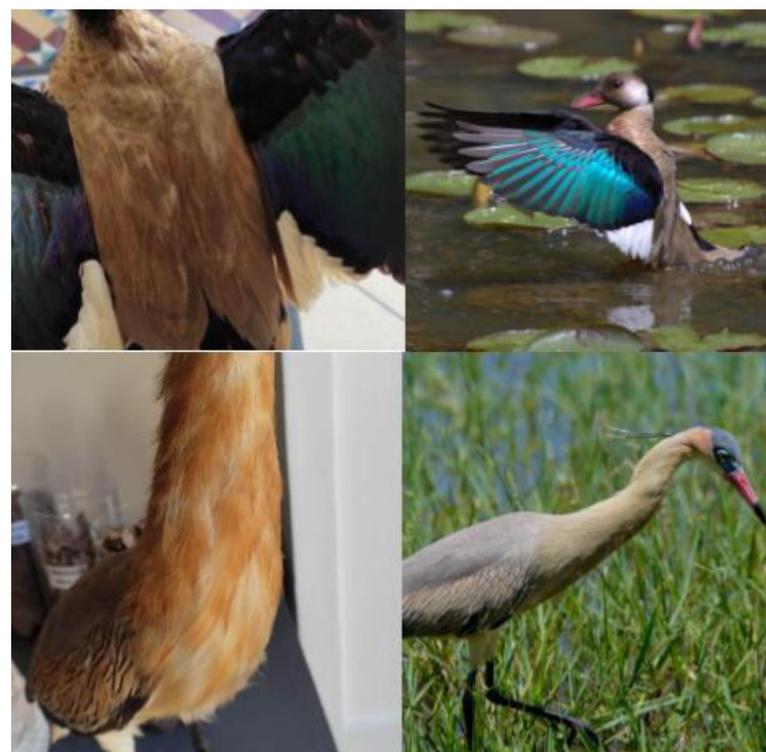
A poeira é um acúmulo de sujidade particular vinda do ambiente que se deposita em camadas sobre os objetos, interferindo diretamente na apreciação estética da obra, além dos processos de degradação dos seus componentes (Figueiredo Júnior, 2012). Por se tratar de peças tecnicamente classificadas como esculturas - em que a tridimensionalidade é determinante para a apreciação da obra - a morfologia irregular dos animais taxidermizados, cheio de minúsculas cavidades, facilita o acúmulo de poeira e isso se torna determinante para o estado de conservação das peças. Muitas vezes, a vazão com a qual a limpeza do acervo é feita não é suficiente para minimizar esses efeitos, então medidas protetivas são sempre bem vindas.

A luz solar, incidida diretamente nas peças, acelera a degradação de compostos fotossensíveis (Figueiredo Júnior, 2012). No caso dos animais taxidermizados, a pigmentação das penas e pêlos é afetada diretamente pela iluminação solar, porque são substâncias orgânicas as responsáveis pelo padrão de cores, e elas são sensíveis à radiação ultravioleta (Riedler, 2014). Portanto, a cor do animal vai desbotando com o tempo, e sua aparência pode diferir muito do aspecto do animal vivo; e então, um dos objetivos da



taxidermia vai enfraquecendo. Na figura 3, há a comparação entre as peças do MCNCR e imagens dos animais vivos.

Figura 3: Comparativo entre a peça taxidermizada do MCNCR (esq.) com imagem do animal vivo (dir.). Em cima: Marreca-pé-vermelho (*Amazonetta brasiliensis*); Baixo: Maria-faceira (*Syrigma sibilatrix*). Foto: Autor/Wikipédia.



Todos esses fatores são motivadores na fomentação de medidas de conservação preventiva das peças, que são, por definição, os esforços tomados para preservar as características originais de um objeto, visando prolongar a vida útil daquele bem (FRONER, 2008).

Desenvolvimento futuro

Conforme mencionado anteriormente, o MCNCR trata-se de uma instituição antiga dentro da UFPel e ocupa um lugar de destaque para a cultura local, sendo tradicionalmente reconhecido pela comunidade de Pelotas e região. Além disso, o museu é responsável pela salvaguarda de um importante acervo e o fato de estar vinculado à universidade o torna um lugar privilegiado na comunicação de pesquisas científica, tendo assim o MCNCR um papel

relevante no que se refere à questões relacionadas a educação ambiental, contribuindo para o conhecimento sobre a biodiversidade e a importância da sua preservação. Nesse sentido, configura-se como fundamental o desenvolvimento de uma metodologia que determine procedimentos que contemplem as necessidades de preservação do acervo, contribuindo para a manutenção dos exemplares da coleção.

Diante desses obstáculos, a proposta de pesquisa aqui apresentada pretende realizar uma investigação, integrando o espaço e acervo do MCNCR com os conhecimentos de demais cursos que fazem parte da UFPel, englobando as áreas de Química, Conservação-Restauração e Engenharia de Materiais, na busca pelo desenvolvimento de materiais e metodologias que minimizem os efeitos dos principais agentes degradantes relatados anteriormente: umidade, poeira e luz solar.

A pesquisa está sendo desenvolvida para o projeto de Mestrado vinculado ao programa de Pós-Graduação de Ciência e Engenharia de Materiais da UFPel, com o envolvimento do MCNCR no auxílio das etapas.

Referências

APPOLONI, Carlos Roberto; JUSSIANI, Eduardo Inocente. **Arqueometria: O Estudo dos Bens Culturais sob o olhar das Ciências Naturais.** CNBB. 08/08/2018. Disponível em: <<http://www.bensculturaiscnbb.com/arqueometria-o-estudo-dos-bens-culturais-sob-o-olhar-d-as-ciencias-naturais/>> Data do acesso: 02/11/2019.

CRUZ, Antônio João. **A Química aplicada ao estudo de obras de arte: o passado e os desafios do presente.** Instituto Politécnico de Tomar; Química 137, Abr-Jun 2015.

FIGUEIREDO JÚNIOR, João Cura D'ars de. **“Química aplicada à Conservação e Restauração de bens culturais, uma introdução.”** Editora São Jerônimo, 1ª edição. Belo Horizonte, 2012.

FRONER, Yacy-Ara. **Preservação de bens patrimoniais: conceitos e critérios.** Programa de Cooperação Técnica: Instituto do Patrimônio



Histórico e Artístico Nacional e Universidade Federal de Minas Gerais.– Belo Horizonte: LACICOR – EBA, 2008.

MUSEU DE CIÊNCIAS NATURAIS CARLOS RITTER. Regimento Interno, 2023.
OLIVEIRA, Éder Ribeiro; et al. **Estabelecimento de metodologia científica para análise do estado de conservação de espécimes de taxidermia artística do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter.** Editora e Gráfica Universitária, Pelotas, 2010.

PEIXOTO, Ariane Luna. (ORG.). **Coleções biológicas de apoio ao inventário, uso sustentável e conservação da biodiversidade.** 1a Edição. Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro, 2003.

PÉQUIGNOT, Amandine. **The History of Taxidermy: Clues for Preservation. Collections: A Journal for Museum and Archives Professionals,** Volume 2, Number 3, February 2006, pp.245-255.

PONTES, José Lélis; LOPES, José Dermeval Saraiva. **Taxidermia - Empalhamento de Aves e Mamíferos.** Viçosa, CPT, 2001.

RIEDLER, Renée; et al. **A review of color-producing mechanisms in feathers and their influence on preventive conservation strategies.** Journal of American Institute for Conservation, 2014. Vol. 53. Nº1, 44-65.

Proposta de catalogação de bens integrados: as escaiolas do Casarão 08 em Pelotas/RS

Carina Farias Ferreira

Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis; Universidade Federal de Pelotas

E-mail: carinafferreira@yahoo.com.br

Annelise Costa Montone

Professora Adjunta do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis;

Universidade Federal de Pelotas
E-mail: anneliseanton@gmail.com

Resumo: Com o intuito de debater a documentação como conservação preventiva para o patrimônio edificado, esse trabalho apresenta uma proposta de catalogação para os bens integrados, com ênfase nas escaiolas existentes no Museu do Doce, em Pelotas/RS. Esse está sediado na antiga residência do Conselheiro Antunes Maciel, também conhecido como Casarão 08, que é referência do ecletismo historicista da cidade, apresentando um vasto acervo de técnicas decorativas. Para alcançar o objetivo, foi elaborada uma ficha catalográfica utilizando como instrumento norteador a documentação do restante do acervo da instituição, de forma que os bens integrados tivessem suas particularidades consideradas e fossem associados aos demais objetos. Em conjunto, utilizou-se como embasamento textos que orientam o registro no contexto museológico e trabalhos acadêmicos que tratam do inventário dos bens em questão. Dessa forma, com a catalogação das escaiolas presentes na edificação, espera-se demonstrar a importância da documentação no que tange à conservação preventiva também desses bens em museus sediados em casarões históricos, incorporando-os aos demais objetos do acervo da instituição.

Palavras-chave: Documentação. Conservação preventiva. Bens integrados. Escaiola.

Introdução

O texto a seguir é um recorte do trabalho de conclusão de curso “Catalogação de bens integrados: estudo de caso do Museu do Doce da UFPel”, e possui como objetivo apresentar uma proposta de ficha catalográfica para os bens integrados encontrados no Museu do Doce, localizado no Casarão 08 em Pelotas, exemplificando sua aplicação por meio das escaiolas da edificação. Essa, ilustrada na Figura 1, foi construída, em 1878, para ser residência do Conselheiro Francisco Antunes Maciel e de sua esposa Francisca de Castro Moreira, tornando-se uma das representações mais importantes do ecletismo historicista da cidade, ocorrido no final do século XIX e início do século XX (Moura; Schlee, 1998).



Figura 1 - Fotografia da fachada da edificação. Fonte: Autoria própria.

Com projeto atribuído ao arquiteto italiano José Isella, a edificação, situada na Praça Coronel Pedro Osório, centro histórico da cidade, pertenceu à família Antunes Maciel até o ano de 1950, sendo posteriormente utilizada como sede do Comando da 3ª Divisão de Infantaria do Exército e para a moradia dos comandantes (Leal, 2019). Em 1970, segundo Leal (2019), passou a abrigar diferentes secretarias da Prefeitura Municipal de Pelotas, e quando, já se encontrava sem condições de uso, devido à falta de manutenção, passou a ser local de guarda de documentos e materiais de construção do município. A autora ainda relata que, em 2006, após um período de abandono, o imóvel foi adquirido pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), iniciando-se a restauração e adequação das instalações para uso do Museu do Doce, cuja abertura ao público se deu em 2013.

Para Leal (2019), a restauração retornou a edificação à comunidade em que estava inserida, corroborando com o intuito da instituição de rememorar a história para reforçar a identidade local. Dessa forma, a autora ressalta que, devido à sua grande relevância, a edificação é considerada como o primeiro objeto do acervo do museu. Deste modo, o local possui como objetos rememoradores, além das peças relacionadas com a história da tradição doceira de Pelotas e região, sua arquitetura. Essa, representada, de forma material, pela edificação e seus bens integrados, e imaterial, através de técnicas aplicadas por artesãos muitas vezes não identificados.

O termo “bens integrados” foi proposto, em 1980, pela museóloga Lygia Martins Costa, e refere-se a todos aqueles elementos que interagem com o monumento e que sua retirada cria uma lacuna ou dano ao imóvel (IPHAN, c2014). Assim, esses bens abrangem os componentes do patrimônio cultural arquitetônico que não pertencem à estrutura edificada, entretanto auxiliam em sua história e narrativa, como ocorre com a decoração interna das

edificações (IPHAN, c2014). Essa definição, para Ribeiro e Silva (2010), associou-se a um saber-fazer relacionado a conhecimentos da arquitetura, da história da arte e da restauração.

Na edificação em questão, Moura e Schlee (1998) ressaltam que os elementos, chamados de “artes menores”, alcançaram um refinamento e qualidade inigualável ao seguir a tendência de valorização decorativa da época. Essa manifestação cultural da decoração e das técnicas, do período em que sua construção está inserida pode ser vista em sua grande diversidade de bens integrados à sua arquitetura, como os ornamentos em estuques em suas fachadas e decorando os forros dos ambientes, os ladrilhos, os azulejos, as faianças, os elementos em ferro e as pinturas murais, em sua maioria representadas pelas escaiolas. Esse termo, de acordo com Fonseca (2016), na arquitetura pelotense refere-se convencionalmente a uma forma de estuque liso utilizado para dar um acabamento polido às paredes, em que é aplicada uma pintura afresco simulando incrustações de mármore e de molduras salientes em *trompe l'oeil*.

As escaiolas, conforme Aguiar (2002), passaram a representar, ao longo dos anos, popularmente e de maneira simplificada, todo o tipo de fingimento de pedras ornamentais, como o mármore. Essa técnica de pintura pode ser vista no vestibulo, na sala de recepção, no corredor e sala de circulação e no corredor de acesso à área de serviço (Figura 2).

Figura 2 – sala de circulação e (e) no corredor de acesso à área de serviço. Fonte: Adaptado de Ferreira (2023).



As escaiolas presentes (a) no vestibulo, (b) na sala de recepção, (c) no corredor de circulação, (d) na

Os bens culturais móveis são descritos por Caldas *et al.* (2017) como estruturas constituídas por uma matéria que atua como suporte para os significados, identidade e memória patrimonial, e assim, conservando-se essa materialidade, preserva-se também o conteúdo simbólico do qual o objeto é rememorador. Como parte essencial dos métodos de conservação, Panisset (2012) menciona a documentação, definindo esta como um processo



contínuo e necessário para identificação, proteção, monitoramento, interpretação e compreensão dos bens culturais. Nesse contexto, e no âmbito das instituições museológicas, o processo de documentação é uma prática comum e recomendada, sendo fundamental para a organização e, por consequência, para uma melhor gestão da instituição (Botallo, 2010). Destaca-se seu uso no amparo de decisões técnicas, tanto para a guarda do objeto e ações de conservação quanto para possíveis intervenções e restaurações, impedindo também a dissociação de informações (Ferreira; Montone, 2021). Essa, segundo Waller e Cato (2009), ocorre da tendência natural de sistemas ordenados se desorganizarem ao longo do tempo, podendo provocar a perda de objetos da coleção, de dados e informações referentes ao bem, e da capacidade de recuperação ou associação de objetos e informações.

Assim, em suma, percebe-se a documentação como “[...] um sistema de recuperação de informação capaz de transformar acervos em fontes de pesquisa científica e/ou em agentes de transmissão de conhecimento [...]” (Cândido, 2006, p. 34), que pode ser realizada tanto de forma textual quanto iconográfica. Destaca-se, ainda, conforme Botallo (2010), que em uma instituição museológica todos os objetos precisam de registros que os identifiquem, estando esses diretamente relacionados ao processo de catalogação, visto sua relação com a organização e manutenção da informação referente ao bem, como suas características físicas, dados administrativos, história e problemas e, em um segundo momento, sua interpretação.

Metodologia

A ficha catalográfica proposta para as pinturas decorativas do Casarão 08 teve como ponto de partida o **Manual da Reserva Técnica do Museu do Doce da UFPel** (Museu do Doce, 2019), desenvolvido pela instituição como uma ferramenta de padronização dos procedimentos de catalogação, de forma a orientar o preenchimento dos campos da ficha utilizada pelo local e/ou do banco de dados aplicados para os objetos móveis do acervo. Após a identificação de algumas das práticas documentais e organizacionais realizadas pelo museu, partiu-se para a definição dos campos necessários para a catalogação dos bens integrados. Para tal, buscando relacionar esses bens com os demais objetos da instituição, utilizou-se como documentos norteadores os textos **Diretrizes em Documentação Museológica**, de Botallo (2010), e a **Resolução Normativa IBRAM nº 6** (IBRAM, 2021).

Entretanto, fez-se de extrema relevância considerar as particularidades dos elementos decorativos a serem catalogados e, para tanto, considerou-se o texto **Intervenções em bens**

culturais móveis e integrados à arquitetura: manual para elaboração de projetos, produzido pelo IPHAN (2019), além de trabalhos acadêmicos escolhidos devido à sua aproximação com o tema. Os estudos utilizados como referência foram de Dominguez e Santos (2015), que adaptaram, com as características dos ladrilhos hidráulicos pelotenses, a ficha fornecida para o inventário de bens móveis do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado (IPHAE), e de Pereira (2015), que elaborou fichas cadastrais de pinturas murais em Alagoas, baseando-se no Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados – INBMI. Menciona-se ainda, o projeto de extensão vinculado ao Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFPel, que por meio do Grupo de Estudo e Pesquisa em Estuques (GEPE), realizou, em 2013, um trabalho de inventário de diferentes composições de escaiolas integradas aos bens arquitetônicos de Pelotas, desenvolvendo para tal uma ficha de levantamento (Fonseca; Sanches; Salaberry, 2014).

Ficha catalográfica proposta

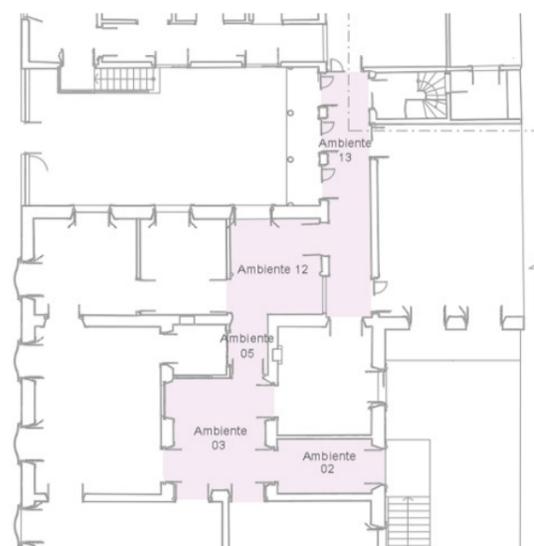
Destaca-se que, durante o processo de elaboração da ficha catalográfica dos bens integrados, percebeu-se a necessidade dessa documentação também contemplar a edificação, visto esses elementos estarem diretamente relacionados com o ambiente no qual estão inseridos. Entretanto, como o foco deste trabalho são os bens integrados, principalmente a escaiola, em seguida será apresentada somente a catalogação desses bens, que assim como os demais foram considerados desdobramentos da edificação. Ressalta-se ainda, que o acervo do Museu do Doce é dividido, conforme descreve o **Manual da Reserva Técnica** (Museu do Doce, 2019), em seis coleções: a primeira, Doceiras artesanais; a segunda, Fábrica de Doces de Frutas; a terceira, Fábrica de Doces Finos; a quarta, Confeitarias; a quinta, Feira Nacional do Doce, Fenadoce; e, a sexta, Casa do Conselheiro Maciel. Para associar com os demais objetos da instituição, os bens integrados foram inseridos na coleção 06, que faz menção aos objetos relacionados à família e à casa do Conselheiro Antunes Maciel, sendo identificada pela sigla “CCM” (Museu do Doce, 2019).

Inicialmente, foi realizado o levantamento dos elementos decorativos existentes na edificação de estudo, sendo estes: 01 - azulejaria, 02 - elementos em ferro, 03 - faianças, 04 - forros, 05 - ladrilhos hidráulicos, 06 - ornamentos da fachada, 07 - pinturas murais, e 08 - outros. Após, todos os ambientes também foram numerados, estando descritos, a seguir, os cômodos que possuem a técnica da escaiola: 02 - vestíbulo, 03 - sala de recepção, 05 -



corredor de circulação, 12 – sala de circulação, e 13 – corredor de acesso à área de serviço. A figura 03 apresenta esses locais destacados em planta.

Figura 3 – Ambientes da edificação que apresentam a técnica de escaiola. Fonte: Adaptado de Ferreira (2023).



A ficha foi dividida com campos acerca dos dados gerais do bem catalogado e com a descrição específica deste, com as características e particularidades que o distinguem dos demais. Dessa forma, os campos definidos estão apresentados na Tabela 1, bem como sua descrição para preenchimento. Após a apresentação destes na ficha, devem ser inseridas informações referentes à responsabilidade das informações registradas, como o nome da pessoa responsável pelo preenchimento e pela revisão, e a data na qual o processo foi realizado.

Tabela 1 – Campos da ficha catalográfica dos bens integrados do Casarão 08

Campo	Descrição
Número de registro	Adaptado da indicação do Manual do Museu, tem-se a sigla MDU seguida pela dezena indicativa da coleção, da segunda dezena referente ao casarão, da terceira referente à tipologia do bem integrado, e a quarta ao local em que esse se encontra.
Número de registro da edificação	Indicação do registro da casa, de forma a associar sua ficha com a elaborada para os seus bens integrados.
Coleção	Indicação da coleção em que o objeto está inserido no Museu.
Denominação	Denominação pela qual o objeto é identificado e reconhecido.
Autoria	Atribuição de responsabilidade de produção/execução.
Tipologia	Indicação da tipologia em que o item está classificado dentre os bens integrados existentes na edificação.
Categoria e subclasse	De acordo o documento Thesaurus para Acervos Museológicos (Ferrez, 1987), sendo os bens integrados classificados como “interiores”, “acessórios de interiores”.

Relação de ambientes na edificação	Indicação dos locais em que o bem integrado catalogado está presente.
Localização no ambiente	Descrição exata do local em que o objeto se encontra.
Condições de segurança	Descritas e classificadas pelo IPHAN (2019) como bom, quando o bem não corre risco de evasão ou dano; razoável, se essa situação for relativa; e ruim, quando as condições de segurança são precárias.
Resumo descritivo	Análise estilística por meio da explicação dos atributos que caracterizam e identificam o bem, a partir do estudo dos princípios estéticos e sua relação com o contexto no qual está inserido, sua representação gráfica, através de um croqui, e o registro fotográfico.
Número de partes	Quando o objeto é formado por partes distintas, sem as quais são considerados incompletos, e assim, mesmo que independentes uns dos outros, serão melhor entendidos quando em conjunto.
Dimensões e peso	As dimensões do bem devem ser indicadas medindo-se suas máximas (altura, largura, profundidade, diâmetro ou outra que auxilie em seu entendimento), assim como sua área total e peso, de acordo com a particularidade do bem catalogado.
Material/Técnica	Descrição de seus materiais e técnicas construtivas, mediante a identificação da matéria-prima constituinte, se possível, e/ou do processo de confecção do objeto.
Local de produção	Se for o caso, indicação geográfica do local onde o objeto foi produzido.
Data ou época de produção	Indicação da data de produção/execução, cronologia do objeto.
Marcas e inscrições	Indicação da marca de fabricação, marcas de uso e assinaturas, sejam elas originais ou realizadas posteriormente.
Estado de conservação	Análise visual e preliminar, sendo dividida, por Botallo (2010), em bom para objetos sem problemas evidentes e com integralidade de leitura, regular para caso haja algum problema de conservação que não comprometa integralmente sua estrutura e leitura, e ruim para alteração ou comprometimento completamente ou parcialmente de sua estrutura e leitura.
Intervenções anteriores	Descrição dos tratamentos de conservação ou restauração realizados anteriormente no bem catalogado.
Observações	Informações adicionais que não foram incluídas nos demais itens.
Documentos/mídias relacionadas	Informações de publicações acadêmicas e/ou midiáticas que façam menção ao bem catalogado.

Fonte: Adaptado de Ferreira (2023).

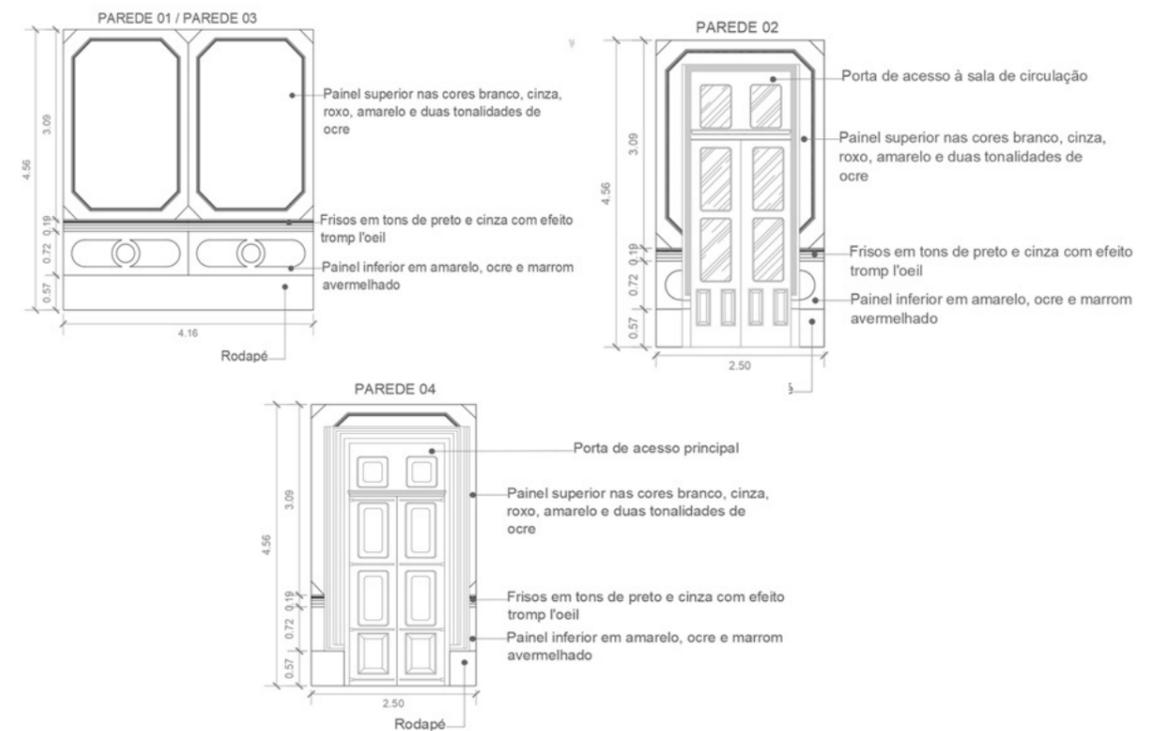
Após finalizada, a ficha catalográfica proposta foi aplicada nas escaiolas presentes na edificação, sendo devidamente registradas através de fotografias e desenhos gráficos, bem como de informações que as relacionam com o local e com o cenário da época e justificam sua relevância. A Figura 4 apresenta a aplicação da documentação para as escaiolas, enquanto a Figura 5 exemplifica o croqui realizado.



Figura 4 – Exemplo de ficha catalográfica aplicada nas escaiolas do Casarão 08. Fonte: Adaptado de Ferreira (2023).

<p>Nº registro: MDU 0661 0702</p> <p>Nº registro da edificação: MDU 0601</p> <p>Coleção: CCM 08 – Casa Conselheiro Maciel</p> <p>Denominação: Escalote vestibulo</p> <p>Autor: não identificado</p>		<p>Localização no ambiente</p>
<p>Tipologia:</p> <p><input type="checkbox"/> Azulejaria <input type="checkbox"/> Elementos em ferro</p> <p><input type="checkbox"/> Falsas <input type="checkbox"/> Fornos</p> <p><input type="checkbox"/> Ladrilho hidráulico <input type="checkbox"/> Ornamentos da fachada</p> <p><input type="checkbox"/> Pintura mural</p> <p>Outro:</p>		
<p>Categoria: 05 - interiores</p> <p>Subclasse: 05.1 – acessórios de interiores</p>		
<p>Relação de ambientes na edificação</p> <p>Vestibulo, sala de recepção (sala da claraboia), sala de circulação (sala do arco), corredor de circulação, e corredor de acesso à área de serviço.</p>		<p>Condições de segurança</p> <p><input checked="" type="checkbox"/> Boa <input type="checkbox"/> Razoável <input type="checkbox"/> Ruim</p>
		<p>Resumo descritivo</p> <p>Análise estilística: as pinturas são rebatidas nas quatro paredes, sendo em duas interrompidas pela porta de entrada e pela porta de acesso ao interior da casa. O pano inferior possui formas circulares, uma com fundo em amarelo e outra vazada em ocre, ambas com veios em tons de marrom avermelhado. O pano superior tem-se retângulos, com fundo branco e suaves veios em cinza, formados por diversos frisos, cantos chanfrados e moldura em duas tonalidades de ocre. Em seu exterior a pintura apresenta esponjado e veios em tons de roxo e em pequenas áreas triangulares, observa-se a cor amarela. Demarcando essas duas seções foram pintados frisos em tons de preto e cinza, que através do efeito tromp l'oeil, simulam uma tridimensionalidade.</p>
<p>Croqui do conjunto: não se aplica</p> <p>Registro fotográfico:</p>		<p>Estado de conservação</p> <p><input checked="" type="checkbox"/> Bom <input type="checkbox"/> Regular <input type="checkbox"/> Ruim</p>
<p>Número de partes: não se aplica</p> <p>Dimensões (A x L x P):</p> <p>Parede 01 e 03: 4,16 m x 4,56 m</p> <p>Parede 02 e 04: 2,50 m x 4,56 m</p>		<p>Intervenções anteriores</p> <p>Processo de restauro entre os anos de 2010 a 2013.</p>
<p>Peso: não se aplica</p> <p>Material: Técnica: provável stucco lustro (estruque lustrado) realizado com suporte de cal, areia e pó de mármore e pintura com pigmentos diluídos na massa ainda fresca, finalizado com cera como camada protetiva.</p>		<p>Observações</p> <p>Existência da variação lexical escariola, utilizada durante o final do século XIX e início do século XX em Pelotas.</p>
<p>Local de produção: Pelotas/RS</p> <p>Data ou época de produção: final do século XIX</p> <p>Marcas e inscrições: não identificada</p>		<p>Documentos/Mídias relacionadas</p> <p>ALVES, Fábio Galli; ROZISKI, Cristina Santos; SANTOS, Carlos Alberto Ávila. As Pinturas Murais Internas dos Prédios Ecléticos Pelotenses. In: XVI ENCONTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO UFFEL, 2014, Pelotas, RS. Anais [...]. Pelotas, RS: UFFEL, 2014. Disponível em http://www2.uffel.edu.br/encontros/2014/?sec=anais&area=md. Acesso em 07 jul. 2023.</p> <p>ALVES, Fábio Galli. Decorações murais: técnicas pictóricas de interiores. Pelotas/RS (1878-1927). 2015. 186 f. 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.</p> <p>FONSECA, D. B.; SANCHES, P. L. M.; SALABERRY, J. D. Preservação do Patrimônio Cultural Pelotense Através do Inventário das Escariolas. <i>Expressa Extensão</i>. Pelotas, v. 19, n. 1, p. 127-134, 2014. Disponível em https://periodicos.uffel.edu.br/ojs2/index.php/expressaextensao/article/view/4436. Acesso em 14 nov. 2022.</p> <p>SANTOS, Carlos Alberto Ávila. Casa Conselheiro Maciel: Pintura Decorativa. Disponível em http://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/casas-senhoriais/pesquisa-avancada-2/532-casa-conselheiro-maciel-2. Acesso em 04 ago. 2023.</p>
		<p>Responsável pelo registro: Carina Farias Ferreira</p> <p>Responsável pela revisão: Annelise Costa Montone</p> <p>Data: 22/08/2023</p>

Figura 5 – Exemplo do croqui realizado para as escaiolas do Casarão 08. Fonte: Adaptado de Ferreira (2023).



Considerações finais

O acervo arquitetônico de Pelotas possui uma diversidade de exemplares representativos do ecletismo historicista da cidade, e suas decorações internas contribuem para tal narrativa e contextualização. Muitas das antigas residências do período sediam instituições museológicas, que transmitem o conhecimento e a história por meio de seus objetos, contribuindo assim, para a valorização e reconhecimento do patrimônio. A documentação, comumente utilizada em museus, pode ser vista como um dos instrumentos fundamentais para a conservação preventiva de um acervo, visto proporcionar um monitoramento de suas condições e evitar a dissociação, tanto do objeto quanto das informações por ele transmitidas.

O estudo dos bens integrados da casa do Conselheiro Antunes Maciel, em especial das escaiolas, tem o intuito de contribuir para a sua conservação e gestão, e futuramente a dos demais elementos decorativos da edificação. Assim, ao propor uma ficha de catalogação para documentar os bens integrados à arquitetura, pretende-se fomentar o debate sobre a preservação desses elementos e sua inclusão aos acervos, no caso de museus. Acredita-se que,



iniciando por instituições museológicas, pode-se demonstrar a importância desta prática também se aplicar aos bens integrados, podendo ser essa ação expandida para edificações com outros usos.

Referências

AGUIAR, José. **Cor e Cidade Histórica: Estudos Cromáticos e Preservação do Patrimônio**. Porto: FAUP, 2002.

BOTTALLO, Marilúcia. Diretrizes em documentação Museológica. In: FABBRI, Angélica; ACAM Portinari (Org.) **Documentação e Conservação de Acervos Museológicos: diretrizes**. Brodowski: ACAM Portinari; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2010.

CALDAS, Karen Velleda et al. Destruição por catástrofes naturais: a documentação como estratégia de preservação no Museu das Missões... In: SIMPÓSIO CIENTÍFICO 2017 - ICOMOS BRASIL. Belo Horizonte, 2018. **Anais...**Belo Horizonte (MG): Instituto Metodista Izabela Hendrix, 2018. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/eventosicomos/60707-destruicao-por-catastrofes-naturais--a-documentacao-como-estrategia-de-preservacao-no-museu-das-missoes/>. Acesso em: 07 jul.2023.

CÂNDIDO, Maria Inez. Documentação museológica. In: **Caderno de diretrizes museológicas**. Brasília: MinC/Iphan/Dept. de Museus e Centros Culturais; Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006.

DOMINGUEZ, Andrea do Amaral; SANTOS, Carlos Alberto Ávila. **Propostas de fichas para inventário dos ladrilhos hidráulicos dos prédios tombados em Pelotas**. In: XVIII SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ARTE, n.5, 2015. Pelotas, RS. Anais [...]. Pelotas: UFPEL, 2015. Disponível em <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/7806/5301>. Acesso em 26 nov.2022.

FERREIRA, Carina Farias; MONTONE, Annelise Costa. **Ações de Conservação Preventiva no acervo do Museu das Telecomunicações/UFPEL: 2020 – 2021**. In: VI ENCONTRO LUSO-BRASILEIRO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO: CONEXÕES, 2021, Pelotas, RS. Anais [...] Pelotas, RS: UFPEL, 2021.

FERREIRA, Carina Farias. **Catálogo de bens integrados: estudo de caso do Museu do Doce da UFPEL**. 2023. 100f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2023.

FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena **Thesaurus para acervos museológicos. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-memória**. Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos, 1987.

DA FONSECA, D. B.; SANCHES, P. L. M.; SALABERRY, J. D. **Preservação do patrimônio cultural pelotense através do inventário das escariolas**. Expressa Extensão, v. 19, n. 1, p. 127-134, 5 set. 2014. Acesso em 14 nov.2022.

FONSECA Daniele Baltz da. **Consolidação de revestimento de argamassa à base de cal: desenvolvimento de argamassa injetável adaptada às paredes escaioladas de prédios históricos de Pelotas/RS**. 2016. 172 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, 2016.

IBRAM. **Resolução Normativa Ibram nº 6 de 31 de agosto de 2021**. 2021. Disponível em <https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/legislacao-e-normas/outros-instrumentos-normativos/resolucao-normativa-ibram-no-6-de-31-de-agosto-de-2021>. Acesso em 16 ago.2023.

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil). **Bens Móveis e Integrados**. Brasília, c2014. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1299>. Acesso em 20 nov.2022.

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil). **Intervenções em bens culturais móveis e integrados à arquitetura: manual para elaboração de projetos** / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; coordenação, Ana Cláudia Magalhães. – Brasília-DF, 2019.

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.

MOURA, Rosa Maria Garcia Rolim de. SCHLEE, Andrey Rosenthal. **100 imagens da arquitetura pelotense**. Pelotas: Pallotti, 1998.

MUSEU DO DOCE. **Manual da reserva técnica do Museu do Doce da UFPEL**. Pelotas, Universidade Federal de Pelotas, 2019.

PANISSET, Ana Martins. A documentação como ferramenta de preservação: o conhecimento é o princípio da proteção. In: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais - IEPHA/MG. (Org.). **Patrimônio em textos**. 1ed. Belo Horizonte: IEPHA/MG, 2013. Disponível em http://www.iepha.mg.gov.br/images/com_arismartbook/download/32/PatrimonioEmTextos.pdf. Acesso em 23 mai.2023.

PEREIRA, Mariana Aline Barbosa. **As pinturas murais no casario de Penedo, Alagoas: um inventário da produção muralista do século XIX**. 2015. 258 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural), Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2015.



RIBEIRO, Emanuela Souza; SILVA, Aline de Figueirôa. Inventários De Bens Móveis e Integrados Como Instrumento De Preservação Do Patrimônio Cultural: a experiência do INBMI/Iphan em Pernambuco. **Projeto História**, v.40, jan./jun.2010.

WALLER, Robert e CATO, Paisley S. Disociacion. CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE (CCI); INSTITUT CANADIEN DE CONSERVATION (ICC); ASOCIACIÓN PARA LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL DE LAS AMERICAS (APOYO). **Agentes de Deterioro**. Roma: ICCROM, 1998. © ICCROM (2009) edición en español). Disponível em: https://engine.patrimoniocultural.gob.cl/static/cache/binaries/articles-56474_recurso_3.pdf?binary_rand=7878. Acesso em: 07 ago.2023.

Programa de acessibilidade do Museu do Festival de Cinema de Gramado

Daniel Maurício Viana de Souza

Doutor em Sociologia; Universidade Federal de Pelotas;
danielmvsouza@gmail.com

Isadora Costa Oliveira

Mestranda em Memória Social e Patrimônio Cultural; Universidade Federal de Pelotas;
contatoisadoracosta@outlook.com

Nicóly Ayres da Silva

Bacharel em Museologia; Universidade Federal de Pelotas;
ayresnic@gmail.com

Renan Marques Azevedo da Mata

Mestrando em Memória Social e Patrimônio Cultural; Universidade Federal de Pelotas;
renanazevedomarq@gmail.com

Resumo: O seguinte artigo possui como objetivo apresentar o processo de desenvolvimento do Programa de Acessibilidade do Museu do Festival de Cinema de Gramado (MFCG), que foi construído em uma parceria entre o museu e o Curso de Museologia da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). O objetivo deste programa é promover a inclusão e a participação ativa de diversos grupos, garantindo que o museu seja acessível a todos. Após contextualizar a importância da acessibilidade em ambientes culturais e apresentar as especificidades neste contexto, o artigo descreve a metodologia utilizada no desenvolvimento do programa, incluindo a realização do diagnóstico de acessibilidade e parceria com outras instituições como a Associação Escola Louis Braille. O resultado e as discussões destacam os avanços realizados pelo museu em termos de acessibilidade, bem como áreas que necessitam de maior atenção e investimento a longo prazo. Este artigo propõe destacar a importância do programa como um processo significativo na promoção da inclusão e da democratização do acesso à cultura.

Palavras-chave: Museus. Acessibilidade. Inclusão. Programa de Acessibilidade.

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo fazer uma análise crítico-reflexiva sobre a produção do programa de acessibilidade do Museu do Festival de Cinema de Gramado (MFCG). O desenvolvimento do programa integra as ações de cooperação entre o Curso de Museologia da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e o MFCG, no bojo do projeto de



extensão intitulado Programa de Acessibilidade para o Museu do Festival de Cinema de Gramado. Nesse aspecto, o projeto visa diagnosticar, conceber, planejar e desenvolver um programa de acessibilidade para inclusão da diversidade de públicos voltados ao museu em questão.

Em 2000 é criado o Museu e Arquivo do Festival de Cinema de Gramado a partir da constituição do acervo exposto no Centro Municipal de Cultura, sob guarda da Secretaria de Cultura de Gramado - que posteriormente passou a integrar a Secretaria de Turismo da cidade. Em 06 de junho de 2006 o Festival é reconhecido como patrimônio histórico e cultural¹ pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Estadual do Rio Grande do Sul - IPHAE-RS.

O reconhecimento do Festival de Cinema de Gramado como patrimônio histórico e cultural do RS foi imprescindível para que houvesse uma maior conscientização sobre a consolidação e ampliação do museu. Em 2016² é instituído o MFCG com o propósito de salvaguardar, pesquisar e comunicar a memória do festival traduzida em acervos audiovisuais, arquivísticos e tridimensionais. E em 2022 houve uma revitalização, trazendo proposta mais interativa e tecnológica no espaço do museu, situado no Palácio dos Festivais³, edifício sede do Festival de Cinema de Gramado.

O compromisso do MFCG em democratizar o acesso à cultura, propondo a inclusão para diferentes grupos sociais, foi um dos motivadores para o início dessa colaboração entre o museu e o projeto. O objetivo foi instrumentalizar o Museu, por meio do programa, no sentido de que todo o espaço museológico deve refletir as identidades singulares presentes na comunidade em seu entorno (Santos, 2001). Através de uma abordagem multidisciplinar, o programa busca promover a inclusão e a participação ativa de diversos grupos sociais. Essa abordagem visa criar um espaço acessível e acolhedor para todos, promovendo o diálogo intercultural e a democratização do acesso ao patrimônio cultural.

¹ Lei Nº 12.529 (Rio Grande do Sul, 2006).

² O atual modelo de gestão é via contrato de concessão de espaço público, entre a Prefeitura de Gramado e a empresa Gramado Parks.

³ Avenida Borges de Medeiros, 2697 - Centro, Gramado (RS).

Acessibilidade: aspectos gerais

A acessibilidade em espaços culturais, tais como museus, desempenha um papel fundamental na promoção da inclusão e na democratização do acesso à cultura para todos os sujeitos em sociedade. Pode ser definida como a capacidade de um ambiente, produto, serviço ou informação, ser compreensível, utilizado e desfrutado por todas as pessoas, independente de suas especificidades físicas, sensoriais ou cognitivas. Nesse contexto, os espaços públicos e privados que acolhem diferentes tipos de produções culturais devem oferecer essas adequações. Dialogar com a diversidade é tornar um ambiente acessível a todos (Silva, Mattoso, 2016, p.226). No nosso país há dispositivos legais que tratam sobre a temática da acessibilidade, como por exemplo, o Estatuto dos Museus⁴ e o Estatuto da Pessoa com Deficiência⁵. A Lei Nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que “institui o Estatuto de Museus e dá outras providências”, estabelece como um dos princípios primordiais dos museus “a universalidade do acesso, o respeito e a valorização à diversidade cultural” (inciso V do artigo 2º). Conforme sinalizam as autoras do “Cadernos Museológicos” do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) relativos à acessibilidade:

Assumir o compromisso com a democratização da cultura significa também pensar em uma multidisciplinaridade na qual a questão da acessibilidade deve estar necessariamente inserida. Trata-se de garantir um direito e, no caso das pessoas com deficiência, uma percepção ambiental que envolve o TER ACESSO, o PERCORRER, o VER, o OUVIR, o TOCAR e o SENTIR os bens culturais produzidos pela sociedade através dos tempos e disponibilizados para toda a comunidade. (COHEN; DUARTE; BRASILEIRO, 2012, p.22)

Diante destes aspectos, se faz imprescindível a adoção de metodologias e estratégias que visam o atendimento das demandas sociais relativas à acessibilidade. Para tal, propõe-se a aplicação dos princípios do desenho universal na concepção dos espaços, uma vez que este reconhece a diversidade humana e busca criar soluções que atendam às necessidades de uma vasta gama de sujeitos, levando em consideração aspectos como: equidade; flexibilidade; simplicidade; facilidade de percepção; tolerância ao erro; mínimo esforço físico; e uso

⁴ Lei Nº 11.904 (BRASIL, 2009) e o Decreto Nº 8.124 (BRASIL, 2013). ⁵ Lei Nº 13.146 (BRASIL, 2015).



abrangente dos espaços. Além disso, a inclusão deve ser vista de maneira abrangente e transversal, compreendendo a pluralidade de corpos, experiências e conhecimentos. Um museu inclusivo é um museu acessível, que deve estimular a nossa diversidade sociocultural (Andrade, 2021). Segundo aponta O’Neill:

O conceito de inclusão social significa buscar ativamente remover as barreiras, reconhecendo que pessoas que foram apartadas por gerações precisam de apoio adicional numa ampla variedade de formas, de modo a permitir que possam exercer seu direito de participação em muitas das oportunidades que os privilegiados e escolarizados têm garantidas. (O’Neill, 2002, p.34)

Ou seja, acessibilidade e inclusão, consideradas a partir de todos os aspectos aqui apontados, significam mais do que tão somente a ampliação do público de um espaço museológico. Trata-se, também, e principalmente, de garantir os direitos civis, promovendo a fruição e a participação de todos os cidadãos, não como espectadores, mas como agentes ativos de transformação social.

O projeto: metodologia e execução

O projeto foi estruturado a partir de um arcabouço metodológico dividido em duas etapas fundamentais. A primeira é pautada na visita técnica/relatório, que consiste na apresentação geral do museu, para conhecimento da equipe; apreciação detalhada do museu, com mediação, para aplicação do instrumento avaliativo dos principais itens em cada dimensão de acessibilidade; elaboração de relatório técnico, na forma de diagnóstico de acessibilidade, resultado dos dados coletados com a avaliação. E a última etapa abarca toda a elaboração de um programa de acessibilidade para o museu.

Entre os dias 26 e 27 de julho de 2023, a equipe do projeto realizou uma visita técnica ao MFCG, Durante a visita, tivemos a oportunidade de conhecer a equipe e o ambiente do museu, bem como os espaços expositivos, reserva técnica e demais localidades que nos auxiliaram na coleta de todos os dados necessários. A análise foi pautada em todas as dimensões de acessibilidade mencionadas anteriormente, e a ferramenta utilizada foi “Cultura para todos: instrumento de avaliação de ambientes culturais acessíveis” (2022, p.72), de autoria de Desirée Salasar e Tatiana Fonseca.



Durante a visita foi feita uma ampla coleta de dados, em imagens, áudio e vídeo. Durante a mediação, o questionário foi previamente respondido quanto às questões que poderiam surgir naquele momento, oportunizando o debate e dirimindo qualquer dúvida que porventura surgisse. Em seguida, foi tirada as medidas dos espaços e dos mobiliários. Após o retorno, em um momento *a posteriori* foi realizada a sistematização dos dados e informações coletadas, que subsidiaram o presente diagnóstico.

Figura 1: Registro da visita técnica no MFCG em 27 de julho de 2023.



Fonte: Acervo pessoal dos autores.

Ademais, foi realizada uma roda de conversa no museu com a temática relacionada à Acessibilidade Universal nas instituições culturais, contando com a participação da professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Jeniffer Cuty, e do professor da Universidade Federal de Pelotas, Daniel de Souza. Também estava presente na atividade uma representante da Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais de Gramado, que trouxe para o debate suas experiências pessoais e profissionais. Somada a essas etapas, realizou-se uma visita à Associação Escola Louis Braille, localizada em Pelotas, RS. O intuito desta atividade, foi desenvolver um diálogo com os



participantes a partir de uma ação realizada por discentes do projeto no âmbito da Semana Nacional da Pessoa com Deficiência Intelectual e Múltipla, na mesma cidade. Tal atividade, consistiu em uma visita guiada com ação multisensorial no Museu do Doce, Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter e Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, localizados no centro histórico da cidade, pertencentes à Universidade Federal de Pelotas (UFPel). O cerne do diálogo promovido neste encontro foi de instrumentalizar a equipe, a partir das experiências individuais e coletivas dos sujeitos ali envolvidos, acerca de aspectos relativos à acessibilidade para a construção deste programa.

O processo de elaboração do programa se deu por meio de encontros semanais da equipe do projeto. A cada encontro trabalhou-se uma das dimensões de acessibilidade, passando por uma análise e construção crítica e minuciosa das metas estabelecidas de acordo com as normas e técnicas de acessibilidade, bem como a realidade do Museu. As metas foram desenvolvidas tendo a seguinte estrutura em formato de tabela: título da Meta, correspondente à dimensão de acessibilidade trabalhada; Objetivo; Descrição; Prazo de execução; Observações.

Resultados e discussões

A acessibilidade em espaços museológicos ainda é repleta de desafios, pois a realidade das instituições está distante do que é considerado ideal no que diz respeito à inclusão efetiva de todas as pessoas. O MFCG expressa, dentro de suas singularidades, questões que são rotineiras em inúmeros museus brasileiros. Seja pela ausência de profissionais especializados em acessibilidade e/ou Pessoas com Deficiência (PCDs) no corpo técnico, ou adequação arquitetônica e preparação dos espaços para minimização das barreiras físicas, sensoriais e cognitivas.

A partir do diagnóstico de acessibilidade realizado no museu, foi possível perceber o comprometimento e preocupação da instituição com a acessibilidade, e como a discussão permeia todos os setores do museu. Neste sentido, nota-se que o corpo técnico vem realizando uma série de ações e experiências de sensibilização e educação museal inclusiva, abertas a

diferentes grupos sociais, e a parceria com a universidade para a construção do programa, é mais uma destas atividades.

Em contrapartida, o diagnóstico também sinalizou algumas fragilidades, como a não formação das equipes de recepção e mediação em relação a um acolhimento mais acessível e inclusivo. Os recursos e espaços expositivos carecem de adequação e aprimoramento efetivo em relação à acessibilidade, uma vez que vários aspectos não seguem as diretrizes estabelecidas pelas normas e não possuem instrumentos para inclusão de seus públicos. Mas como mencionado anteriormente, o museu tem ciência de suas limitações e na medida do possível procura minimizá-las. O diagnóstico serviu para que a elaboração do programa fosse realizada levando em consideração todos estes aspectos ligados à realidade e ao dia-a-dia da instituição.

A entrega do programa foi feita de forma remota, devido à distância entre as instituições parceiras, e oportunizou uma troca entre as equipes sobre a experiência de realização do programa e suas metas. O museu sinalizou que algumas questões ligadas à dimensão de acessibilidade comunicacional já haviam sido modificadas após a visita da equipe do projeto, tais como algumas legendas e textos utilizadas na exposição, além da preocupação de implementar uma formação relativa à dimensão de acessibilidade atitudinal para que as visitas no museu sejam mais afetivas e acolhedoras.

Figura 2: Entrega do Programa de Acessibilidade para o MFCG.



Fonte: Acervo Pessoal dos Autores



O programa contém metas propostas para cada dimensão de acessibilidade, sendo elas: Atitudinal, Programática, Comunicacional, Arquitetônica, Web, Metodológica e Instrumental. Propõe cinco anos como prazo de vigência, sendo ele estabelecido a partir de revisões anuais desde sua implementação, até a elaboração de um novo programa no último ano de vigência, mediante avaliação interna e externa e revisão integral dos anos anteriores. Essas revisões permitirão ao museu identificar as potencialidades e fragilidades das metas inicialmente estabelecidas. A ideia é que isso possa ser feito de modo colaborativo, enfatizando as parcerias com a comunidade local e instituições.

Além do prazo, foi sugerido no programa, também, orientações e sugestões acerca do Plano de Evacuação de Pessoas com Deficiência, documento fundamental para a garantia da segurança de todos os visitantes e colaboradores do museu, incluindo as especificidades de PCDs. Essas orientações levam em consideração a necessidade imperativa de colaboração e auxílio de especialistas e órgãos responsáveis pela segurança e situações de emergência nas instituições. Por fim, ainda está no horizonte da instituição e do projeto a implementação efetiva do Programa de Acessibilidade, uma vez que tal ação corresponde a uma demanda emergente, não com fins pedagógico-formativos, considerando a equipe envolvida, mas da própria comunidade no entorno do museu, que poderá, mais do que atendê-la, dialogar com ela de maneira efetiva e inclusiva.

Considerações Finais

O desenvolvimento do Programa de Acessibilidade do MFCG representou um importante processo na busca pela democratização do acesso à cultura e pela promoção da inclusão de diversos grupos sociais. A parceria entre o curso de Museologia da UFPel e o MFCG, por meio do projeto de extensão, possibilitou a elaboração de um programa abrangente e adaptado às necessidades específicas do museu e de seu público.

A análise crítico-reflexiva realizada ao longo deste trabalho permitiu identificar não apenas os desafios enfrentados pelo museu em termos de acessibilidade, mas também as oportunidades de melhoria e as iniciativas já em curso. O compromisso do MFCG em



democratizar o acesso aos espaços da instituição, foi um dos principais elementos dessa parceria, refletindo a importância de um diálogo horizontal e da diversidade na construção de espaços culturais mais inclusivos.

A partir do referencial teórico apresentado, foi possível compreender a importância da acessibilidade em ambientes culturais, neste caso, principalmente nos museus. Neste sentido, percebeu-se que acessibilidade não se limita apenas à remoção de barreiras físicas, mas também envolve a promoção de ações mais inclusivas que valorizem e respeitem a diversidade de formas de ser, se expressar e experienciar o mundo.

No âmbito do projeto, um elemento fundamental diz respeito à oportunidade dos alunos do curso de Museologia da UFPel colocarem seus conhecimentos teóricos em prática, enfrentando problemas e desafios reais. Esse trabalho colaborativo tende a fortalecer as parcerias interinstitucionais, mas, também, coloca a função do museu em evidência, proporcionando ações e planejamentos que tendem a modificar estruturalmente a dinâmica da instituição, reiterando sua responsabilidade social de ser um ambiente acessível, inclusivo e verdadeiramente diverso.

Em suma, o Programa de Acessibilidade do Museu do Festival de Cinema de Gramado representa um passo significativo na direção de tornar o museu um espaço verdadeiramente inclusivo e acessível a todos os membros da comunidade. Ao promover a participação ativa dos diversos atores e grupos sociais e garantir o acesso igualitário e equitativo ao patrimônio cultural, o programa contribui para a construção de uma sociedade mais justa, equitativa e culturalmente mais acolhedora.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Renata. Museu inclusivo é museu acessível: a importância do Design Universal na promoção da acessibilidade na cultura. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 10, n. 20, p. 31–50, 2021.

Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/33960>. Acesso em: 14 mar. 2024.

BRASIL, **Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009**. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Brasília (DF), 2009.

BRASIL, **Lei Nº 13.146, de 6 de julho de 2015**. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da



Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Brasília (DF), 2015.

COHEN, Regina; DUARTE, Cristiane Rose; BRASILEIRO, Alice. **Acessibilidade a museus**. Brasília: MinC/IBRAM, 2012. (Cadernos Museológicos, v. 2)

O'NEILL, Mark. The good enough visitor. In: SANDELL, Richard (ed.). **Museums, society, inequality**. London: Routledge, 2002.

SALAZAR, Desirée Nobre; FONSECA, Tatiana de Castro Barros. **Cultura para todos: instrumento de acessibilidade para ambientes culturais - Pelotas: Publicações Oficiais, UFPel, 2022.**

SANTOS, Maria Célia Moura. **Museu e Educação: conceitos e métodos**. Artigo extraído do texto produzido para aula inaugural – 2001, do Curso de Especialização em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, proferida na abertura do Simpósio Internacional “Museu e Educação: conceitos e métodos”, realizado no período de 20 a 25 de agosto.

SILVA, Emerson de Paula; MATTOSO, Verônica de Andrade. **Arte/Educação e Acessibilidade Cultural: Uma encruzilhada epistemológica**. In. OLIVEIRA, Francisco Nilton Gomes de; [et al]. **Acessibilidade Cultural no Brasil: narrativas e vivências em ambientes sociais**. Editora Multifoco, 2016.

Tambor de sopapo, os museus e a Lei 10.639/03

Antonio Ramos de Santana Neto
Graduando em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis;
Universidade Federal de Pelotas - UFPel;
E-mail: tonyhistoria11@gmail.com

Andréa Lacerda Bachettini
Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural;
Universidade Federal de Pelotas - UFPel;
E-mail: andreabachettini@gmail.com

Resumo: Nesse artigo, discutiremos a Lei n.º 10.639/0, que tornou obrigatório o ensino da História e Cultura Afro-Brasileira, promovendo a valorização das contribuições do povo negro à sociedade brasileira. No entanto, sua implementação enfrenta desafios, como a falta de material didático e formação docente. Os museus desempenham um papel crucial na difusão dessas narrativas, oferecendo exposições, programas educativos e parcerias com escolas. A redefinição dos museus pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) reforça seu papel como espaços inclusivos de educação e engajamento comunitário. Um exemplo desse potencial foi a palestra-show *Tambor de Sopapo: A Batida Afro-Pelotense*, realizada na 17ª Primavera dos Museus pela Universidade Federal de Pelotas, destacando a importância do tambor de sopapo como patrimônio cultural afro-sul-rio-grandense. Eventos como esse, que será apresentado no texto, ampliam a representatividade, promovem a diversidade e fortalecem o compromisso das instituições culturais na luta contra o racismo. Assim, a inclusão da cultura afro-brasileira nos museus contribui para uma educação mais equitativa e para a construção de uma sociedade mais justa e plural.

Palavras-chave: Lei 10,639/03. Museus. Diversidade cultural. Tambor de Sopapo. Mestres Griôs.

Os museus e a lei 10.639/03

A Lei n.º 10.639, de 9 de janeiro de 2003, alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, Lei n.º 9.394/96, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”. Ela estabelece que o ensino de História do Brasil deve considerar a importância da cultura negra no país e a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

Os artigos principais da lei afirmam que os conteúdos programáticos devem incluir diversos aspectos da história e cultura que caracterizam a formação da



população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos: os africanos e os afrodescendentes.

"Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras.

§ "Art. 79-B. O calendário escolar incluirá o dia 20 de novembro como "Dia Nacional da Consciência Negra" (BRASIL, 2003).

Essa legislação é um esforço importante para promover a inclusão e o reconhecimento da diversidade cultural e étnica do Brasil, além de ser uma ferramenta crucial na luta contra o racismo. No entanto, a implementação efetiva dessa lei ainda enfrenta diversos desafios. Dentre eles, podemos citar a falta de material didático adequado e a necessidade de formação continuada dos professores para poderem abordar esses temas de maneira competente e respeitosa. Além disso, a resistência institucional em algumas regiões e a falta de conhecimento ou interesse pelo tema também podem contribuir para a implementação inadequada da lei.

Outro aspecto que vale destacar é a necessidade de expandir a aplicação dos princípios da Lei 10.639/03 para além do ambiente escolar. Em espaços não escolares, como em empresas, órgãos públicos e na mídia, ainda há uma grande carência de representação e inclusão efetiva das culturas afro-brasileiras (Lunelli, Seval, 2023). Isso sugere a necessidade de políticas públicas mais amplas que envolvam a educação para a diversidade e o combate ao racismo em todos os setores da sociedade.

A redefinição do conceito de museu pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) em 2022, reflete uma tendência contemporânea de entender essas instituições não apenas como locais de conservação de artefatos, mas como espaços vivos de engajamento comunitário, educação e inclusão cultural.

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).

Esta nova definição destaca a importância de os museus operarem de maneira que fomentem a participação da comunidade e proporcionem experiências diversas para a educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos. A inclusão desses elementos na definição de museu sinaliza um movimento para tornar essas instituições mais acessíveis e relevantes para uma variedade mais ampla de públicos.

No entanto, a eficácia com que os museus conseguem alcançar esses ideais pode variar amplamente. Muitos museus têm trabalhado ativamente para se reinventar e atender às novas expectativas, introduzindo programas que envolvem diretamente as comunidades locais, ampliando seus acervos para incluir narrativas diversas e implementando métodos mais interativos e inclusivos de exibição e educação.

As instituições de cultura têm um papel crucial na educação e na promoção da cultura afro-brasileira, considerando especialmente a Lei 10.639/03, que torna obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira nas escolas. Embora a lei estabeleça uma diretriz muito importante, a implementação nos currículos escolares ainda pode ser inconsistente ou insuficiente. Aqui, os museus podem se destacar como espaços de aprendizado complementares e significativos. Os museus podem explorar várias estratégias para abordar esses temas e com isso combater a visão eurocêntrica que impera nessas instituições. "Fazem com que sujeitos invisibilizados nesses espaços se enxerguem e ocupem essas instituições" (Lunelli, Seval, 2023).

Entre as estratégias, destacam-se três: Exposições temáticas, de forma a desenvolver exposições que se concentrem na história, arte e cultura afro-brasileira; Programas educativos, oferecendo workshops, palestras, e cursos que exploram temas como a história afro-brasileira, movimentos sociais, influências culturais, na música, na dança e nas artes visuais, estratégia será discutida mais adiante; Parcerias com escolas, que coisa estabelecer colaborações com instituições de ensino para criar programas de visitas guiadas e atividades educativas que complementam o currículo escolar. A última poderia incluir a preparação de materiais didáticos que os professores possam usar em salas de aula.

As instituições de culturas em geral estão começando a reconhecer a importância de incluir narrativas decoloniais afastando-se "da visão eurocêntrica do mundo e entender a diversidade da sociedade brasileira traduzida em diferenças de raça, classe, sexo, gênero, crenças, cultura, entre outros marcadores sociais" (Brito,



Bootz, Massoni, p 919, 2018) em seus programas e eventos. Isso significa ampliar o escopo das histórias contadas, abraçando uma perspectiva mais inclusiva e diversificada da história e da cultura do Brasil. Essas iniciativas são importantes passos rumo à descolonização do pensamento e da prática educacional, cultural e memorialística.

Tambor de sopapo a batida afro pelotense

O Tambor de Sopapo é um instrumento musical de percussão tradicional da cultura afro-brasileira no sul do Brasil, particularmente em Pelotas (Kinoshita, 2023) e (Maia, 2008). Este instrumento, feito tradicionalmente de um tronco de madeira oco com uma pele esticada, é um elemento fundamental nas celebrações e cerimônias afro-brasileiras. Ele não apenas produz um som profundo e ressonante que é característico das músicas e danças afro-brasileiras, mas também serve como um símbolo cultural poderoso, conectando as pessoas às suas raízes africanas.

Tambor de Sopapo, grande tambor ou atabaque rei é um instrumento percussivo de grandes dimensões. Um tambor cônico com, em média, um metro (m) de altura e 60 centímetros (cm) de diâmetro em sua extremidade maior. Fruto da diáspora negra, era construído com tronco de árvores. Hoje é confeccionado manualmente a partir de compensado de madeira, anéis e puxadores de metal e couro animal no lado em que se percute. Usava-se, preferencialmente, couro de cavalo em sua confecção. Hoje, pela dificuldade em consegui-lo, usam-se partes mais grossas da pele de gado e de cabrito (Kinoshita, p 18, 2023).

Kinoshita em sua pesquisa aponta a possível origem da palavra sopapo, que segundo o autor tem as suas raízes semânticas da palavra *yakupapa*, dos povos Ganguelas ou *nganguela* é um grupo étnico que vive no leste e a sudeste do Planalto Central de Angola. A preservação da cultura afro-brasileira passa pela transmissão de conhecimento via história oral, e nesse sentido, os mestres griôs têm um papel importante. Os Griôs desempenham um papel crucial na preservação e transmissão da cultura e da história oral. Eles são verdadeiros tesouros vivos das comunidades, guardando não só a história, mas também a filosofia, a música, os costumes e outras formas de conhecimento.



A saudosa Griô Dona Sirlei e o atuante Griô Dilermando Freitas são exemplos de como essa tradição continua relevante e são respeitados dentro de suas comunidades. Eles têm uma pedagogia própria, baseada na oralidade.

Winnie Choe reafirma que “O significado do griô remete a uma sociedade baseada no diálogo entre os indivíduos e na comunicação entre as comunidades ou grupos étnicos” (Choe, p 05, 2010). O conceito trazido por Choe evidencia a necessidade de reconhecimento e apoio a esses indivíduos e de suas práticas, pois são eles que mantêm viva a conexão com o passado e orientam o futuro com base na sabedoria acumulada.

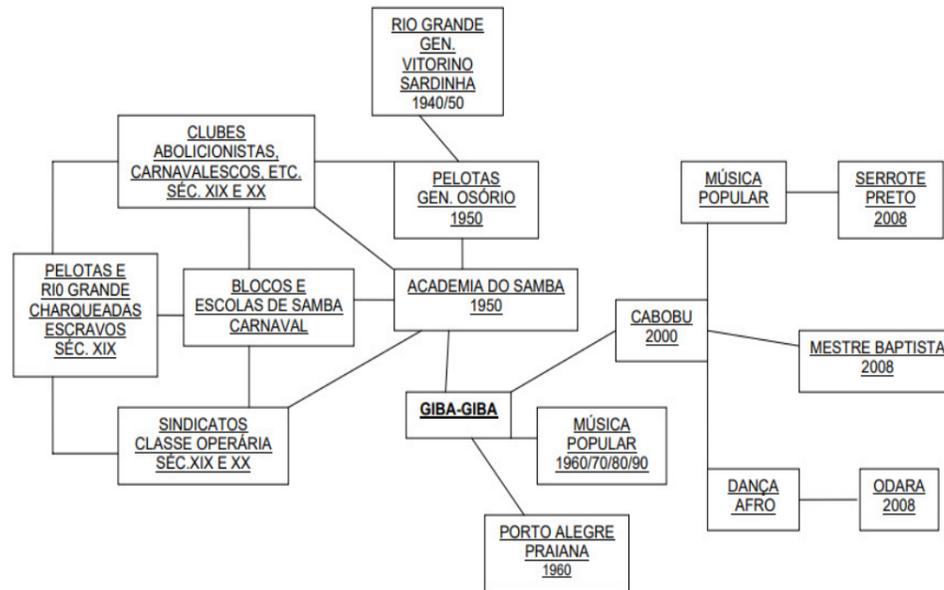
Os griôs têm um papel importante para que as tradições não se percam, porém, elas passam por um processo de reinvenção, atendendo às demandas contemporâneas. Para além dos griôs já mencionados, o autor aponta outros como o Mestre Batista e Giba-Giba, responsável nos anos 1990, pelo resgate do instrumento, do esquecimento.

O tambor de sopapo tem uma longa trajetória na cultura do Rio Grande do Sul. Maia, em sua pesquisa, traçou os percursos do instrumento no espaço e tempo, e chamou de “micro-etnografia” do sopapo.

No final do século XIX e início do século XX, diversos clubes sociais negros foram criados. Em Porto Alegre foi fundada a Sociedade Beneficente e Cultural Floresta Aurora, em 1872, considerado o mais antigo clube de negros no Brasil, ainda em atividade. Em Pelotas foi fundado o Depois da Chuva, em 1916, o Clube Cultural Fica Ahí Pra Ir Dizendo, o Quem Ri de Nós Tem Paixão e o Clube Cultural Chove Não Molha, em 1921. Estes clubes representaram e ainda representam importantes espaços de socialização, organização e resistência da população afro-descendente, juntamente com as inúmeras casas de religião que, historicamente, mantêm o panteão sagrado afro-brasileiro (Maia, p 101, 2008).



Figura 1 - Diagrama dos percursos do tambor de sopapo - concebido por Mário Maia Fonte: Mário Maia, 2008. Disponível em: [https://O Sopapo e o Cabobu : etnografia de uma tradição percursiva no extremo sul do Brasil \(ufrgs.br\)](https://O Sopapo e o Cabobu : etnografia de uma tradição percursiva no extremo sul do Brasil (ufrgs.br).).



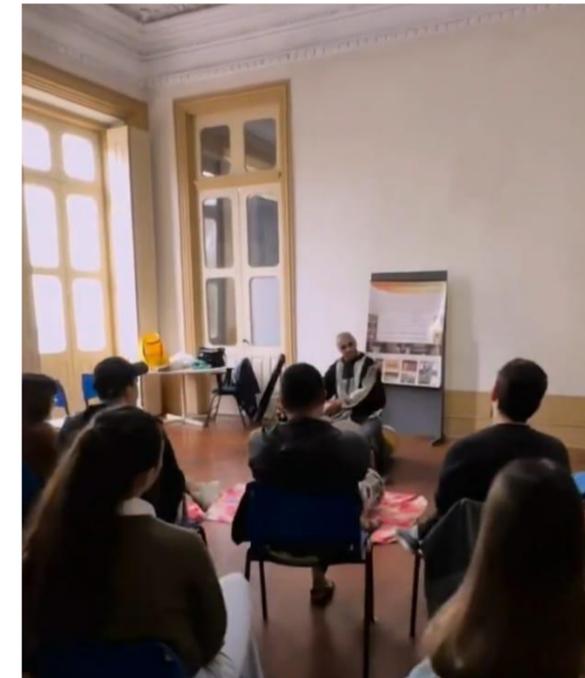
O percurso do tambor de sopapo (Figura 1), a partir das lidas dos escravizados nas charqueadas no fim do século XIX, passando pelas escolas de sambas a partir do século XX, chegando ao século XIX como o grande festival Cabobu, que foi criado, para homenagear e celebrar o tambor de sopapo. O acesso ao tambor de sopapo na atualidade deve ser creditado aos homens e mulheres detentores dos saberes tradicionais dos griôs.

Palestra show

A palestra show Tambor de Sopapo: a batida afro-pelotense (Figura 2) foi uma iniciativa da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), através do Programa de Educação Tutorial Conservação e Restauro (PET - CR) em parceria com o Museu do Doce.

Essa parceria é um exemplo excelente de como as instituições educacionais e culturais podem trabalhar juntas para preservar e promover a cultura local, especialmente aquelas que são sub-representadas ou marginalizadas.

Figura 2 - Palestra Show no salão principal do Museus o Doce



Fonte: PET - CR- UFPEL, 2023.

A Palestra aconteceu em 23 de setembro de 2023, fazendo parte da grade de atividades da 17ª Primavera dos Museus, que teve como tema Memória e Democracia, pessoas LGBTQ+, Indígenas e Quilombolas. O palestrante convidado foi o Mestre griô Dilermando Freitas, um dos griôs mais atuantes da cena afro diaspórica em Pelotas.

Os participantes da palestra tiveram a oportunidade de ouvir os aspectos ligados à materialidade e imateriais, ligados ao instrumento ancestral. Os modos de feitura foram apresentados, e as relações do tambor com as religiosidades de matriz africana foram trabalhados na palestra. Os presentes na palestra ainda tiveram a oportunidade de bater o tambor.

Batidas Finais:

Ao finalizar a atividade, percebemos que é possível e necessário que os museus incluam em seus programas educativos o legado da cultura, memória e identidade da comunidade afro-sul-rio-grandense. Promover a diversidade



étnico-cultural é uma obrigação de todas as instituições culturais, e os museus têm um papel fundamental nesse processo.

Portanto, é imprescindível que os museus se comprometam em implementar os artigos da Lei 10.639/03 em seus programas de educação, criando espaços de aprendizagem inclusivos e estimulantes. É essencial que essas leis sejam aplicadas de forma eficaz e que as instituições se comprometam verdadeiramente com a promoção da diversidade e da inclusão em todas as áreas de atuação. Isso não apenas enriquecerá nossa compreensão da história e da cultura do Brasil, mas também contribuirá para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

Ao realizar essas ações, os museus não só cumprem um papel educativo, mas também se tornam locais de reconhecimento, valorização e celebração da diversidade cultural brasileira. Esses esforços contribuem para a construção de uma sociedade mais consciente. Portanto, atividades como "Tambor de Sopapo: a batida afro-pelotense" não são apenas eventos culturais ou educativos, mas também são poderosas ferramentas de engajamento social, preservação cultural e educação inclusiva. O evento proporcionou um espaço para reflexões sobre as tradições afro-pelotenses, bem como para o reconhecimento da contribuição da cultura afrodescendente para a identidade e diversidade cultural da região.

A iniciativa do Museu do Doce em abraçar a parceria com grupos de estudantes, como o PET- CR, mostrou-se uma das alternativas de realizar eventos que tradicionalmente não estão nos programas educativos dos museus. As parcerias enriquecem a todos os sujeitos envolvidos.

Com a Lei n.º 10.639/03 e a que altera a LDB (Lei de diretrizes e Bases da Educação Brasileira) a Lei n.º 11.645 que inclui o ensino da História e Cultura dos Povos Originários (na Lei não está colocado Povos Originários e sim povos indígenas), os museus têm a oportunidade de implementá-la e fazer com que sujeitos invisibilizados nesses espaços se enxerguem e ocupem essas instituições (Lunelli, Several, 2023).

Apesar de iniciativas como a parceria do PET-CR e o Museu do Doce serem encontradas em outras instituições, a exemplo da exposição, que aconteceu no Museu de Arte Leopoldo Gatuzzo (MALG) em 2022, intitulada Presença Negra, com a curadoria de Ísis Abreu, que questiona a presença de artistas negras e negros nos

acervos dos museus no Rio Grande do Sul. É fundamental reconhecer que muitas instituições de memória e patrimônio cultural ainda não abordam adequadamente o legado afro-brasileiro e as várias outras culturas que existiam no Brasil antes de 1500. Esse tipo de omissão contribui para a perpetuação de uma visão eurocêntrica da história e da cultura brasileira, que marginaliza e silencia as contribuições e as experiências dos povos africanos e indígenas.

Referências:

BRASIL. Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Diário Oficial da União, Brasília, DF, ano 140, n. 8, 10 de janeiro de 2003. Seção I, p.1. Disponível em: [https://Base Legislação da Presidência da República - Lei nº 10.639 de 09 de janeiro de 2003 \(presidencia.gov.br\)](https://Base%20Legisla%C3%A7%C3%A3o%20da%20Presid%C3%AAncia%20da%20Rep%C3%BAblica%20-%20Lei%20n%C2%BA%2010.639%20de%2009%20de%20janeiro%20de%202003%20(presidencia.gov.br)). Acesso em: 25 de abr, 2024.

BRITO, Alan, et al. Uma sequência didática para discutir as relações étnico -raciais (Leis 10.639/03 e 11.645/08) na educação científica. Caderno Brasileiro de Ensino de Física, v. 35, n. 3, p. 917-955, dez. 2018. Disponível em: [https://Uma sequência didática para discutir as relações étnico-raciais \(Leis 10.639/03 e 11.645/08\) na educação científica | Caderno Brasileiro de Ensino de Física \(ufsc.br\)](https://Uma%20sequ%C3%AAncia%20did%C3%A1tica%20para%20discutir%20as%20rela%C3%A7%C3%B5es%20%C3%A9tnico-raciais%20(Leis%2010.639/03%20e%2011.645/08)%20na%20educa%C3%A7%C3%A3o%20cient%C3%AFfica%20|%20Caderno%20Brasileiro%20de%20Ensino%20de%20F%C3%ADsica%20(ufsc.br)) Acesso em 01 de abr, . 2024.

CHOE, Winny. Com a palavra os Mestres Griôs. Revista Extraprensa, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 1-113, 2010. Disponível em: [https://Com a palavra os Mestres Griôs | Revista Extraprensa \(usp.br\)](https://Com%20a%20palavra%20os%20Mestres%20Gri%C3%B4s%20|%20Revista%20Extraprensa%20(usp.br)) . Acesso em 30 de abr, 2024.

ICOM. Nova definição de museu. Disponível em: [https://Nova Definição de Museu – ICOM Brasil](https://Nova%20Defini%C3%A7%C3%A3o%20de%20Museu%20-%20ICOM%20Brasil). Acesso em 30 de mar. 2024.

LUNELLI, Diego. SEVERAL, Rejane Silveira. (re)(i)novar práticas pedagógicas: a música, o museu e a Lei 10.639/03. Rev. Tempos Espaços Educ. | 2023 | v.16, n. 35, 18758. Disponível em: [https://re\(i\)novar práticas pedagógicas: a música, o museu e a Lei 10.639/03 | Revista Tempos e Espaços em Educação \(ufs.br\)](https://re(i)novar%20pr%C3%A1ticas%20pedag%C3%B3gicas%20a%20m%C3%BAsica,%20o%20museu%20e%20a%20Lei%2010.639/03%20|%20Revista%20Tempos%20e%20Espa%C3%A7os%20em%20Educa%C3%A7%C3%A3o%20(ufs.br)). 2024. Acesso em 01 de abr. 2024



KINOSHITA, Lucas. Jim. A educação musical na cena do tambor de sopapo no Rio Grande Do Sul: personagens e suas práticas pedagógico-musicais. Porto Alegre, 2023. 359 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes - Pós-graduação em Música, Porto Alegre, 2023. Disponível em: [https://A educação musical na cena do tambor de sopapo no Rio Grande do Sul : personagens e suas práticas pedagógico-musicais \(ufrgs.br\)](https://A%20educa%C3%A7%C3%A3o%20musical%20na%20cena%20do%20tambor%20de%20sopapo%20no%20Rio%20Grande%20do%20Sul%20:%20personagens%20e%20suas%20pr%C3%A1ticas%20pedag%C3%B3gico-musicais%20(ufrgs.br)) Acesso em: 10 de abr. 2024.

MAIA, Mario de Souza. O Sopapo e o Cabobu: etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil. Porto Alegre, 2008. 276 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes - Pós-graduação em Música, Porto Alegre, 2008. Disponível em: [https://O Sopapo e o Cabobu : etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil \(ufrgs.br\)](https://O%20Sopapo%20e%20o%20Cabobu%20:%20etnografia%20de%20uma%20tradi%C3%A7%C3%A3o%20percussiva%20no%20extremo%20sul%20do%20Brasil%20(ufrgs.br)). Acesso em 10 de abr. 2024.

Universidade Federal de Pelotas 22ª Semana Nacional de Museus – “Museus, Educação e Pesquisa” – 2024

Educação em Museus Universitários

Sarah Maggitti Silva

maggitti@gmail.com¹

1 Os museus universitários: algumas considerações

Os museus universitários são instituições de caráter científico e possuem responsabilidades no que concerne à aquisição, guarda, conservação, documentação, comunicação de suas coleções, aproximando-as dos públicos por meio de processos educativos, evitando o seu esquecimento e conseqüente inutilidade. Compete igualmente aos museus universitários a realização de pesquisas sobre os seus acervos, sobre as coleções que se encontram sob a guarda das universidades e envolvimento com as mais diversas áreas do conhecimento humano, estreitando os vínculos entre universidade e sociedade.

[...] os museus vêm contribuindo para a evolução do conhecimento e para o rompimento de barreiras, repensando conceitos, renovando modelos e ressignificando sua prática, tornando-se parceiros fundamentais no cumprimento do papel científico-educativo-cultural das universidades e assumindo cada vez mais, de forma consciente, planejada e eficaz, a interface universidade e sociedade. (Ribeiro, 2007, p. 22).

Vale ressaltar a importância na difusão do conhecimento produzido pelas universidades, tornando-o cada vez mais acessível a todo cidadão, uma vez que “freqüentemente, as universidades têm coleções para pesquisa e ensino que, guardadas em salas inacessíveis ao público em geral, só podem ser utilizadas por alunos e professores do departamento responsável [...]” (ALMEIDA, 2001, p. 42). Neste sentido, é fundamental a construção de um diálogo efetivo da comunidade acadêmica com a sociedade, objetivando o seu pleno desenvolvimento.

Cabem aos museus universitários o investimento e o comprometimento com a formação técnica e científica de estudantes, professores e demais profissionais que atuam nas universidades a que estão associados os museus, assim como a toda comunidade externa às instituições de ensino superior. Compete aos museus universitários a realização de ações



extensionistas que envolvam a comunidade em geral, que articulem o ensino e a pesquisa e que priorizem o compromisso da comunidade acadêmica com relação aos anseios e as demandas da sociedade, e, em especial, que atendam às necessidades de grupos menos favorecidos, promovendo o acesso ao patrimônio cultural expresso em seu acervo.

Os museus universitários são responsáveis pela divulgação e valorização cultural, como também pela extroversão do patrimônio de natureza técnico-científica produzido no âmbito das instituições de ensino superior. A gestão, a conservação e a segurança de seus acervos, a implementação de programas de exposições e educativos, o desenvolvimento de pesquisas e o intercâmbio científico e cultural com instituições congêneres, dentre outras atividades, que notabilizam a complexidade de suas atribuições, são de responsabilidade compartilhada com as universidades e, em certa medida, evidenciam particularidades que os caracterizam e distinguem das demais instituições museológicas.

Os museus universitários, embora apresentem aspectos semelhantes, detêm características que os diferenciam dos demais, inserindo-se em um contexto transmuseal. A *produção de conhecimento* pelos museus universitários, que além da difusão, permitem evidenciar o processo de construção do saber, a *formação profissional*, refletida na interdisciplinaridade estrutural e funcional e a *reflexão crítica, os debates e as ações* que promovem e/ou levam à compreensão das mudanças socioculturais da sociedade contemporânea são alguns diferenciais que, por sua vez, aumentam sua responsabilidade social, reforçando o seu papel perante as universidades e a sociedade, ao mesmo tempo em que os tornam co-responsáveis pelo desenvolvimento cultural, científico e tecnológico [...] (Ribeiro, 2007, p. 22-23).

É importante ressaltar que estas instituições, considerando as especificidades de suas funções, não podem se furtar ao diálogo com estudantes, docentes, técnicos, aliando projetos de pesquisa, ensino e extensão às suas propostas de trabalho, contemplando a trajetória histórica da universidade, a composição de suas coleções e integrando as comunidades do seu entorno, a sociedade em geral. Cumpre destacar que o desenvolvimento de suas ações deve estar alinhado aos procedimentos comuns aos museus, mas considerar as estratégias de articulação com a tríade ensino, pesquisa e extensão, sendo estas umas de suas maiores expressões de compromisso social. Para Cristina Bruno (1997, p. 48), “[...] qualquer discussão sobre museus universitários não pode descartar, por um lado, a indissolubilidade

entre ensino, pesquisa e extensão e, por outro lado, as características inerentes aos processos museais”.

Podemos perceber que as funções de um museu universitário estão ligadas à história da universidade, da formação da coleção e também da região em que se localiza. Esses fatores, aliados às políticas de ensino, pesquisa e extensão das universidades, são fundamentais para a construção do perfil do museu. (Almeida, 2001, p. 27).

Existe grande diversidade de tipologias de acervos, missões e estruturas administrativas para os museus universitários que, via de regra, são representados por uma direção encarregada de manter comunicação direta com a reitoria, reportando-se à mesma no sentido de assegurar as medidas necessárias à dinâmica de funcionamento da instituição. O cotidiano de um museu universitário requer de seus dirigentes um esforço significativo e a atenção necessária à efetivação de atividades que englobam a realização de serviços educativos, de pesquisa, produção de exposições, dentre outras ações, estando a instituição voltada também aos objetivos da universidade a que se encontra vinculada.

A formação de museus universitários contribui para a propagação da ciência e tecnologia, bem como o acesso da sociedade às manifestações culturais. Sendo assim, os museus universitários são responsáveis pela constituição de programas que correspondam às necessidades do público externo às instituições de ensino superior e, neste processo, a sua face educativa é primordial, visto que a educação figura entre as funções essenciais no âmbito dos museus. O desenvolvimento eficaz das ações educativas é fundamental para o diálogo e inclusão das mais diversas comunidades, enfim, de diferentes segmentos sociais.

Utilizando metodologias que incorporam e incentivam o diálogo aberto com o público, os museus universitários assumiram, ao longo dos últimos anos, um importante papel na educação não formal. Da postura inicial de apenas “disponibilizar” conteúdos de história, ciência e cultura para escolas do sistema formal de ensino, os museus lentamente se transformaram, recriaram a linguagem expográfica, ampliaram a comunicação e as trocas com o público, abriram novas fontes de investigação, inventaram novas formas de construção do saber e aprenderam a interagir com a comunidade, passando a atuar *com* e não apenas *para* ela [...] (Ribeiro, 2007, p. 24).

Salienta-se que foi preciso um longo caminhar para alcançar esta compreensão acerca da abrangência dos museus universitários. No começo do século XIX, estas instituições se detinham no ensino e na pesquisa nos Estados Unidos. A partir do ano de 1938, considerando-se as possibilidades de alcance dos museus universitários, é lançada a discussão



acerca de suas funções que, nesta conjuntura, ampliaria os alcances de suas responsabilidades e passaria a desenvolver suas atividades para além dos muros das universidades, abertos a todos os cidadãos, integrando comunidades externas, possibilitando o surgimento de novas propostas de trabalho e de construção participativa de conhecimentos.

De sua interação mais ampla com o público, de sua inserção na sociedade, da compreensão e participação na solução de problemas da comunidade, os museus universitários vêm exercendo importante papel na *inclusão social* e na geração de oportunidades de acesso ao conhecimento para um número maior de pessoas e na inclusão de pessoas com necessidades especiais às atividades e programas que desenvolvem. Dessa forma, além de ampliar sua prática, geram novos modelos de co-construção de conhecimento [...] (Ribeiro, 2007, p. 24-25).

No ano de 1980 o Brasil vivenciou um período análogo ao incorporar as ideias de extroversão dos conhecimentos acadêmicos para além dos limites das universidades, possibilitando o acesso do público em geral aos conhecimentos e práticas sistemáticas, próprias do universo científico. Ao afirmarem o seu compromisso de mediadores entre a universidade e a sociedade para a propagação da cultura, ciência e tecnologia, os museus universitários, exerceriam, efetivamente, o seu papel de agentes de desenvolvimento social.

Na atualidade, as perspectivas de atuação destes museus indicam a necessidade de alinhar as suas práticas a uma política universitária, decorrente de um planejamento estratégico de trabalho conjunto e aberto à sociedade com o propósito de agregar novas experiências e saberes. O planejamento dos museus universitários deve estar associado a uma proposta de ação que contemple suas dimensões social e educativa. Nesta perspectiva, é imprescindível que as universidades e seus gestores tenham a clareza da função dos museus e que estabeleçam uma política que contemple a importância de sua atuação, em face da sociedade, visando o seu crescimento.

Um número significativo de museus universitários desempenha hoje em nosso país um importante papel integrador entre a universidade e a sociedade, contribuindo para a construção e a comunicação do conhecimento, assim como para o cumprimento da responsabilidade social das universidades que os abrigam. Eles colhem os frutos de decisões, planejamento e investimentos de longo prazo, que fizeram destas instituições museais, centros de excelência, modelos referenciais tanto para o nosso quanto para outros países. (Ribeiro, 2007, p.25).



Vale ressaltar que os museus universitários brasileiros vêm enfrentando consideráveis problemas estruturais e de natureza técnica. As carências são grandes e acarretam prejuízos, geram dificuldades para integralizar pesquisa, educação e comunicação, inviabilizam a programação de atividades, a realização de novas exposições, o desenvolvimento de projetos, por vezes, faltam políticas de conservação e segurança dos acervos, profissionais qualificados, investimentos em capacitação de seus funcionários, recursos para a manutenção das instituições que exigem medidas emergenciais que assegurem o cumprimento de suas atividades.

[...] Grande número desses museus, carentes de recursos para fazer avançar suas propostas e desenvolver suas potencialidades, vivencia uma realidade bastante diferente daquela de muitos de seus pares. Outros mantêm ricos acervos, das mais diversas fontes e significados, nem sempre são tratados e preservados adequadamente; alguns dispõem de espaços privilegiados para o desenvolvimento de múltiplas atividades envolvendo o público interno e externo à universidade, sem terem ainda como organizá-los e utilizá-los corretamente; outros tantos contam com um quadro tão pequeno de profissionais que, embora comprometidos e dispostos a transformar tais espaços estáticos em centros dinâmicos de pesquisa, educação e difusão científico-cultural, em locais de intercâmbio e interatividade com a comunidade, lutam ainda por definir por onde começar. (Ribeiro, 2007, p.26).

A despeito das dificuldades apontadas é incontestável a importância da função desempenhada pelos museus universitários, suas potencialidades multidisciplinares e intermédio entre as universidades e a sociedade. Sendo assim, é preciso investir mais no protagonismo destas instituições no sentido de priorizar, valorizar e fomentar a cultura, a educação e o conhecimento como veículos basilares de desenvolvimento social e humano.

2 Educação como processo sociocultural

O ato de educar subentende uma continuidade, um fluxo constante, um desenvolvimento contínuo, um processo permanente de construção de sujeitos, conhecimentos e transformação de realidades. A educação é compreendida enquanto um processo de socialização, pois os indivíduos são estimulados a tomar parte na constituição dos sistemas sociais e culturais.

O ser humano, por meio do convívio social, desenvolve uma disposição à construção e transformação de conhecimentos e saberes, fruto mesmo de seu legado cultural. A educação deve estar comprometida em fomentar uma participação mais enfática, precisa e crítica dos



indivíduos, em meio à sociedade. É preciso estar atento e sensível à compreensão de sua dinâmica de continuidade e permanência, assim como de suas contribuições efetivas à formação de sujeitos pelo exercício pleno de sua cidadania.

[...] é necessário entender a educação como uma prática para a cidadania, compreendendo-a como a garantia de acesso aos conhecimentos produzidos historicamente pela humanidade e, simultaneamente, como formadora de indivíduos críticos, criativos e autônomos, capazes de agir no seu meio e transformá-lo. Os indivíduos devem ser atores de seu próprio desenvolvimento. (CABRAL, 2004, p. 40).

O processo educativo, por ser orientado à transformação dos sujeitos, admite sua disposição para a continuidade, para a constância que deve prolongar-se por toda a existência humana, esta, notadamente, marcada por constante atividade e dinamismo, próprios e caracterizadores do gênero humano. A educação, para além de desdobrar-se por toda a vida, preocupa-se com a dinâmica de aperfeiçoamento dos indivíduos em face de seu papel social e cultural.

Deve-se considerar que cultura, ciência e tecnologia, respeitando os mais diversos contextos temporais e espaciais, são construídas pelo homem, responsável, também, pela produção cultural, desenvolvimento de habilidades, saberes e práticas de vida. A educação, no que se refere ao seu caráter sociocultural, preconiza o exercício de reflexão constante com vistas a mudanças e transformações dos cidadãos.

Objetiva-se, por meio de um processo contínuo de educação, a qualificação dos indivíduos para o reconhecimento e valorização de seus bens artísticos, científicos e culturais. Vale ressaltar a importância destas ações no cotidiano dos sujeitos, tendo a compreensão dos processos de reflexão inseridos em um dado contexto social, em sua dinâmica real de vida. Trata-se, portanto, de um processo fundamentado na relação dialógica que respeita a pluralidade de particularidades dos muitos sujeitos envolvidos e suas mais diversas formas de expressão por meio de variadas linguagens.

Necessário se faz o entendimento da educação enquanto um processo sociocultural, na perspectiva da apropriação de toda sorte de bens, fruto do desenvolvimento e aplicação de conhecimentos, técnicas, do saber fazer. A essência da proposição pedagógica, nos museus, notabiliza-se por meio da interpretação e usos conscientes do patrimônio, com vistas ao desenvolvimento das faculdades humanas, aptidão formal e política, sob a égide do desenvolvimento social e exercício da cidadania.

Tendo em vista a permanência do processo educacional e o seu cunho dialogal, é coerente afirmar que o mesmo resulta de uma construção de interpretações de estágios, etapas que se somam a outras, que se transformam, posto que são resultados das ações e pensamentos dos sujeitos inseridos em um dado contexto social. Na situação de processo, subentende-se a existência de uma sequência de estados de um sistema que se transforma, que é reconsiderado e que se reconstrói em uma permanente evolução.

A educação está na base de construção de um conjunto de crenças, concepções, imaginários, trocas simbólicas, produção de bens e seu legado às futuras gerações. Na perspectiva do processo sociocultural, a educação consolida-se por meio de seu caráter aglutinador e multiculturalista. Neste sentido, é necessário aos museus que se consolidem como instituições que fomentam o livre trânsito de ideias, incitam a construção e o fortalecimento de conhecimentos, e estimulam as trocas de experiências.

Assim como a educação, o patrimônio cultural é o referencial básico para o desenvolvimento das ações museológicas. Os processos museais gestados ao longo dos anos contribuíram de modo efetivo para a ampliação do seu conceito, na medida em que, para sua aplicação, o patrimônio cultural é compreendido como a relação do homem com o meio, ou seja, o real na sua totalidade – material, imaterial, natural e cultural –, em suas dimensões de tempo e de espaço. Conseqüentemente, os bens culturais, a serem musealizados também foram ampliados. Nesse sentido, as ações museológicas não são processadas somente a partir dos objetos, das coleções, mas tendo como referencial o *patrimônio global*, na dinâmica da vida, tornando assim necessária uma ampla revisão dos métodos a serem aplicados nas ações de pesquisa, preservação e comunicação nos diferentes contextos. (Santos, 2008, p. 133-134).

Ademais, pode-se afirmar que, no âmbito dos museus, os processos educativos, atinentes ao conjunto dos bens patrimoniais, representam uma contribuição à construção de uma nova prática social, uma vez que possibilitam ao cidadão a apreensão de sua realidade cultural, a descoberta da capacidade de se expressar e promover mudanças acerca da realidade vivida. A educação, vista por esse prisma, preconiza o surgimento de novas linguagens e leituras do mundo, realizadas pelos diversos grupos sociais envolvidos no processo, respeitando suas necessidades, demandas e anseios, bem como o conjunto de suas características próprias, formadoras de suas singularidades.

Desta forma, objetiva-se a democratização do conhecimento, a ampla participação dos cidadãos no tocante a apropriação do patrimônio cultural. Vale ressaltar que a educação figura entre as funções de maior destaque no âmbito dos museus. Estes deverão direcionar o foco de



suas atenções aos públicos mais diversos, a todas as gerações, classes sociais, gêneros, graus de escolaridade, enfim, à totalidade da sociedade. Neste processo educativo, tendo como enfoque uma inclinação sociocultural, o museu se propõe a ser o mais abrangente e aglutinador possível, isto é, ter as suas atividades voltadas às necessidades do público. A articulação e cooperação de trabalho, com outras instituições educativas, se fazem absolutamente pertinentes e necessárias neste cenário.

3 Educação não formal e a escolarização dos museus

Os museus são instituições preocupadas em democratizar a cultura por meio de uma atuação mais próxima, engajada, e, portanto, dialógica em relação à sociedade. São espaços de afirmação da educação não formal, isto é, que transcorre fora do ambiente escolar formal, de maneira mais espontânea e que se constrói e reconstrói a serviço do cidadão e de seu desenvolvimento, do acesso aos direitos de cidadania. Ao longo de sua trajetória a instituição vem fortalecendo e dinamizando o diálogo com o público escolar, com vistas à implementação de projetos de cunho educativo.

[...] há formas educacionais fora da realidade escolar, fora da educação formal propriamente dita. Há produção de saberes e aprendizagens extra-curriculares, distintos do conhecimento prescrito às escolas, e fazem parte da formação dos indivíduos. Eles poderão até se articularem com estruturas formais escolares, e serem desenvolvidos em parceria com as escolas. A própria Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) de 1996 já tinha reconhecido a existência de contextos educativos fora do âmbito escolar. (Gohn, 2011, p. 10).

A educação não formal se faz presente em diversos campos do conhecimento humano, inclusive no trabalho desenvolvido em torno dos referenciais de memória, dos bens patrimoniais e dos museus, com vistas à formação dos indivíduos. Objetiva-se, por meio da educação não formal, a sensibilização e conscientização dos homens no tocante às questões que se relacionam, direta ou indiretamente com a vida em sociedade.

[...] a educação não formal é uma possibilidade de produção de conhecimento que abrange territórios fora das estruturas curriculares da educação formal. Tem como escopo de trabalho a formação do indivíduo para o mundo, abrindo janelas para novos conhecimentos, criando canais de aprendizagem que poderão levar os indivíduos à emancipação de formas de pensar e agir social. Liberdade deve ser outra categoria também lembrada quando falamos da educação não formal, dada à força motivadora de suas práticas, geradoras de processo incentivador na busca e produção de saberes que podem vir a

serem ferramentas importantes para os indivíduos aprenderem a fazer leituras próprias do mundo em que vivem, dos fatos sociais que os circundam. (Gohn, 2011, p. 12).

No entanto, ainda é comum para alguns museus a realização de atividades que se destinam ao público escolar, sem que haja, necessariamente, uma real preocupação em compreender como transcorre esta relação e suas implicações pedagógicas, limitando a sua atenção a formar números, cumprir metas quantitativas com vistas a figurar em dados estatísticos da instituição.

[...] Para alguns museus ainda, atender um grande número de escolas, sem entrar no mérito de como se dá esse atendimento, é suficiente, pois permite, no final do ano, a elaboração de estatísticas em relatórios que evidenciam o cumprimento e mesmo a superação das metas e propósitos educacionais previstos. (Lopes, 1991, p. 450).

É desejável, portanto, um fazer museológico sensível ao fortalecimento de seu caráter pedagógico, na construção de um espaço interativo, de apelo à criatividade, à ludicidade e despertar de consciência crítica, no contexto da experiência cultural, inalienante e de negação do museu tradicional, engessando em práticas estritamente contemplativas e sem compromisso com uma proposição educativa.

O que alimenta o museu tradicional, esse ponto deve ser sabido, é a perspectiva do entesouramento, do culto ao objeto idealizado e tratado como instância metafísica; seja ele uma barra de ouro ou um punhal de prata; um fragmento de metal do projétil que matou Getúlio Vargas ou um duvidoso pedaço da trave de madeira que teria sido utilizada como forca no Rio de Janeiro, no século XVIII e (quem sabe?) teria servido para enforcar Tiradentes. Os museus flertam com a autenticidade da mesma forma como flertam com a falsidade, com a representatividade, com a nebulosidade e a indiferenciação. Em meu entendimento, os museus na atualidade não são apenas guardiães de sentidos e coisas, ou apenas instâncias que legitimam e autenticam, eles são também produtores, são espaços de comunicação e ferramentas de intervenção social. (Chagas, 2001-2002, p. 51).

O processo de educação não formal em museus, além de corroborar com o fortalecimento de sua dimensão educativa, subentende o enriquecimento e a construção de uma prática museológica dialógica, sensível, e, portanto, humanizada.

A referência à dimensão educativa nos museus exige que eu indique de que educação estou falando. Importa esclarecer, portanto, por mais óbvio que isto seja, que a educação aqui está sendo pensada como um processo dialógico comprometido com a transformação social, com a



instrumentalização de indivíduos e grupos sociais para o melhor enfrentamento de seu acervo de problemas e isso através de uma formação humanística, do desenvolvimento da criatividade, do aprimoramento da inteligência crítica e reflexiva. Essa perspectiva é oposta ao individualismo exacerbado, ao estímulo à competição, ao dogmatismo religioso e científico. (Chagas, 2001-2002, p. 52).

As práticas educativas dos museus devem ser pensadas no sentido de envolver os mais diversos públicos, vinculando-se às redes formal e não formal de ensino. É necessário repensar o caráter educativo destas instituições, que por vezes esteve condicionado a um papel secundário, concebido como uma extensão, um prolongamento da educação formal, tendo suas realizações práticas desenvolvidas em espaços externos ao ambiente escolar. Neste sentido, é necessário contrapor-se a toda e qualquer compreensão reducionista de sua atuação, absolutamente alheia à necessidade de construção de uma relação dialógica com a sociedade.

É preciso promover conexões entre a educação formal e não formal, sem que, para tanto, ocorra uma adequação às metodologias e procedimentos escolares. Desta forma, é necessário redefinir e ressignificar o papel e a função social dos museus, introduzindo temas inovadores, distanciando-os de uma prática pedagógica escolarizada, na superação do conteudismo e transmissão de informações, para encaminhar-se ao desenvolvimento de capacidades e introduzir um novo sentido para a aprendizagem, assinalado pela ampla participação dos museus na sociedade de maneira democrática e absolutamente transformadora.

Cabe aos mesmos definir o seu projeto educativo levando-se em consideração as particularidades convenientes ao contexto da educação não formal. Segundo Dierking & Falk (1999 apud QUEIROZ 2001-2002, p. 80), a aprendizagem que transcorre para além dos muros da escola atende a especificidades como “livre escolha, não-seqüencial, auto-conduzida, voluntária, e social”. De acordo com o pensamento de Wellington (1990 apud QUEIROZ 2001-2002, p. 80), a aprendizagem que se estabelece exterior às unidades escolares formais assume outras características, tais como “não-estruturada, não-avaliada, sem cobrança, aberta, centrada no aprendiz, não baseada em currículo.”

Os educadores que atuam em museus – estes profissionais que trabalham no sentido de propor uma maior aproximação e diálogo com os públicos –, precisam estar atentos para “a não escolarização dos museus, sob pena de que se abandonem as especificidades educacionais destes espaços.” (QUEIROZ, 2001-2002, p. 80). Espera-se que a educação não formal transcorra respeitando as necessidades dos públicos, sua diversidade, na edificação de um diálogo reflexivo. De acordo com Lopes (1991), a escolarização dos museus consiste na



associação destas instituições aos desígnios, parâmetros e procedimentos próprios do ambiente escolar, do sistema formal de ensino.

É importante considerar a complexidade de seu campo de atuação, a necessidade do planejamento das atividades, seus resultados e definir os recursos necessários ao desenvolvimento de suas propostas. No que concerne à aprendizagem e à abordagem metodológica, a educação não formal em museu assinala a importância de um trabalho educacional vivenciado sob nova perspectiva, que requer do educador o desenvolvimento de sensibilidades e diferentes habilidades que se distanciem do contexto escolar, de suas práticas e propósitos, isto é, de sua escolarização.

As discussões sobre a ação educativa dos museus têm um pressuposto comum: os museus não pertencem ao domínio da educação escolar regular, seriada, sistemática – intra-escolar. Situam-se no campo da educação não-escolar, na qual, mediante uma grande diversidade de experiências, que relacionam práticas educativas e comunicação social, buscam novas alternativas para seu papel educacional. (LOPES, 1991, p. 443).

O exercício da educação não formal, nos museus, atende a particularidades tais como o fomento ao aprendizado quanto às diferenças, em que se educa a conviver em coletividade e socializa-se o respeito mútuo e a importância do contato com diferentes culturas. A educação não formal, nestes espaços, indica a necessidade de se repensar concepções e práticas pedagógicas cristalizadas e tão bem adaptadas ao sistema formal de ensino. Práticas por vezes circunscritas à transmissão de conhecimentos, à sua memorização e passividade por parte dos sujeitos do processo educativo.

[...] o estudante é considerado *tabula rasa*, o ensino é centrado no professor que transmite ao aluno um conjunto de conhecimentos tomados como universais. O aluno deve memorizar o conhecimento de forma passiva e as questões sócio políticas não estão presentes. (VALENTE, 2001-2002, p. 8).

A educação não formal se dá através da prática social, das aprendizagens e saberes adquiridos eminentemente em atividades coletivas. A construção de novos conhecimentos transcorre por meio da vivência de situações concretas em contextos coletivos e não exatamente pela assimilação de conteúdos previamente sistematizados. A interatividade entre os sujeitos é imprescindível para que se estabeleça um processo de educação não formal que, vale destacar, “[...] é vivida como práxis concreta de um grupo, ainda que o resultado do que se aprende seja absorvido individualmente [...]” (GOHN, 2011, p. 111).



É preciso estar atento aos propósitos da educação que se quer imprimir às instituições museológicas, problematizando a hegemonia de valores e princípios atinentes às práticas formativas escolarizadas. É sabido, a título de exemplificação, que “[...] a educação formal faz muito uso do discurso, ou da leitura, sendo por isso importante reconhecer que a ausência de ‘objetos’ deve levar a estratégias bem diferenciadas de ensino-aprendizagem.” (BARROS, 2001-2002, p. 39). Desta forma, dentre outros aspectos, é fundamental distanciar-se da construção de conhecimentos por meio de aulas expositivas circunscritas à fala do professor ou mesmo centradas na leitura de livros didáticos e de sua consolidação pelo exercício e capacidade de memorização dos estudantes.

Outro ponto de apoio básico dessa visão de museus escolarizados é uma incompreensão do fato de que a proposta educativa dos museus é diferente da proposta da escola. Tomando por base a observação dos objetos e centrando-se nela, valendo-se fundamentalmente da linguagem visual e não da linguagem verbal, escrita da escola, os museus organizam suas visões de mundo sobre aspectos científicos, artísticos, históricos, sem a mesma ordem seqüencial da escola, sem seus esquemas de urgência de aprendizado, de prazos rígidos ligados a planejamentos muitas vezes burocráticos, podendo possibilitar que as pessoas, por sua escolha – de museus, de trajetos em seu interior, de tempos dedicados a um aspecto ou outro, de preferências –, entrem em contato com leituras da realidade muitas vezes diferentes ou nem mesmo veiculadas pela escola. (Lopes, 1991, p. 451-452).

Faz-se necessário um pensar pedagógico crítico, no que diz respeito aos museus, liberto das amarras de práticas tradicionais de educação e da “[...] forma autoritária das representações museológicas, que apresentam sempre, a um visitante passivo, o conhecimento universalmente considerado como o melhor.” (Valente, 2001-2002, p.12). A dimensão pedagógica dos museus não somente guarda uma profunda relação com a construção social da memória, como também propicia o fortalecimento da percepção crítica da sociedade.

Sendo assim, propõe-se, por meio da educação não formal em museus, o encaminhamento de suas práticas educativas no sentido de criar novas formas de interação e comunicação com os seus públicos, fugindo às experiências contemplativas ou servindo, meramente, para ilustrar conhecimentos teóricos, mas valorizando verdadeiramente o diálogo entre educandos e educadores. Salienta-se a importância, neste processo, de sua aproximação da sociedade através de debates que tenham uma relação com a vida dos cidadãos, em que se possa expor “[...] temáticas atuais de questões polêmicas mostrando-se como um caminho para trazer a cultura da sociedade para dentro do museu onde os temas atuais e passados sejam debatidos com o público.” (Valente, 2001-2002, p.14). Compete aos museus

engendrar novas possibilidades de processo educativo que considerem os vínculos entre educação e cultura e que valorizem a diversidade cultural, própria dos mais diferentes contextos sociais.

4 O exercício pedagógico em museus universitários

A face educativa dos museus universitários tem de ser refletida e ponderada sob a ótica de construção da política educacional do Brasil, bem como no que se refere à estruturação e gestão das instituições de educação superior. Tais instituições possuem um papel da maior relevância em termos de exercício das práticas museológicas efetivamente pedagógicas e que possam conduzir à construção do conhecimento ao forjar cidadãos conscientes e atuantes. É necessário estar para além das práticas puramente tecnicistas, não deixando de ressaltar a importância destas, mas evidenciando a função social dos museus de se colocarem mais próximos dos cidadãos e em constante diálogo com a sociedade.

Ensino, pesquisa e extensão vêm formar o elenco das atividades básicas empreendidas pelas universidades, no sentido de fomentar a socialização do saber e contribuir para a formação de indivíduos mais críticos e engajados. Nesta perspectiva, se estabelece uma relação imbricada, de forte ligação entre as universidades e as instituições museológicas. Desta forma, é preciso ter clara a compreensão da dimensão educativa dos museus universitários, haja vista a sua vinculação e estrita correspondência com uma instituição multidisciplinar de formação nos domínios do saber humano.

Os museus são instituições vocacionadas para a produção e sistematização do conhecimento, e comprometidas com a extroversão e socialização destes processos e de seus resultados. Neste sentido, o museu - enquanto modelo de instituição - têm uma explícita cumplicidade com a universidade. (Bruno, 1997, p. 48).

É preciso investir mais profundamente na transformação da educação superior, nos processos de produção do conhecimento, em investigação científica, em suas mais diversas abordagens, por intermédio dos museus. Para Bruno (1997, p. 49), “[...] 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”. Problematizar o fazer museológico, mais especificamente o alcance de suas proposições pedagógicas, no âmbito dos museus, ainda é um exercício pouco explorado e desempenhado na prática, o que inspira cuidados, e, portanto, maior atenção.



A pesquisa nos museus deve estar colocada a serviço da sociedade e no esforço permanente de democratizar o acesso à educação. Necessário também se faz promover a formação de sujeitos críticos-reflexivos e inclinados a desenvolverem um espírito inventivo. Os museus universitários, conscientes de seu papel social, contribuem com a produção do conhecimento por meio de projetos de cunho educativo e a afirmação de seu compromisso político na construção de uma sociedade mais equânime e humana. Os museus, enquanto instituições de cunho educativo, vivas e que se reinventam, transformam o seu conjunto de práticas e processos museológicos.

[...] Pesquisa, preservação e comunicação não devem ser um fim em si mesmas, devem ser um meio de se compreender e transformar a realidade. Quando defino o fato museal como a qualificação da cultura em um processo interativo de ações de pesquisa, preservação e comunicação, objetivando a construção de uma nova prática social, estou assumindo que o fazer museológico é o resultado de ações integradas, portanto, em relação, sem privilegiar uma ação em detrimento da outra, enriquecidas no processo de comunicação. É ação dialógica, comprometida com a transformação. Daí afirmar que as ações de pesquisa, preservação e comunicação objetivam a construção de uma nova prática social, sendo, portanto, compreendidas como uma ação educativa. (Santos, 2008, p. 118).

É preciso estimular e apoiar o envolvimento ativo de trabalho e de trocas de experiências entre diferentes museus e demais instituições, com o claro objetivo de potencializar o desenvolvimento de suas atividades propostas, engrandecendo ainda mais o princípio da transdisciplinaridade. Cabe aos museus universitários superar “[...] as organizações internas de cada disciplina, buscando os elos necessários à compreensão do mundo na sua integralidade, reconhecendo no patrimônio cultural um instrumento de educação e desenvolvimento social.” (Santos, 2008, p. 119).

O exercício pedagógico dos museus universitários precisa ser questionado permanentemente, com o objetivo de aperfeiçoar sua função educativa, intensificando também a sua interlocução com a totalidade da sociedade, sem prerrogativas e distinções quanto à faixa etária, níveis de formação, classes sociais e origem étnica, por exemplo. A educação deve ser compreendida dentro da perspectiva de um direito humano inalienável e imperioso.

Os museus têm como princípio a preservação de documentos, de objetos históricos, verdadeiros suportes da memória. Sendo assim, estas instituições congregam potencialidades que dizem respeito à informação, à comunicação, à interlocução entre o passado e a

contemporaneidade no estabelecimento de um diálogo profícuo e permanente entre as muitas gerações e suas contribuições.

A mera transmissão de informações, acerca do conhecimento produzido, inviabiliza a capacidade que têm os museus de fomentar descobertas, dons e aptidões, o desenvolvimento do espírito crítico e questionador. Por outro lado, cabe aqui pontuar a preocupação que há em os museus não se tornarem, tão somente, grandes e expressivos centros de pesquisa, em detrimento do exercício de sua dimensão educativa, comunicativa e de democratização do conhecimento produzido.

[...] Museu não é e não pode ser somente centro de pesquisa. Além disso, soma-se o fato de que, na maioria das vezes, os resultados das pesquisas são engavetados, em relatórios que sequer são divulgados, desprezando assim o potencial do museu, que poderia democratizar e estimular a produção de novos conhecimentos. (Santos, 2008, p. 120).

Um dado recorrente, nos museus universitários, é que muitos destes foram formados a partir dos esforços de pesquisadores responsáveis por amearhar coleções de reconhecido valor científico, histórico, artístico, cultural, e, portanto, de seu interesse de estudo. Cumpre destacar que algumas destas coleções, mesmo acondicionadas em museus, ainda encontram-se circunscritas a um grupo seletivo de pesquisadores e estudiosos, estando muito distantes da totalidade da população. Desse modo, a instituição museu não se completa em sua função social de educar e de democratizar o acesso aos seus bens patrimoniais.

Vale ressaltar que o fazer cotidiano da instituição museu pode ser marcado por um conjunto de atividades burocráticas, em especial, no que se refere à ação documental e que contribuem com o acúmulo de dados circunscritos, nos seus setores de documentação e pesquisa, ao seu corpo técnico de profissionais. Todo conhecimento produzido deve ser amplamente difundido, uma vez que aos museus cabe a guarda e preservação da memória social.

Questões concernentes às práticas de gestão dos museus também guardam relação com seu papel educativo, uma vez que, por meio do planejamento e de sua missão, bem como do estabelecimento de objetivos e metas, é possível assegurar uma melhor garantia no cumprimento de sua função social. Neste sentido, cabe-nos apresentar a seguinte indagação: de que maneira os museus serão capazes de efetivar o seu compromisso com a educação, com a democratização e a produção de novos conhecimentos, sem que exista uma maior clareza acerca de seus processos e missão?



É considerável o número de museus universitários que existe sem ainda possuir, ao menos, um regimento. Os mesmos encontram-se intimamente ligados a um sistema burocrático que afeta, sobremaneira, as instituições de ensino superior no Brasil. Muitos destes museus têm de lidar, inclusive, com uma realidade orçamentária muito aquém de suas estimativas de despesas e manutenção mínimas. Desta forma, o desenrolar de suas ações propostas torna-se cada vez mais distante de uma realização concreta e substancial. Inevitavelmente, pode-se inferir que os compromissos com a educação e a cultura são relegados a segundo plano pelos poderes públicos.

É fundamental, no entanto, que os museus universitários tenham o entendimento da importância em traçar propósitos que, por sua vez, estejam correlacionados com a educação e a transformação social. Para desenvolver com eficácia a sua face pedagógica, os museus necessitam ampliar a sua capacidade de interlocução com outras áreas do domínio humano, na formulação de uma prática permanente de condução ao exercício crítico e criativo.

A pesquisa tem de ser compreendida como um meio de contribuição ao desenvolvimento da instituição, mas sem perder de vista o seu comprometimento com a democratização do acesso ao conhecimento, que se efetivará por meio da ação educativa. Cabe aos museus, inseridos no universo acadêmico, a preservação do patrimônio do saber, do conhecimento transformador e libertário. Para tanto, se faz premente uma articulação direta com diferentes unidades acadêmicas, no desenvolvimento de ações transdisciplinares, bem como um diálogo mais estreito e constante com os grupos comunitários que os circundam.

A relação museus e sujeitos sociais deve, então, ser contínua, um diálogo permanente, para a construção de uma educação participativa, de fruição do saber, de debate, de discussões relacionadas à cultura, à história, à sociedade e sua memória. Desta forma, se faz necessária a desconstrução da ideia cristalizada de que os museus são instituições tradicionalistas e que, portanto, encontram-se desvinculados de uma relação mais próxima com os seus públicos visitantes, enfim, da sociedade em sua totalidade, sem distinções.

A ação pedagógica dos museus deve estar aberta à afirmação do exercício da cidadania, a diferentes e enriquecedores olhares que conduzam os sujeitos às experimentações e criações, por meio da construção e reconstrução de novos conhecimentos. O patrimônio cultural e a memória social deverão ser a mola propulsora, o fio condutor da educação, da preservação da história e do desenvolvimento social.

5 Considerações finais



Os museus universitários desempenham um papel fundamental no cenário educacional, cultural e científico, atuando como espaços de integração entre o conhecimento acadêmico e a sociedade. Esses museus não são meros depósitos de objetos ou coleções, mas sim ambientes dinâmicos que promovem a educação de forma interativa e multidisciplinar. Ao unir pesquisa, ensino e extensão, eles se tornam ferramentas essenciais para a formação de cidadãos críticos e conscientes. A educação em museus universitários desempenha um papel fundamental promovendo uma abordagem interdisciplinar e enriquecedora para o conhecimento. Esses espaços não apenas preservam e expõem acervos de relevância histórica, científica e cultural, mas também servem como laboratórios vivos, onde estudantes, pesquisadores e a comunidade podem interagir e aprender de forma prática. Através de exposições e projetos educativos, os museus universitários estimulam a curiosidade e o pensamento crítico, conectando a teoria acadêmica com a realidade social. Além disso, ao abrir suas portas para o público externo, eles cumprem a função extensionista, democratizando o acesso ao saber e fortalecendo o vínculo entre a universidade e a sociedade. Dessa forma, esses museus consolidam-se como pilares essenciais para a formação cidadã e o desenvolvimento de uma educação transformadora.

A educação nos museus universitários vai além da ideia equivocada de transmissão de informações; ela estimula a curiosidade, a reflexão, a capacidade de questionamento e a construção de conhecimentos. Por meio de exposições, oficinas, palestras e atividades práticas, esses espaços permitem que estudantes, pesquisadores e o público em geral vivenciem o conhecimento de maneira tangível. Essa abordagem prática se agrega ao ensino formal, tornando o aprendizado mais significativo e acessível a diferentes públicos. A educação em museus universitários enriquece o ensino formal ao proporcionar experiências práticas e interativas que tornam o aprendizado mais significativo e acessível a diversos públicos. Esses espaços, ao integrarem acervos históricos, científicos e culturais, oferecem uma abordagem multissensorial que estimula a curiosidade e o engajamento, indo além das salas de aula tradicionais. Por meio de exposições, visitas mediadas e demais atividades educativas, os museus universitários conectam teorias acadêmicas com aplicações reais, facilitando a compreensão de conceitos complexos de maneira dinâmica e inclusiva. Além disso, ao atenderem tanto à comunidade acadêmica quanto ao público geral, esses museus democratizam o acesso ao conhecimento, promovendo a educação como um direito de todos e fortalecendo o papel social da universidade. Essa integração entre ensino formal e informal contribui para uma formação mais abrangente e crítica, preparando indivíduos para atuar de forma reflexiva e transformadora na sociedade.



Além disso, os museus universitários são espaços de preservação da memória e dos valores culturais. Eles guardam acervos que contam histórias, documentam avanços científicos e tecnológicos, e refletem a diversidade humana. Ao educar por meio desses acervos, os museus contribuem para a valorização do patrimônio cultural e científico, reforçando a importância da preservação para as gerações futuras. Outro aspecto relevante é a democratização do conhecimento. Os museus universitários, muitas vezes abertos ao público, rompem as barreiras físicas e simbólicas da universidade, levando o saber produzido nas academias para a comunidade. Essa troca enriquece tanto o público externo, que tem acesso a conteúdos de qualidade, quanto a própria universidade, que se aproxima das demandas e realidades sociais.

Por fim, a educação nos museus universitários fortalece o vínculo entre teoria e prática, entre passado e presente, e entre a instituição de ensino e a sociedade. Esses espaços são, portanto, agentes transformadores, capazes de inspirar novas gerações de pensadores, cientistas e cidadãos engajados. Em um mundo em constante transformação, os museus universitários se consolidam como pilares essenciais para a construção de um futuro mais consciente e inclusivo.

Referências

ALMEIDA, Adriana Mortara. Museus e coleções universitários: por que museus de arte na Universidade de São Paulo? 2001. 311 f. Tese (Doutorado em Ciências da Informação e Documentação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

BARROS, Susana de Souza. Metodologias da observação e da pergunta nas exposições. In: MUSEU DA VIDA; MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS. **O formal e o não-formal na dimensão educativa do museu.** Rio de Janeiro, 2001-2002.p.36-45. (Caderno do Museu da Vida, n. 1). Disponível em: <http://www.fiocruz.br/museudavida_novo/media/Cadernos-do-Museu-da-Vida-2001-2002.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2025.

BRUNO, Cristina. Museologia e museus: princípios, problemas e métodos. Lisboa: ULHT, 1997. (Cadernos de Sociomuseologia, 10).

CABRAL, Magaly. Memória, patrimônio e educação. Resgate: revista interdisciplinar de cultura, Campinas: Unicamp, n. 13, p. 35-42, 2004. Disponível em: <http://www.cmu.unicamp.br/seer/index.php/resgate/issue/view/13>. Acesso em: 10 jan. 2025.

CHAGAS, Mario de Souza. Museus de Ciência: assim é se lhe parece. In: MUSEU DA VIDA; MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS. **O formal e o não-formal na dimensão educativa do museu.** Rio de Janeiro, 2001-2002.p.46-59. (Caderno do Museu da Vida, n. 1). Disponível em: <http://www.fiocruz.br/museudavida_novo/media/Cadernos-do-Museu-da-Vida-2001-2002.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2025.

GOHN, Maria da Glória. Educação não formal e cultura política: impactos sobre o associativismo do terceiro setor. 5.ed. São Paulo: Cortez, 2011.

LOPES, Maria Margaret. A favor da desescolarização dos museus. Educação & Sociedade, n. 40, p.443-455, dez, 1991.

QUEIROZ, Glória Pêsoa. Parcerias na formação de professores de ciências na educação formal e não-formal. In: MUSEU DA VIDA; MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS. **O formal e o não-formal na dimensão educativa do museu.** Rio de Janeiro, 2001-2002. p.80-86. (Caderno do Museu da Vida, n. 1). Disponível em: <http://www.fiocruz.br/museudavida_novo/media/Cadernos-do-Museu-da-Vida-2001-2002.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2025.

RIBEIRO, Maria das Graças. Universidades, museus e o desafio da educação, valorização e preservação do patrimônio científico-cultural brasileiro. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (Orgs.). **Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas.** Rio de Janeiro: Garamond, MinC/IPHAN/DEMU, 2007. p.20-47.

SANTOS, Maria Célia T. Moura. Encontros museológicos: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN/DEMU, 2008.

VALENTE, Maria Esther Alvarez. A educação em ciências e os museus de ciências. In: MUSEU DA VIDA; MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS. **O formal e o não-formal na dimensão educativa do museu.** Rio de Janeiro, 2001-2002. p.07-15. (Caderno do Museu da Vida, n. 1). Disponível em: <http://www.fiocruz.br/museudavida_novo/media/Cadernos-do-Museu-da-Vida-2001-2002.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2025.



Universidade Federal de Pelotas

22ª Semana Nacional de Museus – “Museus, Educação e Pesquisa” – 2024

Educação museal: reflexões sobre ensino, pesquisa e extensão nas universidades brasileiras

Adriana Mortara Almeida¹
mortaraalmeida@gmail.com

Introdução

Nesta apresentação pretendo refletir sobre os seguintes pontos, para sugerir caminhos de aperfeiçoamento:

1. Como a educação museal se apresenta no ensino universitário?
2. Como a educação museal aparece nas pesquisas universitárias?
3. Como a educação museal é praticada na extensão universitária?
4. A relação da educação museal com museus universitários.

Devo alertar que não se trata de apresentar o “estado da tarde” dessas três dimensões. Não tenho pretensão de esgotar os temas e certamente há outras pessoas refletindo sobre o que me proponho a apresentar aqui. Farei reflexões a partir de minhas experiências na área e do conhecimento ainda limitado que tenho de vários aspectos relacionados aos temas aqui tratados.

Outras duas ressalvas importantes:

- Ensino, pesquisa e extensão não ocorrem de maneira separada no cotidiano.
- Minha experiência é longa na área da educação museal (mais de 30 anos), mas no ensino universitário (graduação) é bem mais curta e recente (4 anos)

1. Educação museal no ensino universitário no Brasil

Início com a primeira questão: Como a educação museal se apresenta no ensino universitário? Para responder vou trazer como encontrei a educação museal nos cursos

¹ **Adriana Mortara Almeida:** Graduada em História pela USP, mestre em Ciências da Comunicação e doutora em Ciências da Informação e Documentação, ambos pela ECA-USP. Realizou pós-doutorado em Museologia pelo Instituto de Geociências da Unicamp. Foi educadora do MAE-USP (1989-1998), consultora em educação museal e estudos de públicos (1999-2010) e diretora do Museu Histórico do Instituto Butantan (2010-2019). É professora adjunta da Escola de Ciência da Informação da UFMG desde 2020 e foi coordenadora acadêmica do Setor Educativo do MHNJB-UFMG (2021-2023).

de graduação em Museologia e em cursos de extensão e pós-graduação mais específicos.

1.1. Graduação

Em relação à graduação, no Brasil não há curso de educação museal².

Entre 14 cursos de graduação em Museologia, onze têm disciplinas obrigatórias de Educação Museal, sendo que, como descreve Karlla Kamylla Passos, elas são assim denominadas:

(...) **UFBa** – ‘Ação Cultural e Educativa com Patrimônios’. **UFRB** – ‘Ação Educativa nos museus’ e ‘Educação Patrimonial’. **UFPEl** – ‘Ação Cultural e Educação em Museus’ I e II. **UFOP** – ‘Museologia e Educação’. **UFRGS** – ‘Educação em Museus’. **UFPA** – ‘Educação Patrimonial’. **UFG** – ‘Comunicação Patrimonial I - Ação Educativo-cultural’ e ‘Comunicação Patrimonial III - Práticas de Educação Não-formal em Museus’. **UFSC** – ‘Ação Cultural e Educativa em Espaços Museológicos’ e ‘Educação Museal’. **UFPE** – ‘Educação e Museus’. **UNESPAR** – ‘Educação em Museus’. (...) A **UFS** tem três disciplinas obrigatórias, contudo, não conseguimos acesso às bibliografias sugeridas das disciplinas. (Karlla Kamylla Passos, 2023, p.68)

Ainda, segundo Passos (2023), a UnB tem disciplina obrigatória sobre Educação, mas sem esse nome³ e dois cursos de Museologia não incluíam Educação Museal entre as suas disciplinas obrigatórias: UNIRIO e UFMG.

Os cursos das três universidades – UNB, UNIRIO, UFMG oferecem disciplinas optativas sobre Educação Museal e, em seus novos PPCs, incluem como disciplina obrigatória. No caso da UFMG, o novo PPC foi aprovado em 2024⁴ e, a partir do primeiro semestre de 2025, a disciplina “Educação e Mediação Cultural em Museus” será oferecida como obrigatória.

No caso da UNIRIO, nos dois projetos de reformulação do curso (2006⁵ e 2010⁶) aparece o desejo de retomar a disciplina de “Educação em Museus” como obrigatória (PPC 2010, p.46). Entretanto o desejo não se consolidou. No novo PCC disponível no site do curso⁷, não encontramos disciplina obrigatória de educação museal.

² Como informei no início, busquei em diversas fontes os dados. Mas sempre pode existir alguma iniciativa que não identifiquei em minhas buscas.

³ Em consulta ao PPC do curso de Museologia da UNB, identificamos a disciplina obrigatória “Museologia 3” como sendo sobre educação museal. **Projeto Político Pedagógico** do Curso de Museologia da Universidade de Brasília, Brasília, 2019, p.98. Disponível em https://drive.google.com/file/d/1Fr9MYZtzCfus4ZPH2TIL_4TrHAh3YAHj/view

⁴ Documento disponível em <https://www.ufmg.br/prograd/arquivos/cursos/projeto/PPCMuseologia>

⁵ Disponível em https://drive.google.com/file/d/13qrxpDMoqf9_3inHJEMbiAAYIQcyWAxz/view

Disponível em https://drive.google.com/file/d/1bnu_woAvHRomYIETwtHidVTImQyT6DKQ/view

⁷ PPC do curso integral: https://drive.google.com/file/d/1RMRvza-niSHz0RhC6ibnf4991AcQE2J_/view e PPC do curso noturno: <https://drive.google.com/file/d/1vKXFke2cCAFp6ZU3Kie7xo075zh3ZmQ/view>



Ao buscar informações sobre as disciplinas obrigatórias de educação museal nas diferentes universidades, encontramos nomenclaturas variadas, emendas diferentes, bibliografias e também cargas horárias diversas. Seguem alguns exemplos.

Na Universidade Federal da Bahia – UFBA, sede do segundo curso mais antigo de Museologia no Brasil, em 2010 foi incluída como disciplina obrigatória “Ação cultural e educativa com patrimônios”, com carga horária de 68 horas, sendo 54 teóricas e 14 horas práticas. O texto da ementa indica um conteúdo voltado ao planejamento de ações educativas em museus:

“Planejamento de ações voltadas para a elaboração e aplicação do programa da ação cultural e educativa direcionado à preservação de patrimônios em instituições museológicas e afins, incluindo estratégias de acessibilidade.” (PPC curso de Museologia da UFBA, 2010, p. 30)

Na Universidade Federal de Pelotas – UFPEL, são duas disciplinas⁸ oferecidas no 5º e 6º semestres: Ação Cultural e Educação em Museus I e II, cada uma com 60 horas, sendo que a segunda contém carga horária para formação em extensão. De acordo com as ementas apresentadas no site institucional, a primeira busca uma aproximação com as práticas educativas em museus e suas bases teóricas, enquanto a segunda está voltada à prática de ações educativas e suas avaliações:

Ementa ‘Ação Cultural e Educação em Museus I’⁹: “A disciplina de Ação Cultural e Educativa em Museus I propõe conhecer e estudar práticas educativas que acontecem em museus e instituições culturais e que têm seu foco no patrimônio. Também propõe refletir sobre o papel da educação para o patrimônio dentro destas instituições e para seus diferentes públicos e sobre os elementos necessários à concepção e elaboração de projetos de ação educativa. Para tanto, serão estudados diversos temas: educação para o patrimônio no Brasil; diferentes metodologias, experiências, materiais e projetos de educação para o patrimônio; educação museal em instituições de diferentes tipologias; avaliação e observação de ações educativas. A disciplina se vale de bibliografia, mas também de materiais e jogos da Mediateca do LEP – Laboratório de Educação para o Patrimônio; da observação de ações educativas em museus locais e do acompanhamento de experiências online”.

Ementa ‘Ação Cultural e Educação em Museus II’¹⁰: “Aprofundamento das leituras e discussões sobre educação para o patrimônio. Elaboração de projetos de ações educativas em museus da região. Prática: proposta, aplicação e avaliação de ações educativas. Disciplina que aplica créditos das atividades práticas em extensão através do Programa Museologia Extracampi (código 232), do Curso de Museologia, cadastrado na Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFPEL.”

⁸ Estas disciplinas estão previstas no PPC do curso disponível em https://wp.ufpel.edu.br/museologia/files/2021/08/NOVO_PPC_reeditado_23_08_2021_VIGEN_TE.pdf

⁹ <https://institucional.ufpel.edu.br/disciplinas/cod/10790172>

¹⁰ <https://institucional.ufpel.edu.br/disciplinas/cod/10790175>

Na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, segundo o PPC¹¹, há uma disciplina obrigatória “Educação em museu”, de 60 horas, sendo que 40 horas são de extensão. Criada no currículo inicial como “Educação Patrimonial e Informação” teve a denominação modificada para “Educação em Museus” em 2021. A ementa inclui introdução à história e à teoria da área, além de elaboração de projeto educativo:

Museu e educação em perspectiva histórica. Educar através das coisas e imagens. Diferentes abordagens da educação em museus, a partir de distintas tipologias museológicas. A relação do museu com a escola. Elaboração do Programa Educativo, de projetos e ações educativas para museus. (Ementário 2021, p. 56, disponível em https://www.ufrgs.br/fabico/wp-content/uploads/2022/11/Ementa%CC%81rio-2021_completo-1.pdf)

Diferentemente dos cursos citados anteriormente que oferecem disciplina obrigatória da área de educação museal da metade para o final do curso, no caso da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, a disciplina “Educação e Museus”, também obrigatória, é ofertada no primeiro período do curso¹². A ementa apresenta uma perspectiva mais teórica:

O desafio da reflexão a respeito da dimensão pedagógica dos museus. Educação, museus e políticas de entretenimento. Alternativas para a compreensão do museu como espaço de aprendizado e representação do social. Elementos para o desenvolvimento de uma estrutura de cognição compreensiva dos museus. (PPC do Curso de Museologia da UFPE, 2023, p. 118)

A diferença do momento do curso em que a disciplina está inserida reflete a visão do corpo docente e da gestão de como deve ser a formação da pessoa museóloga e em que momento a educação museal deve estar nessa formação. Do meu ponto de vista, as disciplinas que tratam do tema da educação museal deveriam ser oferecidas quando os alunos já têm noções da história dos museus, da teoria da Museologia e das várias áreas envolvidas na cadeia operatória museal.

Evidenciamos até aqui algumas perspectivas de abordagem para a disciplina da área de Educação Museal nos cursos de graduação em Museologia no Brasil. Não cabe aqui desenvolver uma análise mais aprofundada das ementas e bibliografia das disciplinas, porém é possível evidenciar diferenças que certamente vão refletir na formação desses profissionais¹³. Destaca-se também a inserção de horas dessa disciplina na formação em extensão, demonstrando uma visão de aplicação prática da educação museal.

¹¹ O PCC pode ser acessado em https://www.ufrgs.br/fabico/wp-content/uploads/2024/02/PPC_Museologia_2023_Versao_fev_24.pdf

¹² Dado disponível no PPC do Curso de Museologia <https://www.ufpe.br/documents/39431/4791242/PPC+MUSEOLOGIA.+PERFIL+102.2+%2815+OUT2023%29.pdf/b74bc80a-94c5-40ab-a3dd-df97cd89ed1d>

¹³ Sobre a formação em Museologia no Brasil veja COSTA, 2020; ISOLAN, 2017; TANUS, 2013. E o recente Dossiê Temático 2 “Ensino e formação em Museologia no Brasil” nos **Anais do Museu Histórico Nacional**, vol. 58, 2024, disponível em <https://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/issue/view/69>.



Um fator negativo é o pequeno número de disciplinas e carga horária, uma vez que é exceção a oferta de mais de uma disciplina obrigatória de educação museal nos cursos de Museologia. E ainda, um dos cursos de Museologia ainda não tem essa disciplina como obrigatória.

1.2. Cursos de Extensão ou de curta duração

Há algumas instituições que oferecem cursos de extensão e de especialização da área de educação museal, como o SENAC, FASOUZA, PUC-SP e FIOCRUZ-RJ. O curso oferecido pelo Centro Universitário SENAC é denominado “Educação em Museus e Contextos Não Escolares”, em formato EAD, com duração de 40 horas. A proposta está voltada à área de arte-educação como é explicado no site da instituição¹⁴:

Este curso de Extensão Universitária EAD integra-se ao curso de Pós-graduação EAD lato sensu Arte-Educação do Centro Universitário Senac, apresentando as mesmas características e conteúdo de disciplina de sua estrutura curricular. Ao concluir essa extensão, com aprovação, você terá o aproveitamento de estudos nessa disciplina, desde que atendidos os pré-requisitos para o ingresso nesse curso de pós-graduação.¹⁵

Este curso de Extensão Universitária EAD integra-se ao curso de Pós-graduação EAD lato sensu Arte-Educação do Centro Universitário Senac, apresentando as mesmas características e conteúdo de disciplina de sua estrutura curricular. Ao concluir essa extensão, com aprovação, você terá o aproveitamento de estudos nessa disciplina, desde que atendidos os pré-requisitos para o ingresso nesse curso de pós-graduação.

“(…) apresentar discussões contemporâneas acerca dos processos de educação em museus, fundamentada pela historicidade e teoria acerca das práticas em diferentes épocas, instituições e contextos, bem como a análise de algumas práticas atuais.”¹⁶

Considero positiva a existência de diferentes formatos de cursos que tratam da educação museal. O risco é alguma pessoa considerar que um curso de 30 horas é uma formação suficiente para ser educadora museal, sem buscar outras formações.

¹⁴ <https://www.ead.senac.br/extensao-universitaria/educacao-em-museus-e-contextos-nao-escolares-ead/>

¹⁵ Vide site do curso: <https://faculadefasouza.com.br/capitacao-profissional/museologia-e-educacao-museal-180-horas>

¹⁶ Vide site do curso: <https://www.pucsp.br/pos-graduacao/especializacao-e-mba/educacao-em-museus>

1.3. Pós-graduação *lato sensu* (Cursos de especialização)

A PUC-SP também oferece um curso de Especialização híbrido denominado “Museologia, Cultura e Educação”, com 360 horas. A formação proposta trata de várias áreas da Museologia, incluindo a educação museal.

Há uma disciplina de “Educação em Museus” (30 horas) e na apresentação indicam a importância da educação em museus:

Nas últimas décadas cresceram as políticas públicas e privadas voltadas à preservação, conservação, difusão da memória e dos acervos patrimoniais, bem como a gestão e criação de projetos educativos e culturais voltados para a área. Tal tema tem uma preponderância social, pois vincula-se à construção da cidadania por meio da educação e da relevância que a preservação da memória e da cultura possui para sociedade em geral, principalmente em relação a projeções de futuro.¹⁷ (grifo nosso)

Entretanto não se pode afirmar que é um curso de Educação Museal. A formação vai depender do interesse do/a aluno/a para aprofundar em seu Trabalho de Conclusão de Curso.

No caso da Fiocruz, o curso de especialização oferecido é voltado para a “Divulgação e Popularização da Ciência” e foi criado por várias instituições do Rio de Janeiro: Museu da Vida (Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz), Casa da Ciência da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Fundação Cecierj, Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast) e do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, com apoio da Rede de Popularização da Ciência e da Tecnologia da América Latina e do Caribe (RedPOP) e da Associação Brasileira de Centros e Museus de Ciência (ABCMC). O objetivo do curso é

“Formar especialistas que possam atuar na presente e crescente demanda de mediação entre a ciência, a tecnologia e a sociedade, incorporando a reflexão crítica sobre os processos e produtos da divulgação e popularização da ciência.”¹⁸

A divulgação da ciência e a educação museal se confundem e apresentam algumas sobreposições quando se trata de atuar em espaços museológicos. É importante destacar que, em alguns espaços museológicos, a divulgação científica é realizada por educadores museais, mas também por jornalistas e profissionais de comunicação que utilizam diversas mídias.

1.4. Pós-graduação *stricto sensu* (mestrado e doutorado)

Nas duas últimas décadas do século XX identifiquei o desenvolvimento de pesquisas de pós-graduação da área de educação museal em diferentes programas e universidades.

¹⁷ Vide site do curso: <https://www.pucsp.br/pos-graduacao/especializacao-mba/museologia-cultura-e-educacao-hibrido>

¹⁸ Vide site do curso: <https://coc.fiocruz.br/cursos/especializacao-em-divulgacao-e-popularizacao-da-ciencia/ingresso/>



Entre os trabalhos, destaco as seguintes dissertações de mestrado, defendidas em faculdades de educação e de comunicação, em ordem cronológica:

ALENCAR, Vera Maria Abreu de. **Museu-Educação: Se faz caminho ao andar...** Dissertação (Mestrado em Educação), PUC/RJ, 1987.

LOPES, Maria Margaret. **Museu: uma Perspectiva de Educação em Geologia.** Dissertação (Mestrado em Educação), UNICAMP, 1988.

GROSSMANN, Martin. **Interação entre Arte Contemporânea e Arte-Educação; subsídios para a reflexão e atualização das metodologias aplicadas.** Dissertação (Mestrado em Artes), ECA-USP, 1988.

CAZELLI, Sibebe. **Alfabetização científica e os museus interativos de Ciências.** Dissertação (Mestrado em Educação), PUC/RJ, 1992.

VALENTE, Maria Ester Alvares. **Educação em Museus. O público de hoje no museu de ontem.** Dissertação (Mestrado em Educação), PUC/RJ, 1995.

Nas duas primeiras décadas dos anos 2000 encontramos dissertações e teses da área de educação museal defendidas nas seguintes instituições e programas:

- Educação na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.
- Arte educação na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- Arte Educação no Instituto de Artes da Universidade Estadual de São Paulo.
- Divulgação e popularização da Ciência do Museu de Astronomia e Ciências Afins.
- Informação e comunicação em Saúde da Fundação Osvaldo Cruz.
- Educação em museus e divulgação científica do Mestrado Profissional da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais.
- Patrimônio, sociedade e educação museal do Mestrado Profissional da Universidade Federal do Piauí.
- História da educação museal na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Cursos de mestrado específicos de educação museal não existem. Entretanto há cursos em que muitas das dissertações tratam de educação museal. Por exemplo, o mestrado em Divulgação da Ciência, Tecnologia e Saúde, que é resultado de uma parceria com o Jardim Botânico do Rio de Janeiro, o Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast) e a Fundação Cecierj e tem três linhas de pesquisa, sendo uma delas 'Educação, comunicação e mediação', dedicada à interface entre as áreas da educação e da comunicação na mediação entre o conhecimento científico e a sociedade.¹⁹

¹⁹ Veja mais sobre o curso no site institucional: <https://www.museudavida.fiocruz.br/index.php/mestrado>

A Universidade Federal do Piauí – **UFPI** tem um curso de mestrado profissional, desde 2015, em “Artes, Patrimônio e Museologia” com uma linha de pesquisa denominada “Patrimônio, sociedade e educação museal”.²⁰

A Faculdade de Educação da **UFMG** tem uma linha de pesquisa em seu Programa de Mestrado Profissional (Promestre) dedicada à Educação em museus e divulgação científica, que tem fomentado a pesquisa na área, fortalecendo a formação de estudantes e profissionais que já atuam em escolas ou instituições museológicas.²¹

No Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da **UFRGS** é possível identificar dissertações com temáticas relacionadas à educação museal, como por exemplo estes dois trabalhos de 2023:

- VARGAS, Aline Vargas de. *Entre públicos: um estudo sobre as ações educativo-culturais extramuros do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (1975 – 1979).*²²
- CORRÊA, Gabriela Rosa. *Gamificação online em museu de Geociências: planejamento de estratégias de comunicação e aprendizagem no Museu de História Geológica do Rio Grande do Sul, Brasil.*²³

Há também programas de pós-graduação das áreas de Educação e Educação em Ciências em que se identifica o interesse em desenvolver estudos voltados a **espaços não formais de educação.**

- Tópicos Especiais em Ciências, Sociedade e Educação: Espaços e Processos Não Formais da Universidade Federal Fluminense (UFF);
- Discussão no Departamento de Educação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ) para a constituição de uma disciplina sobre educação não formal;
- Criação do Grupo de Estudos em Educação Não Formal e Divulgação Científica da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (GEENF/FE/USP).
- Na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) - disciplina Ciências e Públicos, oferecida pelo PPG em Ensino e História das Ciências da Terra do Instituto de Geociências (IG)
- Ensino Informal de Ciências, no PPG em Educação para a Ciência da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – *campus* Bauru (Unesp/Bauru).

²⁰ Mais informações no site institucional: https://sigaa.ufpi.br/sigaa/public/programa/areas.js?lc=pt_BR&id=793

²¹ Mais informações no site do Promestre <https://promestre.fae.ufmg.br/linhas-de-pesquisa-2/> ²²

Disponível em <http://hdl.handle.net/10183/256315>

²³ Disponível em <http://hdl.handle.net/10183/259313>



O estudo de Daniel Bovolenta Ovigli (2015), que buscou dados de pesquisas em educação em museus dentro dos programas de pós-graduação de Educação em Ciências²⁴, identificou um aumento significativo de trabalhos a partir dos anos 90 do século passado, conforme o gráfico apresentado pelo autor (Figura 1).

Figura 1: Gráfico com os números de pesquisas brasileiras sobre educação em museus de ciências identificados por Daniel Bovolenta Ovigli (2015, p.585)

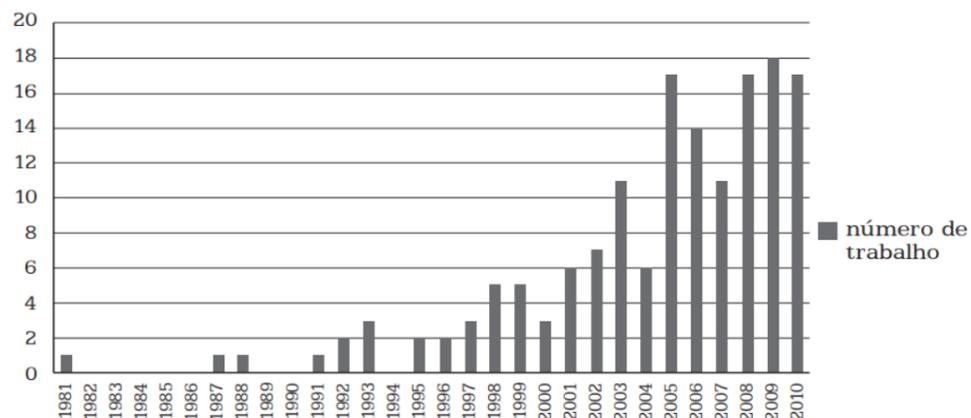


Gráfico 1 – Número de Defesas por Ano (1981-2010)

Fonte: Elaboração própria.

Ovigli também identificou os programas que apresentaram maior número de produções no período estudado, destacando a Faculdade de Educação da USP (14 trabalhos), Fiocruz (11 trabalhos), Faculdade de Educação da Unicamp (7 trabalhos) e Programa Interunidades da USP (7 trabalhos). (Ovigli, 2015, p.587)

Este estudo contribui para o mapeamento das produções na área, porém está limitado à área de ciências. Ele nos dá indicações claras da ampliação das pesquisas nas universidades na área de educação museal.

2. Como a educação museal aparece nas pesquisas universitárias?

Para além das produções de dissertações e teses, o aumento do número de pesquisas na área de educação museal foi evidenciado pelo estudo dos temas dos grupos de pesquisa registrados no Diretório de Grupos de Pesquisas do CNPq, realizado por Ozias Soares e Carla Gruzman (2019). O gráfico apresentado na figura 2 mostra um comparativo de números de grupos entre o ano de 2004 e o ano de 2019, com aumento expressivo de grupos de pesquisa em museus e educação em museus.

²⁴ Foram investigados 74 Programas, incluindo 3 de fora do Brasil.

Figura 2: Gráfico produzido por Ozias Soares e Carla Gruzman (2019, p.124)

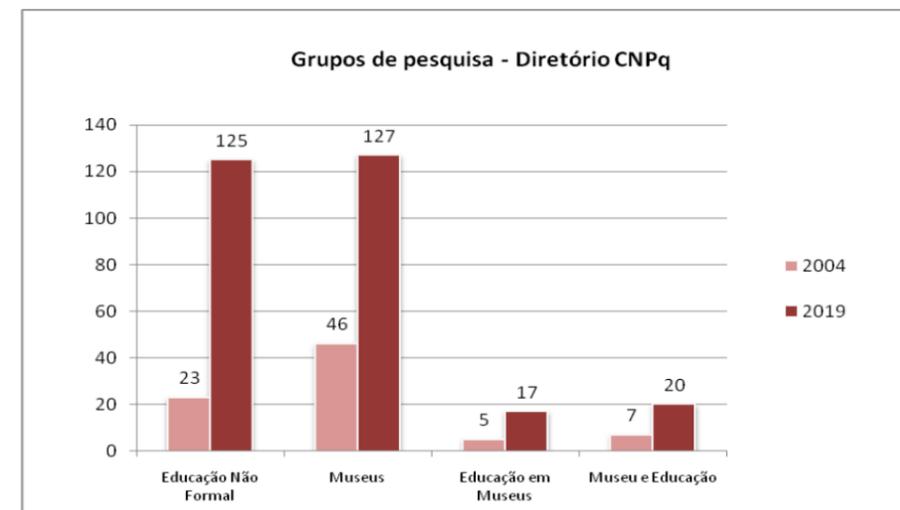


Figura 1 - Grupos de Pesquisa - Diretório CNPq 2004 e 2019. Fonte: os autores

Este aumento das pesquisas é muito alentador para o aperfeiçoamento da área e sinaliza papel fundamental das universidades, sem esquecer de que há pesquisas museológicas também fora das universidades. Um desafio é dar visibilidade às pesquisas desenvolvidas dentro e fora das “academias” para que ideias, reflexões, experiências e inovações circulem ao máximo.

3. Como a educação museal é praticada na extensão universitária?

Identifica-se a educação museal em ações de extensão das universidades:

- Ações educativas em museus universitários – bolsas de extensão, estágios obrigatórios
- Estágios obrigatórios e não obrigatórios em museus não universitários
- Oficinas, teatralização, jogos, publicações como parte e resultado de ações de extensão universitária.
- Envolvimento de diversos cursos, diversas áreas do conhecimento

Estudantes de graduação e pós-graduação têm a oportunidade de vivenciar a prática da educação museal e estudar suas teorias ao participarem de educativos de museus universitários ou não universitários. Essas experiências vão muitas vezes levar ao percurso profissional voltado à educação museal, tanto em pesquisa como em atuação



profissional. A aprendizagem na prática ainda é uma realidade na área de educação museal.

4. A relação da educação museal com museus universitários

De acordo com dados da Rede de Coleções e Museus Universitários (RBCMU) são 848 “Núcleos Museológicos Universitários” no Brasil²⁵. Este número pode ainda ser maior, ou seja, há um universo imenso de espaços museológicos nas universidades brasileiras.

Nestes espaços são realizadas muitas ações de extensão por estudantes, docentes e profissionais.

- Ações educativas em museus universitários
- Pesquisa em educação museal nos museus universitários
- Experimentos em educação museal em museus universitários
- Formação em educação museal em museus universitários

Recentemente, em um evento na Faculdade de Educação (FAE) da UFMG, sobre as atividades da “Ocupação Artística Paulo Nazareth”²⁶, ouvi a seguinte frase de uma aluna da FAE/UFMG (julho 2024):

A participação nas atividades realizadas junto à “Ocupação artística Paulo Nazareth” está sendo uma segunda graduação.

Essa fala reflete muitas outras experiências de formação em educação museal. Mais uma vez a evidência de que a formação em educação museal ocorre nas práticas de educativos de museus e de processos museológicos. E muitas vezes, em espaços universitários.

5. O que podemos fazer para ampliar a contribuição da universidade para a educação museal?

Primeiro (re)lembro que ensino, pesquisa e extensão estão interligados. Mas para facilitar a apresentação, minhas sugestões aparecem divididas nos três pilares da universidade.

Ações propostas ou em andamento: Ensino / Formação

- Disciplinas obrigatórias nos cursos de graduação que tratem da educação museal;

²⁵ Vide site: <https://rbcmu.com.br/>

²⁶ Vide site do projeto: <https://www.fae.ufmg.br/arteducacao>

- Criação de cursos de especialização e mestrado profissional e / ou linhas de pesquisa em cursos de pós-graduação já existentes;
- Criação de cursos de formação de mediadores (estudantes bolsistas) no âmbito dos museus universitários e que eventualmente possam ser ampliados para não universitários.

Uma dúvida que tenho é se seria um caminho adequado a criação de curso de graduação em educação museal. Considero que é muito importante uma formação anterior, em qualquer área de conhecimento – biológicas, exatas, humanas, artes etc. – para a construção de uma base a partir da qual a educação museal será construída, aprendida, transformada e aperfeiçoada.

Ações propostas ou em andamento: Pesquisa

- Ampliação das pesquisas em educação museal nos programas de pós-graduação, nos espaços museais e outros que a universidade ofereça;
- Criação de periódico especializado no Brasil, que poderia estimular a produção de pesquisas e facilitar a divulgação das existentes;
- Há em curso uma formação totalmente EAD oferecida pela Universidade de Murcia (Espanha) voltada à pesquisa em educação museal na América Latina. Seria interessante avaliar a experiência para possíveis ampliações;
- Existem prêmios para práticas de educação museal no Brasil e fora. No caso da pesquisa na área, há o prêmio de pesquisa do CECA-ICOM, que anualmente seleciona pesquisas modelares na área.

Ações propostas ou em andamento: Extensão

- Ampliar e aperfeiçoar as ações de educação museal realizadas nos museus universitários (ou não);
- Fomentar o engajamento de servidores e estudantes nas ações educativas em museus.

Nesta apresentação procurei descrever a expansão da área da educação museal na formação, nas pesquisas e nas ações de extensão das universidades e de seus museus, destacando que ainda há muito o que contribuir nessa área.

Referências



COSTA, L. F. DA. Institucionalização e a configuração atual da Formação em Museologia no Brasil. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 25, n. 3, p. 145–163, jul. 2020.

ISOLAN, Fiorella B. **A formação em Museologia nas universidades brasileiras: reflexões sobre o ensino da gestão e do planejamento sob a ótica da Museologia**. Dissertação (mestrado em Museologia), São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.

OVIGLI, Daniel Bovolenta. Panorama das pesquisas brasileiras sobre educação em museus de ciências. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**, v. 96, n. 244, p. 577–595, out. 2015. Disponível em <https://www.scielo.br/j/rbeped/a/d776zgv5VR3jWn9jdsfmKrx/?format=pdf&lang=pt>

PASSOS, Karla K. As referências nas disciplinas de Educação nas graduações em Museologia. GONÇALVES, M. C.; CANEDO, D.P. (org). **Anais do I Encontro Nacional de Educação Museal** [recurso eletrônico]. Cachoeira, BA: Observatório da Economia Criativa da Bahia / IBRAM, 2023, p.68-70. Disponível em <https://www.gov.br/museus/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/relatorios-e-documentos/anais-do-i-encontro-nacional-de-educacao-museal>

SOARES, Ozias Jesus; GRUZMAN, Carla. O LUGAR DA PESQUISA NA EDUCAÇÃO MUSEAL: DESAFIOS, PANORAMAS E PERSPECTIVAS. **Revista Docência e Cibercultura**, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 115–139, 2019. DOI: 10.12957/redoc.2019.39809. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/redoc/article/view/39809>. Acesso em: 31 jul. 2024.

TANUS, Gabrielle Francinne de Souza Carvalho. **Cenário acadêmico-institucional dos cursos de Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia do Institucionalização e a configuração atual da Formação em Museologia no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

Foram consultados os Projetos Pedagógicos (PPC) de diversos cursos de Museologia:

UFMG. 2024. <https://www.ufmg.br/prograd/arquivos/cursos/projeto/PPCMuseologia>

UFPE. 2023. <https://www.ufpe.br/documents/39431/4791242/PPC+MUSEOLOGIA.+PERFIL+102.2+%2815OUT2023%29.pdf/b74bc80a-94c5-40ab-a3dd-df97cd89ed1d>

UFPEL. 2020. https://wp.ufpel.edu.br/museologia/files/2021/08/NOVO_PPC_reeditado_23_08_2021_VIGENTE.pdf

UFRGS. 2023. https://www.ufrgs.br/fabico/wp-content/uploads/2024/02/PPC_Museologia_2023_Versao_fev_24.pdf

UNB. 2019. https://drive.google.com/file/d/1Fr9MYZtzCfus4ZPH2TIL_4TrHAh3YAHj/view

UNIRIO. 2006.

https://drive.google.com/file/d/13qrxpDMoqf9_3inHJEMbiAAyIQcyWaxz/view

UNIRIO. 2010.

https://drive.google.com/file/d/1bnu_woAvHRomYIETwtHidVTlmQyT6DKQ/view

Foram consultados sites de cursos de Museologia, Educação Museal e afins em várias universidades.

FASOUZA. <https://faculdedefasouza.com.br/capacitacao-profissional/museologia-e-educacao-museal-180-horas>

FIOCRUZ. <https://coc.fiocruz.br/cursos/especializacao-em-divulgacao-e-popularizacao-da-ciencia/ingresso/>

FIOCRUZ. <https://www.museudavida.fiocruz.br/index.php/mestrado>

PUC-SP. <https://www.pucsp.br/pos-graduacao/especializacao-e-mba/educacao-em-museus>

SENAC. <https://www.ead.senac.br/extensao-universitaria/educacao-em-museus-e-contextos-nao-escolares-ead/>

UFMG. <https://promestre.fae.ufmg.br/linhas-de-pesquisa-2/>

UFPI. https://sigaa.ufpi.br/sigaa/public/programa/areas.jsf?lc=pt_BR&id=793



Universidade Federal de Pelotas 22ª Semana Nacional de Museus – “Museus, Educação e Pesquisa” – 2024

Pesquisa em Museus de Ciências: Narrativas Femininas

Camila de Macedo Soares Silveira
msscabila@hotmail.com

Introdução

O papel dos museus, e especificamente neste caso, os de ciências, na preservação e disseminação do conhecimento científico, é indiscutível. No entanto, é crucial reconhecer que as narrativas construídas nesses espaços refletem escolhas sobre o que é incluído ou omitido. A pesquisa pode expandir e transformar o discurso museal, especialmente ao integrar estudos de gênero e histórias femininas, frequentemente esquecidas ou silenciadas ao longo da história.

Esta fala tem como objetivo abordar a pesquisa realizada em museus de ciências como uma ferramenta de inclusão para dar voz a grupos historicamente marginalizados, especialmente às mulheres cientistas. O tema está diretamente relacionado à dissertação de Mestrado defendida em 2024, no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas, intitulada “*Os Museus de Ciência e a Mulher Cientista: o caso das Irmãs Figueiredo*”. Este trabalho contou com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Esta investigação é, ainda, um segmento do Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Museologia da Universidade Federal de Pelotas, intitulado “*A resistência imposta às mulheres na ciência e sua representação nas instituições museológicas*”, defendido em 2021. O objetivo principal é investigar a trajetória das mulheres nas ciências e sua representatividade em instituições de memória, como os museus, com foco no caso das Irmãs Figueiredo. Essas mulheres, de forma autodidata e autônoma, dedicaram suas vidas à Entomologia e foram responsáveis pela criação da coleção entomológica do Museu de História Natural da Universidade Católica de Pelotas.

Gênero, Ciências e Museus

A ciência, ao longo da história, foi construída predominantemente sob o domínio de homens brancos, europeus e norte-americanos, configurando-se como um campo que marginalizou mulheres, minorias étnicas e pessoas de classes menos abastadas. Com o advento da Revolução Científica e da Revolução Industrial, a ciência passou a ser vista como uma ferramenta central para o progresso e o avanço da civilização, mas essa visão também contribuiu para a perpetuação de desigualdades (Silva, 2008, p. 5). A noção de que a ciência seria neutra e objetiva tem sido amplamente questionada, pois, na prática, ela reflete os contextos históricos e sociais em que foi produzida, trazendo consigo tanto impactos positivos quanto negativos. A ciência, longe de ser um empreendimento puramente técnico, está imersa em valores culturais e políticos que moldaram suas prioridades e exclusões (Schiebinger, 2008, p. 274).

Historicamente, a ciência moderna foi concebida como uma atividade masculina e elitista. As mulheres enfrentaram resistência sistemática à sua inclusão, fundamentada em crenças de determinismo biológico e lógicas binárias que relegavam as mulheres ao papel de variações humanas destinadas à reprodução e às tarefas domésticas (Sedeño, 2001). No entanto, ao longo do tempo, as mulheres começaram a romper essas barreiras. O acesso feminino às universidades, embora gradual, marcou um avanço significativo. No Brasil, o marco inicial ocorreu em 1879, quando foi permitido que mulheres ingressassem no ensino superior, abrindo caminhos para sua participação nas ciências, ainda que os desafios persistissem (Brasil, 1827).

As teóricas feministas, como Sandra Harding e Donna Haraway, trouxeram críticas fundamentais à ciência tradicional. Elas destacam como a ciência, ao se apresentar como objetiva e universal, ignora as perspectivas de gênero e os contextos sociais que influenciam sua produção. Harding propõe a “epistemologia do ponto de vista”, que valoriza a experiência de grupos marginalizados como uma fonte de conhecimento crítico (Harding, 2004). Haraway, por sua vez, introduz a ideia de “conhecimento situado”, que reconhece a parcialidade de toda produção científica (Haraway, 1988). Essas críticas feministas desafiam as hierarquias tradicionais da ciência, promovendo uma visão mais inclusiva e reflexiva sobre o papel da ciência na sociedade.

Os museus de ciências têm suas raízes no Renascimento e nas grandes explorações europeias, surgindo como instituições de colecionismo. No Brasil, destacam-se o Museu Nacional, fundado em 1818, e o Museu Emílio Goeldi, de 1866, marcos na construção do



campo museológico nacional. A inclusão das mulheres na Museologia ganhou força com o Curso de Museus do Rio de Janeiro, revelando suas contribuições fundamentais para o desenvolvimento da área. Com a criação da UNESCO e do ICOM, o campo evoluiu para uma perspectiva mais social, culminando na Nova Museologia, consolidada pela Carta de Santiago do Chile (1972) (Soto, 2014).

Nesse contexto, a Museologia de Gênero emergiu como uma ação interventiva para enfrentar as desigualdades de gênero, promovendo o reconhecimento das contribuições femininas na ciência e na sociedade (Vaquinhas, 2014). Exemplos de iniciativas incluem museus dedicados a mulheres, como o Museu Maria Skłodowska-Curie, na Polônia, e o Museu Curie, na França, além de ações como o Congresso de Museus da Mulher e a Rede Internacional Mulheres nos Museus¹, que ampliam o debate sobre gênero no universo museológico. A presença de mulheres cientistas em exposições museológicas tem sido, em sua maioria, temporária e pontual. Exemplos incluem mostras que destacam figuras como Marie Curie, Rosalind Franklin e outras pioneiras, mas ainda carecem de maior permanência e integração nas narrativas fixas desses espaços.

No Brasil, algumas mulheres tiveram papéis notáveis na gestão e desenvolvimento dos museus de ciências, como Heloísa Alberto Torres, primeira mulher a dirigir o Museu Nacional (Silva, 2018); Bertha Lutz, uma das mais influentes cientistas e feministas do país, ligada ao mesmo museu (Sousa, 2009); e Emília Snethlage, pioneira na ornitologia e primeira mulher a dirigir o Museu Paraense Emílio Goeldi (Sanjad, 2019).

No contexto regional, os museus de ciências em Pelotas oferecem um campo de análise rico, onde se pode avaliar como (e se) as questões de gênero estão sendo abordadas. Muitas vezes, essas instituições ainda carecem de iniciativas que promovam a visibilidade feminina nas ciências, deixando espaço para ações que reconheçam e integrem essas histórias ao discurso museológico.

Minha aproximação com a história das Irmãs Figueiredo começou em uma visita ao Museu de História Natural da Universidade Católica de Pelotas (MUCPEL), antes da pandemia. Durante a visita, Marcio Dillmann de Carvalho, museólogo durante os anos de 2017 e 2019, me apresentou a coleção entomológica do Museu, composta majoritariamente por insetos, como mariposas e borboletas. Essa coleção, adquirida em 1997 da cientista autodidata

¹ *International Association of Women's Museums - IAWM* (Associação Internacional de Museus das Mulheres). Disponível em: <https://iawm.international/>. Acesso em: 3 dez. 2023.

Ignez Lopes de Figueiredo, tornou-se uma importante ferramenta educacional e científica, sendo consultada por pesquisadores e utilizada em inúmeras visitas escolares (Silveira, 2024).

No entanto, a representação das Irmãs Figueiredo no Museu era mínima, resumindo-se a uma folha A4 com créditos imprecisos e informações erradas. Ao aprofundar minha pesquisa, descobri mais detalhes sobre a vida e a contribuição dessas mulheres. As seis irmãs – Augusta, Thereza, Idalina, Maria, Rosa e Ignez – eram autodidatas e, pelo menos três delas (Ignez, Rosa e Thereza), se dedicaram profundamente à Entomologia. Elas produziram livros, artigos e teses de alta qualidade científica, além de auxiliar estudantes universitários na elaboração de seus trabalhos (Silveira, 2024).

Entre as descobertas relacionadas às Irmãs Figueiredo, destaca-se o caso relatado pelo museólogo da época sobre um possível descrédito científico. As irmãs contrataram um professor para ajudar a catalogar sua coleção entomológica, mas ele teria publicado um livro sem reconhecer o trabalho delas. Além disso, a artista plástica colombiana Johanna Calle adquiriu materiais sobre as irmãs, ampliando sua visibilidade em um contexto internacional (Silveira, 2024).

Em 2023, o MUCPEL foi transferido para o Instituto de Menores Dom Antônio Zattera. No novo espaço, a representação das Irmãs Figueiredo se reduziu ainda mais, e a maior parte de seu acervo encontra-se armazenada na reserva técnica, em condições provisórias e ainda inadequadas. Apesar dos desafios, o Museu planeja renovar suas exposições anualmente, o que pode abrir oportunidades para revisitar e destacar a história e o legado dessas cientistas autodidatas (Silveira, 2024).

A Pesquisa como expansão do discurso museal e como descoberta de novas narrativas femininas

A pesquisa nos museus de ciências pode revelar e reintroduzir figuras femininas que tiveram um impacto significativo nas ciências, mas cujas histórias foram apagadas ou silenciadas. Essas descobertas não apenas enriquecem a narrativa museal, mas também desafiam a visão tradicional da ciência como um campo predominantemente masculino. Ao integrar estudos de gênero, os museus podem ampliar a experiência do visitante, oferecendo



leituras alternativas que desafiam as interpretações tradicionais, além da exibição de objetos para se tornar um espaço de reflexão crítica.

Museus, tradicionalmente, têm seguido narrativas dominantes, mas a pesquisa permite a inclusão de vozes marginalizadas, como as de mulheres cientistas que foram esquecidas ou apagadas da história. Museus de ciências têm o potencial de ser mais do que espaços de exibição; podem ser centros de debate crítico, onde questões sociais, culturais e científicas são confrontadas e discutidas (Souza, 2009). A introdução de novas luzes e dados, especialmente aqueles que emergem dos estudos de gênero, permite que os museus se reinventem e se mantenham relevantes para as questões contemporâneas. Assim, a pesquisa contínua nos museus possibilita a reescrita de suas concepções, abrindo caminho para exposições mais inclusivas e representativas.

Considerações Finais

A pesquisa em museus de ciências, quando orientada por estudos de gênero e narrativas femininas, emerge como um instrumento transformador. Ela permite não só a ampliação do discurso museal, mas também promove uma reflexão crítica sobre as histórias que escolhemos contar e aquelas que optamos por deixar de lado.

Ao incorporar essas novas perspectivas, os museus se reconfiguram como espaços vivos de diálogo, onde o conhecimento científico não é apenas preservado, mas também interrogado e democratizado. Dessa forma, a pesquisa nos museus não apenas conecta o passado ao presente, mas também abre caminhos para um futuro mais inclusivo e representativo, onde todas as vozes possam ser ouvidas e reconhecidas.

Nesse contexto, a experiência do MUCPEL, ao adquirir e preservar a coleção das Irmãs Figueiredo, simboliza um avanço importante. No entanto, ainda há muito a ser feito para que a trajetória dessas mulheres seja plenamente integrada e reconhecida no acervo museológico. A musealização e a valorização das contribuições de mulheres cientistas são tarefas complexas, que demandam a revisão das práticas museológicas tradicionais e uma abordagem crítica das narrativas históricas.

Referências

BRASIL. Lei de 15 de outubro de 1827. Manda criar escolas de primeiras letras em todas as cidades, vilas e lugares mais populosos do Império. Rio de Janeiro, 1827. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM..-15-10-1827.htm. Acesso em: 5 jul. 2023.

HARAWAY, Donna. *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. Feminist Studies, v. 14, n. 3, p. 575-599, 1988.

HARDING, Sandra. *The Feminist Standpoint Theory Reader*. Nova York e Londres: Routledge, 2004.

SANJAD, Nelson. Exposições internacionais: uma abordagem historiográfica a partir da América Latina. *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 24, n.3, jul.-set. 2017, p. 785-826.

SEDEÑO, Eulália Pérez. La deseabilidad epistêmica de la equidad em ciência. In: RUIZ, Viky Frias (Org.). *Las mujeres ante la ciencia del siglo XXI*. Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid. Espana: Complutense, 2001.

SCHIEBINGER, Londa. *O feminismo mudou a ciência?* Bauru-SP, EDUSC, 2001 [original em inglês: *Has feminism changed science?* Cambridge, Harvard University Press, 1999].

SILVA, Elizabete Rodrigues da. A (in) visibilidade das mulheres no campo científico. *Travessias*, v. 2, n. 2, p. 1-20, 2008.

SILVEIRA, Camila de Macedo Soares. *Os Museus de Ciências e as Mulheres Cientistas: o caso das Irmãs Figueiredo*. 2024. 191 f. 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, 2024.

SOTO, Moana. Dos gabinetes de curiosidade aos museus comunitários: a construção de uma concepção museal à serviço da transformação social. *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 48, n. 4, 2014.

SOUSA, Lia Gomes Pinto. *Educação e profissionalização de mulheres: trajetória científica e feminista de Bertha Lutz no Museu Nacional do Rio de Janeiro (1919-1937)*. 2009. Dissertação de Mestrado.

SOUZA, Daniel Maurício Viana de. Museus de ciência, divulgação científica e informação: reflexões acerca de ideologia e memória. *Perspectivas em Ciência da Informação*, v. 14, n. 2, p. 155-168, 2009.

VAQUINHAS, Irene. Museus do feminino, museologia de gênero e o contributo da história. *MIDAS. Museus e estudos interdisciplinares*, n. 3, 2014.



Universidade Federal de Pelotas

22ª Semana Nacional de Museus –

“Museus, Educação e Pesquisa” – 2024

Pesquisa em museus e as diversas possibilidades de conhecimento

Matheus Cruz

matheus.cruz@ufpel.edu.br

Boa noite a todos. É um prazer estar aqui, e por isso agradeço imensamente o convite da organização para discutir um tema que entendo como de crescente relevância no cenário museológico contemporâneo: a pesquisa, mas não aquela que caracteriza os super intelectuais, falo da pesquisa que permite que os discursos sobre o patrimônio cultural sejam expandidos e logo forneçam novas possibilidades de conhecimento.

A célebre intelectual feminista Donna Haraway, desde os anos 1980, defende que conhecimento, inclusive o dito científico, é sempre situado. Ou seja, ele é influenciado por visões de mundo, predisposições, contextos sociais, econômicos e uma série de outras condições que tornam impossível qualquer pretensão de neutralidade. Considerando que os museus são produtos de contextos históricos que sustentaram a falácia da neutralidade do conhecimento e, sobretudo, que eles contribuíram significativamente para a consolidação da hegemonia do saber eurocêntrico – um legado que persiste até hoje –, quais seriam as possibilidades e responsabilidades das nossas pesquisas nesse cenário?

Outros impasses também desafiam a atuação de pesquisadores em ou sobre museus. Contudo, com base na minha experiência, acredito que essas encruzilhadas derivam, em última análise, de um mesmo problema: a hierarquização das lógicas de produção e difusão do conhecimento. Nas ciências sociais, intelectuais como Marcelo Rosa (2016, 2018) e Raewyn Connell (2012) argumentam que é necessário reconhecer a ação do cientista social como um elemento formador dessa hierarquização. Muitas vezes, essa contribuição ocorre por meio das ferramentas teóricas e metodológicas que os próprios pesquisadores empregam em suas investigações.

Para Rosa, o uso de um instrumental teórico eurocêntrico em busca do reconhecimento que ele proporciona enquadra as realidades diversas que estudamos, assim, limitando as possibilidades de conhecimento. Esse fato é evidente, por exemplo, nas inúmeras interpretações equivocadas de objetos expostos em museus ao

redor do mundo (Brulon, 2016). Como ele explica, esse processo “[...] produz uma relação ambígua de dependência da vida coletiva observada em relação a certos conceitos-chave da teoria, especialmente àqueles relacionados à vida moderna” (Rosa, 2022, p. 893).

Esse quadro é amplamente analisado na obra *De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal* (2019), organizada por João Pacheco de Oliveira, antropólogo e professor titular do Museu Nacional da UFRJ desde 1997, e sua orientanda, a também antropóloga Rita de Cássia Melo Santos. Já na introdução, é evidente como os museus perpetuaram o mito do “primitivo” e, assim, construíram narrativas distorcidas que desconsideravam, por exemplo, a capacidade de agência dos povos originários (Oliveira e Santos, 2019). A obra discute criticamente a relação ambígua entre a teoria antropológica e as realidades representadas nos museus, evidenciando como a hierarquização do conhecimento promovida pelo ocidente – que, não por acaso, se coloca no topo da racionalidade humana – molda um tipo de indivíduo que sustenta a razão europeia, silenciando outras vozes e lógicas de conhecimento.

A historiadora Margot Finn, especialista no período colonial britânico, ilustra esse argumento com o caso da Galeria do Iluminismo no Museu Britânico. Segundo ela, três ausências nessa galeria são emblemáticas da forma como o conhecimento é operado nos museus: “A primeira é o império, que está intimamente ligada à segunda – que é a escravidão” (Finn, 2020, p. 5, tradução própria), ainda que essas características sejam vetores centrais do conceito de museu ali materializado. Apesar da presença material de bustos de figuras envolvidas com o imperialismo e a escravidão, há uma ausência notável de referências explícitas a essas práticas.

Além disso, a terceira ausência mencionada por Finn – a das mulheres – é exemplificada pela correspondência pessoal entre Claudius Rich, enviado diplomático da Companhia das Índias Orientais em Bagdá, e sua esposa Mary Rich. Essa correspondência, composta por mais de 100 cartas, narra os esforços de Mary na coleta de artefatos e em assuntos diplomáticos. Ao adquirir fluência em turco para interagir com mulheres locais, Mary desempenhou um papel estratégico na troca de produtos de luxo, como vestuário, plantas, esculturas, pérolas e bordados turcos, entre o Império Otomano e a Europa. Esse estudo revelou que a produção de conhecimento e a aquisição de antiguidades não eram exclusivas da elite masculina britânica, mas também envolviam mulheres.

A análise desses vestígios desafia as narrativas predominantes que priorizam o comércio e a exploração nos empreendimentos imperiais. Além disso, expõe as



contradições dos princípios universais da era do Iluminismo, que defendiam igualdade e racionalidade para todos, mas, simultaneamente, excluía mulheres e não europeus de sua noção de razão.

A reflexão sobre as hierarquias de conhecimento e as exclusões operadas nos museus nos conduz a uma pergunta central: qual é o papel desses espaços na construção de saberes mais inclusivos e representativos? Se, historicamente, os museus reforçaram narrativas hegemônicas que legitimaram o eurocentrismo e silenciaram outras vozes, eles também possuem o potencial de se tornarem agentes de transformação. Reconhecer o caráter situado do conhecimento e as dinâmicas de poder que moldam a produção e a exposição de saberes é um passo necessário para reimaginar práticas museológicas que acolham múltiplas perspectivas e respeitem a pluralidade de experiências humanas.

Logo, as pesquisas em museus devem ser mais do que instrumentos de revelar o oculto; elas precisam apontar para caminhos alternativos que rompam com os padrões normativos herdados do colonialismo. A valorização das epistemologias subalternizadas, a abertura para narrativas dissidentes e o diálogo com as comunidades sub-representadas são práticas que podem desconstruir as hierarquias impostas e promover uma nova ética na construção do conhecimento. Assim, longe de serem apenas guardiões do passado, os museus podem se posicionar como espaços dinâmicos de questionamento, resistência e construção de futuros mais justos e equitativos.

Muito obrigado pela atenção de todos.

Referências

- BRULON, Bruno. Re-interpretando os objetos de museu: da classificação ao devir. **Transinformação**, v. 28, n. 1, p. 107–114, abr. 2016.
- CONNELL, Raewyn. A iminente revolução na teoria social. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 27, n. 80, p. 09-20, out. 2012.
- FINN, Margot. **Collecting: Colonial Bombay, Basra, Baghdad and the Enlightenment Museum**. *Transactions of the Royal Historical Society*, v. 30, p. 1-28, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/S0080440120000018>. Acesso em: 1 ago. 2024
- OLIVEIRA, João de; SANTOS, Rita de C. M. **Introdução**. In: OLIVEIRA, João P. de; SANTOS, Rita de C. M. **De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2019. p. 7-11
- ROSA, Marcelo. C. Sociologies of the South and the actor-network-theory. **European Journal of Social Theory**, v. 19, n. 4, p. 485–502, 24 jul. 2016
- _____. How to stage a convergence between ANT and Southern sociologies? **Routledge eBooks**, p. 210–219, 17 jun. 2020.
- _____. Por uma ética da ontoformatividade: reflexões e proposições sobre a relação ontológica entre teoria e pesquisa na sociologia contemporânea do Sul Global. **Sociedade E Estado**, v. 37, n. 3, p. 885–906, 1 set. 2022

22^a SEMANA NACIONAL DE MUSEUS

13 a 19 de Maio 2024



PR
Pró-Reitoria de
EC
Extensão e Cultura

