



revista eletrônica

**ventilando
acervos**

*v. 7, n. 2
dez. 2019*



Presidente da República

Jair Messias Bolsonaro

Ministro de Estado do Turismo

Marcelo Álvaro Antônio

Presidente do

Instituto Brasileiro de Museus

Paulo César Brasil do Amaral

Diretora do Museu Victor Meirelles

Lourdes Rossetto

Revista Eletrônica Ventilando Acervos

Editor responsável

Rafael Muniz de Moura

Corpo Editorial

Rafael Muniz de Moura

Rita Matos Coitinho

Simone Rolim de Moura

Projeto gráfico e Diagramação

Rafael Muniz de Moura

Revista Eletrônica Ventilando Acervos / Museu Victor Meirelles/IBRAM/MinC
– v. 7, n. 2 (dez. 2019) – Florianópolis: MVM, 2019 –

Anual

Resumo em português, espanhol e inglês

A partir de agosto de 2015, disponível em: <http://ventilandoacervos.museus.gov.br>

ISSN 2318-6062

1. Museologia – Periódicos. 2. Museus. 3. Política de Acervos. I. Museu Victor Meirelles. II. Instituto Brasileiro de Museus.

CDD 069

Avaliadores deste número

Aline Carmes Krüger

André Amud Botelho

Cecília de Oliveira Ewbank

Elisa de Noronha Nascimento

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Fátima Regina Nascimento

Gabriela Machado Alevato

Ingrid Ribeiro Nascimento Cardoso

Kelly Castelo Branco da Silva Melo

Leticia Brandt Bauer

Luzia Gomes Ferreira

Manuelina Maria Duarte Cândido

Renata Cardozo Padilha

Rita Matos Coitinho

Saulo Moreno Rocha

Simone Rolim de Moura

Thainá Castro Costa Figueiredo Lopes





Editorial

Caras leitoras e caros leitores,

A equipe do Museu Victor Meirelles/Ibram e os participantes do Grupo de Estudos Política de Acervos têm o prazer de trazer a todo o público interessado mais um número regular da Revista Eletrônica Ventilando Acervos (v. 7, n. 2, dez. 2019).

Este número reúne ao todo 09 trabalhos, sendo 04 artigos, 04 Relatos de Experiência e 01 Resenha, totalizando 16 autoras e autores que contribuíram com suas experiências de trabalho em museus ou com suas pesquisas acadêmicas sobre coleções.

Os textos abordam atividades realizadas com uma vasta amostra de bens culturais, como coleções oriundas de exposições universitárias, ex-líbris, fotografias, louça, acervos jurídicos e arquivos pessoais, a partir de perspectivas sobre o colecionismo, sobre exposições, sobre uso de mídias sociais e sobre processos de documentação.

A Ventilando Acervos convidou os profissionais e pesquisadores Cecília de Oliveira Ewbank e Saulo Moreno Rocha para integrar em caráter permanente o Conselho

Consultivo que já neste número iniciaram seus trabalhos. Agradecemos pela contribuição e pela parceria, que esperamos manter com sucesso por muitos anos.

Convidamos também para contribuir como pareceristas *ad hoc* as museólogas Gabriela Machado Alevato e Ingrid Ribeiro Nascimento Cardoso, a quem agradecemos pela disponibilidade e pelo entusiasmo em colaborar com este número.

O Corpo Editorial dedica este número a todos e a todas as museólogas em felicitação pelo dia de hoje, 18 de dezembro, que comemora tão bonita e necessária profissão no Brasil, comprometida com a memória e o patrimônio de forma democrática, crítica e emancipatória do ser humano.

Uma boa leitura!

Corpo Editorial

Sumário

Artigos

Gestão de coleções universitárias da UFRGS: propostas de gestão de acervos de caráter museológico em rede, *06 – 18*

Ana Carolina Gelmini de Faria, Ana Celina Figueira da Silva e Elias Palminor Machado

Ex-Líbris: a economia patrimonial, *19 – 43*

Márcia Della Flora Cortes, José Paulo Siefert Brahm, João Fernando Igansi Nunes, Juliane Conceição Primon Serres e Diego Lemos Ribeiro

Cultura material e visual: fotografia Escrava de Martin Gestum de Coleção Eva Schmid, *44 – 56*

Clara Eloisa da Fontoura Ungaretti

Recompondo fragmentos materiais e socioculturais: o pedaço de louça de faiança fina do Museu Joaquim José Felizardo, *57 – 78*

Daniela Mei Lipp Nissinen

Relatos de Experiência

Museu Paraense: a comunicação e o uso da interface social pela perspectiva de um museu histórico, *80 – 99*

Ellen Cunha do Nascimento

A preservação de acervos jurídicos: catalogação e organização de processos judiciais na Comarca Estadual de Cáceres-MT (2016-2018), *100 – 106*

Alécio Gonçalves da Silva

O Museu Histórico La Salle e o Fundo Memória do Cinema Antonio Jesus Pfeil: elaboração de instrumentos de pesquisa para acervos históricos, *107 – 119*

Yuan Veiga Pereira e Cleusa Maria Gomes Graebin

O GT Culturas Negras no Paraná: A construção de uma exposição no Museu Paranaense, *120 – 136*

Tatiana Takatuzi

Resenhas

Objetos revelam a história do Rio de Janeiro, *138 – 139*

Vera Lúcia de Azevedo Siqueira





ARTIGOS



GESTÃO DE COLEÇÕES UNIVERSITÁRIAS DA UFRGS: PROPOSTAS DE GESTÃO DE ACERVOS DE CARÁTER MUSEOLÓGICO EM REDE¹

Ana Carolina Gelmini de Faria²

Ana Celina Figueira da Silva³

Elias Palminor Machado⁴

(Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS)

RESUMO: O trabalho propõe apresentar e refletir as primeiras etapas do desenvolvimento de dois projetos de extensão vinculados à graduação em Museologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), ambos com enfoque em gestão de acervo universitário: o primeiro, intitulado “Museologia na UFRGS: trajetórias e memórias”, concebido em 2017 no planejamento das comemorações dos 10 anos de vigência do curso a fim de preservar os vestígios de sua trajetória e o segundo, denominado “Gestão de Acervos Museológicos da UFRGS”, iniciado em 2018 com a intenção de contribuir na gestão de museus e coleções visitáveis da Universidade, com a primeira parceria firmada com o Instituto de Física da UFRGS. Iniciou-se um tratamento de gestão de acervos de viés museológico, processo que culminará em um repositório digital de acesso público. Para o desenvolvimento dos projetos o repositório digital Taincan foi selecionado como software livre para implementação das políticas de gestão de acervo. Pretende-se compartilhar o processo metodológico que viabilizou a concepção da incorporação dos itens de informação no repositório digital escolhido, procedimento que despertou debates teóricos sobre gestão de acervos a partir da empiria.

PALAVRAS-CHAVE: Museologia. Gestão de acervos museológicos. Coleções universitárias. Repositório digital. Taincan.

¹ Esse texto foi apresentado como comunicação no *Encuentro Internacional “Organismos Museológicos Hiperconectados”*, realizado em novembro de 2018 no Paraguai, e organizado pelo Comitê Nacional Paraguai do Conselho Internacional de Museus (ICOM) e o Museu ITAIPU - terra guarani, reunindo três comitês internacionais do ICOM: ICOFOM LAM (Museologia), CECA (Educação e Ação Cultural) e o Grupo UMAC (Museus e Coleções Universitárias).

² Docente do Curso de Museologia do Departamento de Ciências da Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (DCI/FABICO/UFRGS) e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da mesma universidade (PPGMusPa/UFRGS); Museóloga (UNIRIO) mestre e doutora em Educação (UFRGS). Contato: carolina.gelmini@ufrgs.br

³ Docente do Curso de Museologia do Departamento de Ciências da Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (DCI/FABICO/UFRGS); Historiadora e museóloga (UFRGS) mestre em Ciência Política (UFRGS) e doutora em História (UFRGS). Contato: ana.celina@ufrgs.br

⁴ Museólogo da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (FABICO/UFRGS); Museólogo (UNIRIO) e mestre em Patrimônio Cultural (UFSM). Contato: elias.machado@ufrgs.br

MANAGEMENT OF UNIVERSITY COLLECTIONS AT UFRGS: MANAGEMENT PROPOSALS FOR ONLINE MUSEUM COLLECTIONS

ABSTRACT: *The paper proposes to present and reflect on the first stages of the development of two university extension projects linked to undergraduate studies in Museology at the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS), both focusing on the management of university collections: the first, entitled “Museology at UFRGS: histories and memories”, conceived in 2017 as part of the celebrations of the course’s 10 year anniversary in order to preserve the traces of its history and the second, called Management of UFRGS’ Museological Collections”, started in 2018 with the intention to contribute in the management of museums and visitable collections of the University, with the first confirmed partnership being the Institute of Physics of UFRGS. A treatment of the management of museological collections began, a process that will culminate in a publicly accessible digital repository. For the development of the projects the Taincan digital repository was the free software selected to implement the collection management policies. The purpose is to share the methodological process that made the incorporation of information items in the chosen digital repository possible, a procedure that raised theoretical debates about the management of collections based on empiricism.*

KEYWORDS: *Museology. Management of museum collections. University collections. Digital repository. Taincan.*

GESTÃO DE COLEÇÕES UNIVERSITÁRIAS DA UFRGS: PROPOSTAS DE GESTÃO DE ACERVOS DE CARÁTER MUSEOLÓGICO EM REDE

GESTÃO DE COLEÇÕES UNIVERSITÁRIAS: um desafio

Gerir museus e coleções visitáveis vinculadas a universidades é uma experiência singular. Cada iniciativa é fruto da idealização de sujeitos sobre o que é museu e universidade e, conseqüentemente, o que potencialmente vem a ser um museu ou coleção universitária. Dentre suas características, destaca-se uma em comum: estar a serviço da comunidade. Nessa perspectiva, museus e coleções universitárias visam preservar, pesquisar e promover o patrimônio cultural sob sua salvaguarda na perspectiva do ensino, pesquisa, extensão e inovação.

Para Maria Célia Teixeira Moura Santos⁵, no que tange o campo dos museus universitários brasileiros, especialmente em relação à gestão e infraestrutura, a idade de ouro está distante de acontecer. A autora ainda é mais enfática: é improvável alcançarmos um grau de satisfação coletiva. Porém, embora seja uma sentença de impacto, defende que é por meio dela que agendas propositivas são implementadas, incentivando o desenvolvimento de políticas e projetos que resultam na retroalimentação de pessoas e setores, bem como no compartilhamento de informações e experiências. De acordo com Ulpiano Bezerra de Meneses⁶, trabalhar com museus universitários instiga a reflexão: são museus *na* universidade ou *da* universidade? Em sua percepção, o que encontramos no cenário brasileiro do campo museal são museus na universidade, que se vinculam administrativamente às universidades (quando ocorre), mas que, em suas palavras, não “[...] integram solidariamente as funções científico-documentais, educacionais e culturais da Universidade com a marca da ação museal”⁷. O desafio é ser um museu da universidade, que produza e sociabilize de forma eficaz o conhecimento operado a partir da materialidade enquanto fonte de informação.

A partir da pesquisa produzida por Lídia Maria Meirelles⁸ identifica-se que o Brasil contava, no momento da publicação de sua tese, com 120 museus universitários federais vinculados a 60 universidades, sem contabilizar centros de documentação, memoriais e similares. De acordo com a autora os museus universitários, através de seu corpo funcional, têm participado ativamente do campo museal. Atualmente conta-se com redes de museus

⁵ Santos (2008).

⁶ Meneses (2002).

⁷ MENESES, 2002, p.33.

⁸ Meirelles (2015).

instituídas nas universidades, com a Rede de Museus e Coleções Universitárias (abrangência nacional) e o Comitê Internacional para Acervos e Museus Universitários (UMAC) do Conselho Internacional de Museus (ICOM), por exemplo.

Na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) foi implementada, em 2011, a Rede de Museus e Acervos Museológicos (REMAM) com a proposta de “potencializar e qualificar a atuação museológica, [...] atuando como aglutinador dos diferentes espaços museais da Universidade, [...] de modo a favorecer a mediação, parceria, intercâmbio de informações e incentivo à qualificação”⁹. Sua adesão é voluntária e visa fomentar a qualificação dos serviços de preservação, pesquisa e popularização do patrimônio científico e histórico-cultural produzido pela Universidade ou em sua salvaguarda¹⁰. A primeira formação da REMAM conta com 24 membros, além da participação da graduação em Museologia.

O curso de Museologia da UFRGS completa, em 2018, 10 anos de vigência. Possui em sua grade curricular disciplinas obrigatórias e eletivas que trabalham diferentes etapas da gestão de acervos, como documentação e pesquisa museológica. Essas atividades de ensino oportunizaram a articulação do curso com outras unidades da UFRGS, potencializando o exercício das habilidades e competências do profissional com acervos de caráter museológico. As experiências exigem, inclusive, o amplo diálogo de práticas contemporâneas, como o acesso on-line às coleções de caráter museológico e a interoperabilidade entre os atuais sistemas de informação e comunicação de museus. A fim de sociabilizar e ampliar o debate sobre os desafios da gestão de acervos universitários, dois projetos de extensão vinculados à graduação em Museologia da UFRGS serão apresentados, tendo como tema central a disponibilização e a preservação de acervos culturais em meio digital.

PROJETO MUSEOLOGIA NA UFRGS: *Trajetórias e Memórias*

Em 2017 discentes, docentes e técnico-administrativos iniciaram as tratativas das comemorações dos 10 anos do curso de Museologia da UFRGS. A graduação foi idealizada na conjuntura do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI), tendo autorização de funcionamento em sessão do Conselho Universitário de 20 de julho de 2007. Em 2008 foi realizado o vestibular e houve o ingresso da primeira turma de 30 ingressos.

⁹ SOUZA, FAGUNDES, LEITZKE, 2014, p.4-5.

¹⁰ Idem, 2014.

A proposta era desenvolver uma programação diversificada que promovesse atividades reflexivas e, como desdobramento, ações de médio e longo prazo. Nesse percurso identificou-se que indícios da história da graduação não estavam sendo preservados e que estes registros integram a história do ensino em Museologia no país, sobretudo da região sul do Brasil. A partir desse diagnóstico foi desenvolvido o projeto de extensão “Museologia na UFRGS: trajetórias e memórias”¹¹, que tem por objetivo preservar as evidências materiais e as memórias do ensino em Museologia nessa universidade. Para sua execução a equipe constituída realizou diversas reuniões que definiram opções teórico-metodológicas para a condução da gestão do acervo, encontros que ocorrem periodicamente. Três decisões foram significativas: a coleta museal com a definição das linhas mestras do acervo (coleções-guia); o sistema de gerenciamento de dados; e os metadados para a inserção dos itens de informação.

O primeiro desafio foi definir a coleta museal (CM). De acordo com Zbyněk Zbyslav “[...] não se pode ver a CM de maneira isolada, ou, eventualmente, como apenas um momento na aquisição. [...] o seu sentido é determinado pela finalidade a que deve servir, ou seja, a coleção. O sentido da CM é dado pela coleção”¹². Assim, a equipe tomou por desafio definir quais seriam as linhas mestras do acervo que representassem o ensino da Museologia na UFRGS. Foram pesquisados projetos similares e uma parceria foi estabelecida com o Núcleo de Memória da Museologia no Brasil (NUMMUS)¹³ da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Projeto iniciado em 2005, sob coordenação do prof. Dr. Ivan Coelho de Sá, tem por finalidade recuperar e preservar os vestígios da memória da Museologia no país em uma base de referências para consultas e pesquisas¹⁴. Após leituras, trocas de experiências e análises empíricas, a equipe definiu a constituição de sete coleções-guia: Institucional; Ensino; Pesquisa e Extensão; Exposições Curriculares; Eventos; Saída de Campo e Itinerários.

O segundo desafio foi selecionar o sistema de gerenciamento de dados. A equipe tinha por intenção optar por um software que estimulasse o debate acadêmico referente às

¹¹ Atualmente a equipe do projeto de extensão é composta por: Ana Carolina Gelmini de Faria (coordenadora), Elias Palminor Machado (vice-coordenador), Alahna Santos da Rosa, Ana Celina Figueira da Silva, Bruna Argenta Model, Lourdes Maria Agnes, Marlise Maria Giovanaz, Priscila Chagas de Oliveira, Vanessa Barrozo Teixeira Aquino. Compõem o quadro de bolsa-evento: Ana Paula Machado da Silva, Diogo Santos Gomes e Victória Lima Hornos. Os demais docentes do curso de Museologia são colaboradores do projeto.

¹² STRÁNSKÝ, 1989, p.4.

¹³ Para conhecer o trabalho do NUMMUS, consultar: SIQUEIRA, Graciele Karine; GRANATO, Marcus; SÁ, Ivan Coelho de. Relato de experiência: o tratamento e a organização do acervo documental do Núcleo de Memória da Museologia no Brasil, Rio de Janeiro. *Revista CPC*, São Paulo, n. 6, 2008. p. 142-169. Disponível em: http://www.usp.br/cpc/v1/imagem/conteudo_revista_colecao_arquivo_pdf/ksiqueira_mgranato_icsa.pdf Acesso em set/2019.

¹⁴ SÁ, 2012.

questões e práticas contemporâneas mais atualizadas quanto à digitalização, à disponibilização e à preservação de acervos culturais em meio digital no campo museal. Segundo Dalton Lopes Martins, Marcel Ferrante Silva e Danielle do Carmo iniciativas que envolvem acervos em rede encontram barreiras técnicas e políticas no cenário nacional:

Embora atualmente no Brasil existam algumas iniciativas que objetivam conectar os acervos de instituições culturais e disponibilizá-los em rede, o objetivo de alcançar a abrangência do território brasileiro ainda se encontra longe de ser alcançado. No entanto, tanto pesquisadores e acadêmicos da área, ações governamentais em âmbito federal e estadual quanto ações da sociedade civil organizada vêm demonstrando a preocupação com a questão e produzindo esforços no sentido de enunciar a necessidade de uma política que procure incentivar a produção de acervos em rede no país. As práticas encontradas ainda são muito limitadas, isoladas e carecem de apoio técnico e de modelos de governança escaláveis para o território brasileiro. O que se identifica hoje no país é uma falta de incentivo explícito, tanto político quanto econômico, que especificamente procure ofertar soluções para a questão dos acervos e articular as instituições culturais nessa direção¹⁵.

Tendo conhecimento desse cenário a equipe do projeto de extensão optou pelo repositório digital Tainacan, ferramenta de código aberto voltada para a gestão de repositórios digitais desenvolvido pelo laboratório Media Lab da Universidade Federal de Goiás (UFG) em parceria com Ministério da Cultura (MinC) e do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). O Tainacan é um modelo que servirá de base para a difusão de um sistema de informação museológico gratuito e colaborativo, embasado no atual Projeto de Política Nacional de Acervos Digitais do MinC. De acordo com seu site, o software-livre tem por objetivos:

1. Desenvolver uma **plataforma de fácil uso, customizável e simples de gerir**, o Tainacan, voltada para gestores e usuários de acervos digitais;
2. Implementar dinâmicas de **participação social e estímulo a inteligência coletiva** na gestão dos acervos em rede, permitindo novas formas de inclusão dos usuários e nos novos modos de **gestão participativa**;
3. Servir como base para a implementação de um **serviço de rede**, onde instituições e projetos culturais possam acessar o Tainacan sem a necessidade de instalação, criando sua conta, disponibilizando e gerindo seu acervo de maneira descentralizada;
4. Facilitar a integração dos diferentes acervos já existentes no Brasil e gerar um **campo de busca única** para facilitar o acesso aos diversos conteúdos já digitalizados e disponíveis no país;
5. Facilitar e promover a **gestão de bens museológicos** em sua versão Tainacan+Museus¹⁶.

¹⁵ MARTINS; SILVA; CARMO, 2018, p. 203.

¹⁶ TAINACAN, 2018, doc. eletr., grifo do autor.

A perspectiva é que a utilização da ferramenta Tainacan garanta o acesso colaborativo às coleções concebidas e a interoperabilidade da informação. Para isso o terceiro desafio foi estabelecer os metadados que constituiriam o repositório digital. Para Fábio Rogério Batista Lima, Plácida Leopoldina Santos e José Eduardo Santarém Segundo os padrões de metadados nas coleções de caráter museológico facilitam “[...] a troca de dados entre museus que utilizam o mesmo padrão, auxiliam a recuperação automática da informação e promovem a consistência nos bancos de dados, tornando mais fácil o compartilhamento de informações”¹⁷. A estrutura dos metadados do projeto de extensão foi baseada na Resolução Normativa nº2 de 29 de agosto de 2014¹⁸, fundamentando a seleção dos descritores do acervo vinculado ao projeto de extensão (Figura 1). Salienta-se que consultas ao Centro de Memória do Esporte (CEME)¹⁹ da UFRGS colaboraram para a adoção de uma metodologia de trabalho, auxiliando na estrutura da política de incorporação de acervo e no emprego da História Oral na constituição da coleção Itinerários.

¹⁷ LIMA; SANTOS; SEGUNDO, 2016, p.56.

¹⁸ Estabelece os elementos de descrição das informações sobre o acervo museológico, bibliográfico e arquivístico que devem ser declarados no Inventário Nacional dos Bens Culturais Musealizados, em consonância com o Decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013 (IBRAM, 2014).

¹⁹ O trabalho do CEME/UFRGS está disponível em: <http://www.ufrgs.br/ceme/site/>. Acesso em set/ 2019.

Figura 1 – MSL4.7.1 Logotipia da Exposição *Nós Podemos! A mulher da submissão à subversão*

Tainacan

Home / Exposições Curriculares / MSL4.7.1 Logotipia da Exposição Nós Podemos! A mulher da submissão à subversão

MSL4.7.1 Logotipia da Exposição Nós Podemos! A mulher da submissão à subversão

Enviado por: Lourdes Maria Agnes Date de envio: 12/04/18



Tipo Imagem	Votação
Miniatura	Compartilhamento f t G+ ↻
Licença Nenhuma licença cadastrada para este item	Tags 2017 Feminismo Mulher Museologia Museu Ufrgs
Metadados	
Número de registro MSL4.7.1	Classificação Não se aplica
Subcoleções Nós podemos! a mulher da submissão à subversão	Outros números Sem informação
Data 2017	Localização Servidor da UFRGS
Dimensões 148Kb	Material/Técnica Arquivo digital / PNG
Produtor/Autor Vanessa de Oliveira Vellozo	Procedência Porto Alegre, RS, Brasil
Descrição Física do objeto (Descrição Intrínseca) Logotipia criada para a exposição Nós Podemos! a mulher da submissão à subversão, composta pelas cores branca, preta, vermelha e azul marinho com a imagem de uma mulher, sem rosto definido empunhando o braço direito expressando força, conforme imagem inspiradora do cartaz de Rosie, a rebeldadeira como o gesto "We can do it!". A imagem está de perfil, no canto inferior esquerdo, tendo na suas costas, no sentido vertical, a frase "A Mulher da submissão à subversão" na cor azul marinho. Na cabeça, há um lenço poá, de fundo na cor vermelha com bolinhas brancas circundadas de cor preta, o cabelo é preto e está preso pelo lenço. Veste uma blusa de mangas arregaçadas na cor azul marinho, há uma sobreposição na imagem de frase "Nós Podemos!" na cor amarela.	Comentários/Dados Históricos (Descrição Extrínseca) Logotipia da exposição Nós Podemos! a mulher da submissão à subversão criada a partir do cartaz We Can Do It. Esta identificou toda documentação, folheteria impressa e eletrônica emitida pela Curadoria compartilhada da exposição. Suas cores também foram utilizadas nas plotagens e ambiente expositivo.
Condições de reprodução Autorizada, desde que citada a fonte	Mídias relacionadas Não se aplica
Observações adicionais Campo vazio. Clique para editar.	Estado de conservação Ótimo

Deixe seu comentário

Nome: E-mail: Site:

Fonte: Disponível em: <http://memoriamslufrgs.online/tainacan/colecao/exposicoes-curriculares/>. Acesso em set/2019.

Essas opções propiciam uma concepção metodológica para gerenciamento de acervos universitários, com ênfase em documentação e pesquisa museológica, e possibilitou sua implementação em novas parcerias, como na coleção visitável do Instituto de Física da UFRGS.

PROJETO GESTÃO DE ACERVOS MUSEOLÓGICOS DA UFRGS

O projeto de extensão *Gestão de Acervos Museológicos da UFRGS*²⁰, iniciado em março de 2018, tem como objetivo orientar as diversas unidades da Universidade que guardam acervo museológico, integrantes ou não da REMAM, em relação a ações de processamento desses materiais visando uma melhor gestão documental e disponibilização ao público, tornando, assim, esses conjuntos documentais fontes potenciais de investigação. Nesse sentido, a proposição do projeto parte do entendimento dos acervos museológicos como fontes de informação e, portanto, de pesquisa, bem como da relevância da implementação de sistemas que possibilitem a recuperação dessas informações e sua disponibilização à comunidade acadêmica e em geral, contribuindo, dessa forma, na possibilidade de construção e divulgação da história institucional da UFRGS.

A unidade onde o projeto inicia suas atividades é o Instituto de Física, mais precisamente nos Laboratórios de Ensino de Física (LEF)²¹. Essa escolha justifica-se pelo prévio conhecimento do acervo proporcionado a partir de pesquisa de algumas peças de caráter museológico realizada pelos alunos do curso de Museologia/UFRGS na disciplina eletiva *Tópicos Especiais em Pesquisa Museológica* (BIB03097), ministrada em 2017. A pesquisa trouxe informações importantes que valoraram o acervo e demonstraram a necessidade de tratamento museológico da coleção. Tal demanda foi observada não somente pelos estudantes, mas também pelo corpo técnico dos LEF que, percebendo a relevância dos objetos sob sua guarda, relativo à história do ensino de Física, sentiu a necessidade de melhor organizar o acervo de acordo com as diretrizes museológicas, visando sua maior preservação e divulgação.

A opção da utilização do repositório digital Tainacan já estava estabelecida desde a concepção desse projeto, tendo em vista a experiência da equipe em relação ao uso dessa ferramenta no projeto de extensão *Museologia na UFRGS: trajetórias e memórias* iniciado um pouco antes, em 2017, conforme acima descrito. Nesse sentido, considera-se que o projeto

²⁰ A equipe do projeto é composta, atualmente, por: Ana Celina Figueira da Silva (coordenadora); Ana Carolina Gelmini de Faria; Elias Palminor Machado; Vanessa Barrozo Teixeira Aquino. A graduanda em Museologia, Nathália Freitas, é bolsista de extensão/PROEXT até 28 de fevereiro de 2019.

²¹ Localizado na Av. Bento Gonçalves, 9500, bairro Agronomia, Porto Alegre/RS. Campus do Vale, Prédio 43125-41.

Museologia na UFRGS, embora recente e em execução, já resultou em aprendizado metodológico, permitindo a proposição e desenvolvimento de nova ação.

O trabalho iniciou-se e segue com reuniões periódicas no Instituto de Física com a participação dos membros da equipe do Projeto e dos técnicos dos LEF²², para tomada de decisões pertinentes ao desenvolvimento do trabalho, envolvendo exposição de dificuldades e soluções.

A primeira decisão foi que, devido o período de vigência do projeto²³, todos os objetos do acervo museológico dos LEF²⁴ iriam ser inseridos no Tainacan, mesmo aqueles que ainda não tivessem recebido uma pesquisa aprofundada, o que poderá ser realizado posteriormente. Isso garante o registro inicial e controle do acervo.

O registro está sendo realizado a partir de dezesseis subcoleções: Astronomia; Comunicação; Engenharia; Física/Acústica; Física/Eletromagnetismo; Física/Eletrostática; Física Atômica e Nuclear; Física/Magnetismo; Física/Mecânica; Física/Mecânica dos Flúidos; Física/Termodinâmica; Física/óptica; Meteorologia; Metrologia; Navegação; Química. Portanto, fica claro que o critério de organização da informação não é a tipologia material, mas a área (ou subárea) do conhecimento a que o instrumento corresponde.

Os procedimentos de tratamento do acervo são realizados a partir de diretrizes de gestão disponibilizadas por bibliografia especializada e nesse sentido ocorreu a determinação do sistema de numeração, a denominação dos objetos a partir de terminologia controlada e a produção de imagem fotográfica de cada um dos itens para fins de reconhecimento dos itens de informação. Idêntico ao projeto anteriormente mencionado, a estrutura de metadados foi elaborada seguindo a Resolução Normativa nº2 do IBRAM, acrescida de campos específicos complementando as informações sobre o acervo (Figura 2).

²² Os técnicos que acompanham ativamente o projeto são Gabriel Cury Perrone e Lara Elena Sobreira Gomes, ambos graduados em Física. A graduanda em Museologia, Silvana Fraga, bolsista dos LEF, também atua nas atividades junto ao acervo. Gabriel Perrone é o atual técnico responsável pelos Laboratórios.

²³ Período de execução de 19/3/2018 a 28/2/2019.

²⁴ Formado por 330 objetos de composição material diversificada (vidro, madeira, plásticos, metais, couro) correspondendo a instrumentos utilizados em experimentos físicos. O Acervo Museológico dos LEF foi "Organizado com a missão de contar a história da educação científica praticada pelo Instituto de Física (IF) da UFRGS (...) [e] reúne experimentos da Física Básica tão antigos quanto o próprio Instituto (fundado em 1954)" (SOUZA, FAGUNDES, LEITZKE, 2014, p.19). Parte do acervo está exposto em vitrines localizadas no prédio dos Laboratórios e o restante do material, na sala dos técnicos dos LEF.

Os campos informativos são preenchidos a partir de orientações indicadas em manual elaborado pela equipe e em fase de revisão, buscando uma padronização na inserção dos dados.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Os dois projetos descritos apresentam especificidades, no sentido de que o primeiro registra informações de acervo em formação, onde o estabelecimento de critérios de seleção fez parte do processo inicial das atividades, enquanto o segundo trata com acervo previamente constituído. Também podemos apontar que, diferentemente do segundo projeto que trata somente com objetos tridimensionais, o primeiro caracteriza-se pela diversidade, incluindo também documentos bidimensionais, imagéticos e nato-digitais, abrindo discussões e desafios relativos às formas de registro adaptadas às necessidades do campo museal.

Em que pese essas diferenças, pode-se considerar que em ambas as experiências, através da utilização do software Tainacan, está sendo possível a organização dos itens de informação visando sua posterior recuperação e compartilhamento. Nesse sentido, considera-se que para além da obrigação legal de registrar e documentar os acervos museológicos²⁵, os projetos descritos ampliam a noção dos espaços de memória, considerando-os também como “ambientes de informação e contexto documentário”²⁶, promovendo uma prestação de serviço de informação capaz de gerar produção de conhecimento.

Evidencia-se, dessa forma, alguns desafios da gestão de acervos universitários, mas também o quanto coleções dessa natureza podem contribuir para a produção de novos recursos e metodologias aplicadas às necessidades do campo museal. Pretende-se que as iniciativas apresentadas sejam experiências de gestão de acervos que estimulem a aplicação de tecnologias para o acesso às coleções patrimoniais brasileiras. A execução dos projetos evidencia a indissociabilidade entre extensão, ensino e pesquisa, despertando inúmeras formas de interação entre a universidade e sociedade através da Museologia e dos museus.

²⁵ Determinada no Estatuto de Museus - Lei Federal 11.904 de 14 de janeiro de 2009, Subseção IV, Artigos 38 a 41, regulamentados pelo Decreto Lei nº 8124 de 17 de outubro de 2013, Artigos 11 e 12.

²⁶ CERAVALLO; TÁLOMO, 2007, n.p.

REFERÊNCIAS

CERAVOLO, Suely Moraes; TÁLAMO, Maria de Fátima. Os museus e a representação do conhecimento: uma retrospectiva sobre a documentação em museus e o processamento da informação. *VIII ENANCIB - Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*, Bahia, 2007. 10p.

IBRAM. *Resolução Normativa nº 2, de 29 de agosto de 2014*. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2014/09/ResolucaoNormativa2_INBCM.pdf>. Acesso em ago/2018.

LIMA, Fábio Rogério Batista; SANTOS, Plácida Leopoldina V. A. C.; SEGUNDO, José Eduardo Santarém. Padrão de metadados no domínio museológico. *Perspectivas em Ciência da Informação*, v.21, n.3, 2016. p.50-69.

MARTINS, Dalton Lopes; SILVA, Marcel Ferrante; CARMO, Danielle do. Acervos em rede: perspectivas para as instituições culturais em tempos de cultura digital. *Em Questão*, Porto Alegre, v.24, n.1, 2018. p.194-216.

MEIRELLES, Lídia Maria. *Museus universitários e políticas públicas: gestão, experiências e dilemas na Universidade Federal de Uberlândia, 1986-2010*, 2015, 314p. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, 2015.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. O museu e o problema do conhecimento. *Anais do IV Seminário sobre Museus-Casa: pesquisa e documentação*, Rio de Janeiro. 2002. p.17-40.

SÁ, Ivan Coelho de. Pesquisa recuperação e preservação da memória da Museologia no Brasil. *XIII ENANCIB - Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*, Rio de Janeiro, 2012. 14p.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. Museus universitários brasileiros: novas perspectivas. In: _____. *Encontros Museológicos: reflexões sobre a Museologia, a Educação e o museu*. Rio de Janeiro: MinC/ IPHAN/ DEMU, 2008. p.230-239.

SOUZA, Cidara Loguercio; FAGUNDES, Lígia Ketzer; LEITZKE, Maria Cristina Padilha (orgs.). *Guia REMAM 2012-2014: conhecendo os acervos e museus da UFRGS*. Porto Alegre, 2014. 40p.

STRANSKY, Z. Z. Política Corrente de Aquisição e Adaptação às Necessidades de Amanhã. *Cadernos Museológicos*, nº 2, Rio de Janeiro, MinC/SPHAN-Pró-Memória, 1989. 6p.

TAINACAN. *Tainacan*, 2018. Disponível em: <<https://www.medialab.ufg.br/p/20446-tainacan>>. Acesso em ago/2018.

EX-LÍBRIS: A ECONOMIA PATRIMONIAL

Márcia Della Flora Cortes¹

José Paulo Siefert Brahm²

Diego Lemos Ribeiro³

João Fernando Igansi Nunes⁴

Juliane Conceição Primon Serres⁵

(Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural
Universidade Federal de Pelotas – UFPel)

RESUMO: O desejo de deixar para a posteridade algo que representa um sujeito faz com se colecionem objetos, assim como ex-líbris, marcas de propriedade de livros, que revelam predileções, gostos e, sobretudo, memória. Nesse contexto, o objetivo desse estudo é compreender a economia patrimonial do colecionismo de ex-líbris, os valores, as políticas de trocas e as motivações envolvidas, tendo como aporte teórico discussões de conceitos de memória de Halbwachs (1990) e Candau (2014). Como procedimentos metodológicos, esta pesquisa qualitativa desenvolve-se a partir de uma revisão de literatura e da análise de entrevistas, disponíveis no *site* “Cultura e Conhecimento”, com perguntas abertas, realizadas a três colecionadores de ex-líbris. Conclui-se que o colecionismo de ex-líbris é motivado pela intenção de perpetuar algo e a partir disso são estabelecidas relações entre objetos e proprietários que documentam e evidenciam aspectos da cultura e memória.

PALAVRAS-CHAVE: Ex-líbris. Patrimônio cultural. Colecionismo. Documento.

¹ Bacharel em Biblioteconomia pela Universidade Federal de Rio Grande (FURG), Mestre em Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural/UFPel. Bibliotecária no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Farroupilha, Campus Jaguarí. Endereço: Almirante Barroso, 2733, CEP: 96010-280. Pelotas, RS - Brasil. Telefone: (55) 9 9923-8847. E-mail: marciadfc@yahoo.com.br

² Bacharel em Museologia/UFPel, Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural/UFPel e Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural/UFPel. Bolsista CAPES – código de financiamento 001. Tel: (53) 9 8142-2623. E-mail: josepbrahm@hotmail.com

³ Doutor em Arqueologia, Universidade de São Paulo (USP). Professor Adjunto do Curso de Bacharelado em Museologia UFPel e Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Tel: (53) 9155-5039. E-mail: dlmuseologo@yahoo.com.br

⁴ Doutor em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica (PUC/SP). Professor Adjunto do Curso de Bacharelado em Design, Centro de Artes e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Tel: (53) 9 8111-2033. E-mail: fernandoigansi@gmail.com

⁵ Doutora em História, Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Professora Adjunta do Instituto de Ciências Humanas e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Tel: (53) 9 9177-9312. E-mail: julianeserres@gmail.com

EX-LIBRIS: THE PATRIMONIAL ECONOMY

Abstract: *The desire to leave for posterity something that represents a subject makes objects to be collected, such as ex-libris, property marks of books, which reveal predilections, tastes and, above all, a memory. In this context, the objective of this study is to understand the heritage economics of the collection of ex-libris, values, exchange policies and applied motivations involved, having as theoretical basis discussions of memory concepts by Halbwachs (1990) and Candau (2014). As methodological procedures, this qualitative research is based on a literature review and analysis of open-question interviews, available on the “Culture and Knowledge” website, conducted in three collectors of ex-libris. Conclude if what is collected ex-libris is motivated by the perpetual intention of something and from that, are related the relationships between objects and items that document and evidence aspects of culture and memory.*

Keywords: *Ex-libris. Heritage cultural. Collection. Document.*

EX-LÍBRIS: A ECONOMIA PATRIMONIAL

Introdução

A humanidade, ao longo do tempo, transforma seus hábitos e costumes, mas não deixa de buscar nos objetos algo que dá sentido à vida. O homem apega-se a coisas que funcionam como extensões⁶ de sua própria existência e, por isso, tão significativas e simbólicas. Em decorrência disso, os colecionadores, na ânsia de guardar, de serem lembrados, formam valiosas coleções.

Logo, permeando este contexto, temos o surgimento de objetos como os ex-líbris, etiquetas de tamanho variável que possuem como função principal marcar a propriedade de um livro. A prática de utilizar ex-líbris⁷ ocorreu com intensidade diferente nos diversos países, chegando a prosperar e a tornar-se objeto de coleção.

No século XX, houve interesse de colecionadores e proprietários de ex-líbris brasileiros, sendo que, entre os anos de 1940 e 1950, há o auge do ex-líbris no país. Entretanto, após a tensão da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), houve um declínio e, hoje, esse objeto é praticamente esquecido. Assim, os estudos sobre ex-líbris são restritos e ainda insipientes no Brasil.

Considerando-se que os ex-líbris possuem um valor documental, estético e artístico, justifica-se um estudo a fim de salvaguardar a memória desse objeto e compreender a economia do seu colecionismo. Esse entendimento é fundamental para reforçar, nas instituições, a necessidade de preservação desses itens que, além de determinar a propriedade, são objetos de coleção e assim têm perspectiva de vida própria fora do livro.

Diante do exposto, o presente estudo tem como objetivo compreender a economia patrimonial do colecionismo de ex-líbris, os valores, as políticas de trocas e as motivações envolvidas. Como procedimento metodológico dessa pesquisa qualitativa, realizou-se uma revisão de literatura em obras de autores como: Pomian (1984), Benhamou (2016), Bertinazzo (2012), Machado (2014), Gonçalves (2005), Buckland (1997), Lara Filho (2009), Pearce (2005), Horta (2014), Dohmann (2013), Halbwachs (1990) e Candau (2014).

Além disso, foram analisadas entrevistas semiestruturadas, com perguntas abertas, realizadas com três colecionadores de ex-líbris, Paulo Berger, Paulo Bodmer e Luiz José

⁶ Lembramos que o conceito de *extended-self* é elaborado pelo historiador Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (1998) e significa que a materialidade dos objetos possibilita refletir e expressar uma identidade e, sobretudo, que os objetos são também parte da identidade de um sujeito.

⁷ A palavra ex-líbris é escrita nesse texto conforme a explicação de Machado (2014, p. 43) que afirma: “Em português, desde o início, consagrou-se a palavra com dois elementos unidos por hífen: ex-líbris”. Nos casos em que houve citações, a grafia foi utilizada conforme a respectiva fonte.

Gintner. As perguntas e respostas a respeito do colecionismo de ex-líbris foram coletadas e publicadas pelo *site*⁸ “Cultura e Conhecimento”.

Breve histórico dos ex-líbris

A criação do ex-líbris remonta ao surgimento do próprio livro, entretanto, diferente de como, hoje, o conhecemos, pois foi a partir de técnicas de gravuras desenhadas nas paredes de cavernas pré-históricas que o homem registrou seus mais primitivos pensamentos. Com o passar do tempo, as técnicas de gravar foram aprimoradas e somando-se à necessidade de permitir o acesso ao conhecimento a um número maior de pessoas desenvolveram-se livros que inicialmente eram estampados com pranchas xilogravadas⁹ sobre o papel.

Não se sabe exatamente a data de surgimento do ex-líbris, entretanto, foram utilizados principalmente a partir do Renascimento:¹⁰

A mais antiga marca de posse de livro conhecida remonta a cerca de 3500 anos. É uma tabuleta de faiança azulada, utilizada como tampa de caixa onde se guardavam os rolos de papiro do Livro do Sicômoro e da Tamareira, pertencente à biblioteca do faraó Amenófis III, que viveu e reinou cerca de 1400 A. C. (MACHADO, 2014, p. 11)

Assim como ocorreu com o desenvolvimento do livro, as técnicas de produção de ex-líbris acompanharam as transformações sociais, econômicas e políticas da sociedade. A invenção da imprensa de Gutenberg, por volta do ano 1450, foi um grande marco que revolucionou a produção de livros, tornando-a mais simples e rápida, entretanto ainda cara e restrita a poucos, como aos nobres e ao clero:

Entre 1450 e 1500, foram editados de 10 a 15 mil títulos (os chamados incunábulos), totalizando de 30 a 35 mil edições, cerca de 20 milhões de exemplares impressos. Cálculos mais modestos apontam 27 mil edições, significando 10 a 15 milhões de exemplares. (MACHADO, 2014, p. 12).

Machado (2014) ainda aponta que, diante de tamanho aumento e crescimento das bibliotecas, curiosos e intrigados, os reis começaram a formar suas coleções. A partir daí,

⁸ Conforme explanado no site “Cultura e Conhecimento”, as entrevistas com os colecionadores foram realizadas por volta do ano de 1990 e estão registradas originalmente na monografia de Clara Rubim. Disponível em: http://www.brasilcult.pro.br/ex_libris/entrevistas.htm. Acesso em: 10 jan. 2019.

⁹ A xilogravura é uma técnica de impressão que utiliza a madeira para entalhar um desenho. Sobre a parte em relevo, coloca-se tinta e forma-se o desenho.

¹⁰ O Renascimento caracterizou-se por ser um movimento cultural e também de caráter político e econômico, que iniciou na Itália no século XIV e se estendeu até o século XVII, espalhando-se por toda Europa.

surge, também, a preocupação com a proteção desses acervos, visto que eram corriqueiras as pilhagens, principalmente em mosteiros e abadias. “O furto de livros, comum na Idade Média, tornou-se epidêmico após a invenção da imprensa. A audácia dos ladrões era tanta que algumas bibliotecas passaram a acorrentar seus livros.” (MACHADO, 2014, p. 33). Assim, era preciso marcar a propriedade e identificar para que se soubesse o verdadeiro dono de um livro.

O ex-líbris surge do desejo de um proprietário em marcar a posse de seus livros e pode ser encomendado a um artista que recebe a tarefa de produzi-lo, de acordo com os gostos e preferências do solicitante. Para isso, o artista precisa fazer a representação dos ideais do proprietário da obra, ou seja, compreender a performance e a interpretação daquilo que um sujeito expressa e deseja ter presente em sua marca de propriedade.

De acordo com Bertinazzo (2012, p. 31), “[...] existe uma colaboração estreita e harmônica entre o encomendador do trabalho e o artista que o realiza”. Com isso, entende-se que existe uma identidade construída, resultado de um trabalho conjunto entre o proprietário de um livro e o artista que cria o design gráfico do ex-líbris.

Além de representar um indivíduo ou instituição, a marca de propriedade bibliográfica representa também a memória de uma técnica, de indivíduos, bem como a memória coletiva ou social. As marcas de propriedade são produzidas a partir de técnicas de gravura que enobrecem esse objeto por ser um processo artesanal e minucioso. De acordo com Stelling (2014), a Federação Internacional de Sociedades de Ex-Líbris (FISAE) adotou, como convenção das técnicas utilizadas para produzir as marcas de posse bibliográficas, alguns símbolos, entre os quais se destacam: (X1) xilografia à veia, (C1) buril, (C3) água forte, (L) litografia, (P1) clichê, (P7) offset.

O ex-líbris, conforme esclarece Bertinazzo (2012, p. 25), é “uma espécie de selo de propriedade, incontestável e universal, que vem colada na face interna da capa, no rosto ou anterrosto do livro, valorizando-o”. Esteves (1956, p. 19) aponta que o ex-líbris “tem força de escritura pública pois mesmo que não contenha o nome do proprietário, todos respeitam seu direito de posse”. Corroborando com o autor, é interessante destacar que esse objeto é capaz de autenticar a propriedade de uma obra e, para tanto, opera como um sinal de distinção social que, ao ser visto, traz à mente de quem vê elementos que referenciam e remetem ao dono de um livro.

Ainda, segundo Esteves (1956, p. 31, apud MATOS), “o ex libris é um “indicativo de propriedade, uma marca de posse bibliográfica, que vai desde o nome do possuidor, manuscrito na capa, folha-de-guarda ou primeiras folhas do volume, até a folha solta, de

papel, pano ou pele”. A partir dessas concepções, entende-se que o ex-líbris é um objeto simbólico e atua como um documento de identificação com a função primordial de representar o proprietário de uma obra, seja ele uma pessoa ou instituição. Logo, contém elementos que permitem o reconhecimento identitário pessoal e social.

A marca de propriedade bibliográfica, normalmente, constitui-se da palavra ex-líbris, que se origina do latim e significa “Dos livros de...”, indicando a quem pertence, seguida em geral pelo nome do proprietário da obra, que surge após a segunda metade do século XVIII (BERTINAZZO, 2012). O sentimento de posse, talvez até mesmo obsessivo, fez com que o homem produzisse os ex-líbris para identificar e proteger as coleções contra furtos. Além disso, funcionava como um sutil lembrete para aqueles que ainda tomam obras emprestadas facilitando a devolução. Como exemplo das representações de ex-líbris, expõem-se as figuras 1, 2, 3 e 4, abaixo:



Figura 1
Fonte: Marcelo Calheiros, 2018

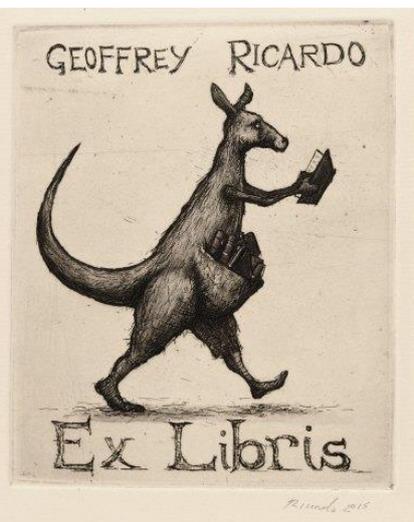


Figura 2
Fonte: McDowall, 2016



Figura 3
Fonte: Bodmer, 2014, p. 146



Figura 4
Fonte: Bodmer, 2012, p. 128

É interessante observar que os ex-líbris representam a vida social, as relações entre os homens, o domínio sobre a natureza, a cultura e o desenvolvimento das cidades. Assim, são capazes de registrar espaços, lugares, atividades e relações que, ao longo do tempo, transformaram-se e até mesmo desapareceram. Diante disso, observa-se a relevância dos ex-líbris como objetos que salvaguardam a memória.

De acordo com Bezerra (2006), o ex-líbris surgiu com seu sentido funcional na Alemanha e foi introduzido no Brasil apenas no final do século XVIII. Embora tenha se desenvolvido no século XX, houve um declínio após a Segunda Guerra Mundial, como em outros países. Hoje, ainda é restrito a estudiosos e pouco conhecido pela maioria das pessoas no Brasil.

Somente após a década de 1910 o ex-librismo começou a se disseminar, conquistando escritores, aos poucos imitados por admiradores. Até então, ao desinteresse correspondia a inexistência de artistas dedicados à especialidade. Numa série de artigos publicados na Gazeta de Notícias, em 1912, Manoel Nogueira da Silva cita como os únicos ex-libristas brasileiros, dignos de apreço, Visconti e Eustórgio Wanderley, o primeiro autor de exemplar único e o outro de escassíssima produção. (MACHADO, 2014, p. 61)

Os ex-líbris, segundo Bertinazzo (2012, p. 31), “enquanto se prestavam a identificar o livro, sintetizavam as tendências intelectuais, morais, literárias, científicas, enfim, os traços culturais de seu tempo e os ideais de seu encomendador.” Entende-se, portanto, que tais objetos apresentam uma narrativa, já que as imagens representam “rastros” (RICOEUR, 2007)¹¹, indícios da realidade vivida por um indivíduo. Logo, as visualidades podem ser interpretadas e recontextualizadas a partir das memórias que despertam.

Entre as temáticas mais comuns que as imagens dos ex-líbris representam estão: a heráldica, o epigráfico, as paisagens, o erotismo, a música, a medicina, as ciências, as macabras, as infantis, as simbólicas (BERTINAZZO, 2012; STELLING, 2014). Entretanto, conforme Bertinazzo (2012, p. 110), essas classificações já estão desatualizadas e não compreendem “[...] as manifestações mais modernas, como o abstrato, o geométrico, o conceitual, o virtual (como para as *home pages*), etc.” Existe, assim, um grande potencial de estudos sobre essa temática a ser desenvolvido.

Ex-líbris: objeto de desejo e coleções

Historicamente, existe uma relação muito próxima entre os museus e a formação de coleções. Embora inicialmente não tenham sido institucionalizadas, as coleções surgem à medida que há uma vontade de criar, preservar e comunicar uma memória para a posteridade, como um ato intencional de levar ao futuro algo que representa determinada sociedade e, ao mesmo tempo, que tem um significado especial no presente.

Entende-se que a memória é construída socialmente quando um sujeito que faz parte de uma comunidade compartilha signos e também é capaz de decodificá-los. A memória coletiva, conforme Halbwachs (1990), envolve o reconhecimento e a reconstrução de lembranças mais ou menos comuns vividas dentro de um grupo e, quanto mais unido, maior será o compartilhamento de lembranças e mais forte será a memória.

¹¹ De acordo com o filósofo Paul Ricoeur (2007), o rastro pode ser compreendido como inscrições que deixamos ao longo de nossa vida para que seja possível, mesmo na ausência, recuperar o sentido primeiro do traço. Segundo o autor, deixam-se rastros para que alguém consiga rastreá-lo, mantendo-o presente mesmo na ausência.

Determinado grupo busca, também, a transmissão das memórias para as próximas gerações.

Nessa perspectiva, Candau (2014) diz que a memória pode ser dividida em três categorias: a protomemória (de baixo nível, condicionada à repetição, aos hábitos, ao fazer agir sem se perguntar como fazer tal atividade), a memória propriamente dita (de alto nível, memória de recordação ou reconhecimento, feita igualmente de lembranças e de esquecimento) – ambas vinculadas mais a uma memória individual, própria do sujeito –, e, a metamemória, relacionada ao sujeito a um sentido mais coletivo, a partir de uma “representação que cada indivíduo faz de sua própria memória, o conhecimento que tem dela e, de outro, o que diz dela” (CANDAU, 2014, p. 23). Essa seria, então, para o autor, uma memória reivindicada, ostensiva, seria a ideia de que cada pessoa tem sua própria memória, discorrendo para destacar suas particularidades, interesses, bem como suas profundidades e lacunas.

Seguindo a linha de pensamento de Halbwachs (1990), Candau (2014), ainda, diz que a memória coletiva seria, para si, uma representação ou forma de metamemória, “Um enunciado que membros de um grupo vão produzir a respeito de uma memória supostamente comum a todos os membros desse grupo” (CANDAU, 2014, p. 24). Ou seja, seriam as representações das próprias lembranças do sujeito para o seu reconhecimento frente ao coletivo, para a construção e consolidação do seu sentimento de identidade: “Não pode haver a construção de uma memória coletiva se as memórias individuais não se abrem umas as outras visando objetivos comuns, tendo um mesmo horizonte de ação” (CANDAU, 2014, p. 48). Sendo assim, apesar de suas diferenciações, ambas se complementam e possuem características comuns entre si.

É interessante citar que, conforme Le Goff (1990), a memória social faz parte das sociedades que desenvolveram a escrita e, em decorrência, registraram o conhecimento nos mais variados suportes. Já a memória coletiva estaria ligada à transmissão de narrativas mitológicas, da oralidade. Entretanto, poder-se-ia, ainda, ter técnicas alternativas de memorização, independente da escrita, como, por exemplo, a própria cultura material. Neste trabalho, entende-se que a memória coletiva e a social são, na verdade, duas faces de um mesmo conceito e são essenciais para o entendimento do ato de colecionar, uma vez que toda memória é construída socialmente e culturalmente orientada no tempo e no espaço.

O sentido de colecionar é dar vida a algo que, em tese, durará mais que o homem (no sentido de humanidade) e, por isso, significa carregar traços de quem gostaríamos de

ser ou de quem somos, ou seja, dos proprietários de coleções. No século XVIII, quando surge o patrimônio de forma institucional, como categoria jurídica, passa a se compreender melhor o sentido das coleções, sejam particulares ou não, envolvendo artefatos que podem ser entendidos como “objetos feitos pelo homem através da aplicação de processos tecnológicos” (PEARCE, 2005), logo, eles são resultados da produção cultural humana. Choay refere-se ao patrimônio histórico como algo dinâmico e amplo:

A expressão que designa um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum: obras e obras-primas das belas artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes dos seres humanos. (CHOAY, 2006, p. 11)

Conforme Benhamou (2016, p. 23), “o patrimônio associa-se a valores sociais: é um elemento da coesão social, da adesão coletiva a referências culturais” visto que une as pessoas na busca pela sua identidade e um passado comum que seja seu. Corroborando com Gonçalves (2003, p. 27), “Não existe apenas para representar idéias e valores abstratos e para ser contemplado. O patrimônio, de certo modo, constrói, forma as pessoas.” Através dele, criam-se laços capazes de afetar (por meio da emoção) tanto a alma quanto o corpo e, por isso, movem a sociedade. Para Choay (2006), os monumentos (entendidos pela autora como uma categoria de patrimônio) estão vinculados não somente a questões mnemônicas, identitárias, mas também emocionais. Determinado patrimônio é tão importante para um grupo ou sociedade a ponto do mesmo dar sentido à vida das pessoas.

Sobre a natureza emotiva do patrimônio, Choay coloca:

não se trata de apresentar, de dar uma informação neutra, mas de tocar, **pela emoção**, uma memória viva [...] A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente. Mas esse passado invocado, convocado, de certa forma encantado, não é um passado qualquer: ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida em que pode, de forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar. (CHOAY, 2006, p. 17, grifo nosso)

O mesmo podemos dizer em relação aos ex-líbris. Eles têm um enorme potencial memorial e emocional ao representar, através de seus signos, elementos que têm significados a um indivíduo. Essa representação pode se tornar a razão de viver de determinado colecionador, pode ser responsável por dar sentido a sua vida.

Ao ser questionado “Quando e como iniciou a sua coleção?” de ex-líbris, o colecionador Paulo Bodmer diz que foi por “pura sorte” tendo em vista que, no Brasil, este objeto encontra-se estagnado:

De todas as coleções de artes gráficas, que faço, a de ex libris foi a que apareceu mais tarde. Isto se deve ao fato de que, no Brasil, não basta ter dinheiro e querer ser colecionador. Simplesmente você não vai encontrar nada. Há muito tempo que, por aqui, o ex libris está “incubado”. (BODMER, aspas no original)

Diante dessa resposta, entende-se porque, ainda em pleno século XXI, o ex-líbris é tão pouco conhecido. As marcas de propriedades são praticamente ignoradas no Brasil e assim são esquecidas. A esse respeito, vale lembrar que a memória somente existe quando é compartilhada e um conjunto de signos pode ser reconhecido pelos membros de uma comunidade.

Entretanto, não há como lembrar algo que está “incubado” e é tão pouco abordado pelos estudos de artes gráficas. O nosso argumento vai ao encontro da fala de Roca (2008), quando diz que os objetos, para serem amados pelos indivíduos, precisam ser reconhecidos. Um patrimônio não pode ser apropriado se o indivíduo não tem noção de sua existência. Ou seja, em nosso entendimento, a comunicação de ex-líbris se torna fundamental para que a sociedade em geral possa conhecê-lo e, desse modo, apropriar-se do mesmo, seja de maneira memorial, emocional ou identitária.

Respondendo a essa mesma pergunta, o colecionador Paulo Berger diz apenas “Iniciei a minha coleção há 20 anos”. Já o colecionador Gintner explica que teve a oportunidade de “adquirir duas coleções já organizadas” por outros colecionadores, Kurt Prober e João Mós. Ele também expõe que possui uma rara coleção chamada “Dinheiro de Emergência” com notas que foram utilizadas em cidades pequenas e vilas da Europa após a Segunda Guerra Mundial. Com isso, observa-se que o colecionador tinha apreço por objetos que são produtos das artes gráficas.

Diante disso, os objetos são conectores, se interconectam com outros elementos e, mesmo sem uso, têm um significado e valor para quem os guarda, evocando e despertando lembranças, histórias e memórias de outro período. Visto que os objetos são a extensão da vida, estão intrinsecamente ligados aos indivíduos e pode-se dizer que sem essas materialidades não existiriam os sujeitos. Em outros termos, os indivíduos criam as materialidades ao mesmo tempo em que por elas são construídos. É um movimento recíproco e pendular. Sinteticamente, Pearce (2005, p. 13) afirma que “Os objetos

incorporam informações únicas sobre a natureza do homem na sociedade”. Por isso, entende-se que são capazes de identificar as pessoas revelando pensamentos, preferências, gostos e ideologias. Assim, preservar a alma é dar continuidade às materialidades. Ideia compartilhada por Tavares, Ribeiro e Brahm (2019), quando afirmaram que a preservação da alma leva consequentemente à preservação do corpo. Ignorar essa questão é correr o risco de colocar sua vida em xeque.

Mendoza (2005) explica que guardamos objetos, por vezes triviais, porque são apoios para a memória e quando desejarmos evocar o passado teremos então aquele suporte físico: “Por lo tanto, no necessitan tener un valor de uso futuro concreto y determinado, y pueden asumir el valor de memoria objetal em variados aspectos, según quién sea luego el sujeto que conecte co ellos mediante su exhibición futura”. (MENDOZA, 2005, p. 219). O objeto colecionado, mesmo “sem uso” prático, é a materialização de um conjunto de símbolos que representam um sujeito e, portanto, serve de suporte para a memória:

Coleccionar es, en cambio, un acto – o mejor, un conjunto de actos – guiados por un pla prévio, uma decisión y um objetivo bien determinados. Hay que elegir y decidir qué clase de objetos se guardarán, como se buscarán, cómo se organizará el conjunto e qué destino se le dará. (MENDOZA, 2005, p. 220)

É de grande relevância estruturar um plano de vida aos objetos a serem colecionados tendo em vista seus aspectos simbólicos e o potencial memorial. Sabe-se que a materialidade dá forma para a alma dos objetos, mas é preciso que se firme uma teia de relações entre o sujeito e objeto.¹² Assim, é preciso integrá-los ao contexto de uma comunidade a fim de que sejam sentidos e tenham seu real significado.

O olhar sobre os objetos e as indagações que lhe são propostas sempre configurou elementos dominantes para o conhecimento sobre a realidade dos indivíduos. Para além do seu conteúdo físico exclusivo, a cultura material constitui-se em exposição e fonte de conhecimentos sobre a técnica, tecnologia e funcionalidade, estética, suas formas de apropriação e, sobretudo, de uso. A produção humana de artefatos estabelece uma relação direta com suas necessidades, sejam materiais, ou imateriais, expressando padrões culturais locais e de tempo. (DOHMANN, 2013 p. 36)

¹² Esse pensamento é inspirado na teoria Ator-Rede (TAR), do antropólogo Bruno Latour (2012). Para o referido autor, os objetos podem estar imersos numa rede de significações, interrelações, em que humanos e não-humanos estão conectados, reciprocamente, de maneira horizontal. Ainda, para ele, os não-humanos, em outros termos os objetos, não devem ser considerados intermediários da relação com os humanos, mas, sim, mediadores dessa relação.

Os objetos que são colecionáveis possuem uma aura, um campo de significados que desperta o desejo de alguém para sua guarda. Cabe ao sujeito extrapolar a função utilitária e ornamental dos objetos, compartilhando-os socialmente e atribuindo-lhes uma alma para que exista de fato uma comunicação, um diálogo entre o presente, o passado e o futuro.

Distinguem-se dois tipos de coleções, as de museus institucionais e as de particulares. Para Pomian (1984, p. 53), coleções são “qualquer conjunto de objectos (sic) naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das actividades (sic) económicas, sujeitos a uma protecção (sic) especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público.” Esse mesmo autor esclarece que as acumulações de objetos, geradas ao acaso, as exposições para circulação e produção de bens e ainda aquelas que não estão visíveis ao olhar não são consideradas coleções. Além do mais, uma série de cuidados é necessária para a preservação desses itens, como fatores climáticos, biológicos e físico-químicos adequados a fim de prolongar a vida útil dos objetos.

As coleções, embora não tenham um valor de uso, têm um valor de troca. Nesse processo, o que importa são valores atribuídos pelos colecionadores, como a unicidade, a escassez e o valor estético que serão expostos ao olhar. Logo, existe um valor que está dentro de um mercado simbólico específico relacionado a oscilações de tempo e espaço. Pomian (1984) esclarece que a quantidade de objetos para formar uma coleção é independente e importa, sim, o local:

[...] em geral, o número de objectos (sic) que formam a coleção depende do local em que se acumulam, do estado da sociedade, das suastécnicas e do modo de vida, da sua capacidade de produzir e acumular oexcedente, da importância que se atribui à comunicação entre o visível e oinvisível por intermédio dos objectos, etc. Este número é, portanto, necessariamente muito variável no tempo e no espaço e só excepcionalmentepode servir para distinguir uma colecção (sic) de um conjunto de objectos que o não é. O que realmente importa é a função e é esta que se exprime noscaracteres observáveis que definem a colecção. (POMIAN, 1984, p. 67)

É interessante pensar que cada indivíduo é único e tem gostos diferentes de outra pessoa. Assim, aquilo que pode ser a preferência de alguém será manifestado em seus objetos e, de acordo com os valores que atribui, poderá ou não formar uma coleção. O estudo do colecionismo investiga a maneira como os indivíduos dos diversos grupos sociais relacionam-se com seus objetos, bem como a maneira como traçam a fronteira entre visível e invisível, entre materialidade e imaterialidade, atribuída aos objetos.

No que se refere à pergunta “Qual a quantidade de Ex Libris que possui”, o colecionador Bodmer já destaca que não gosta dessa pergunta, pois o que importa é a qualidade “sinônimo de arte e raridade”. Ele sequer sabe a quantidade total de exemplares que possui porque para ele não há importância nisso. No entanto, destaca “Mas possuo hoje, entre outros, o material dos dois mais ilustres colecionadores desta arte miniatura” que são de Manuel Esteves e J. Leite, o que parece ser motivo de orgulho, ao mesmo tempo em que ele atribui valor de raridade a sua coleção. O colecionador Paulo Berger responde que possui 800 ex-líbris e o colecionador Gintner diz que tem uma coleção com mais de 2 mil exemplares.

Assim, pode-se notar que o colecionador Bodmer sente-se realizado com a qualidade dos ex-líbris que possui, envolvendo fatores como a técnica artística utilizada, o suporte que serviu ao desenho, o ilustrador e o artista que criou o ex-líbris. Já os colecionadores Berger e Gintner apontam a quantidade de exemplares que possuem sem mencionar aspectos relativos a valores. Observa-se que alguns colecionadores, conforme aponta Esteves (1956), importam-se apenas com a quantidade, sem levar em conta aspectos formais que valorizam e constituem uma marca de propriedade, tendo em vista a concorrência.

Os objetos de coleções, conforme Pomian (1984), são intermediários entre o mundo material, visível, dos homens, e o mundo imaterial, invisível do qual fazem parte os mitos, as histórias e os contos e como patrimônios fazem “[...] a mediação sensível entre seres humanos e divindades, entre mortos e vivos, entre passado e presente, entre o céu e a terra e entre outras oposições.” (GONÇALVES, 2003, p. 27). Nessa esteira, pode-se dizer que se encontram os ex-líbris, que, a exemplo de muitas marcas de propriedade, como obras de arte em miniatura, são dotados de valor estético, artístico e simbólico. Assim, são semelhantes aos semióforos abordados por Pomian (1984), possuem significado e são expostos ao olhar, funcionam como uma ponte entre o visível e o invisível, possibilitam que as pessoas que se relacionem com os mesmos, por meio de suas percepções, criem pontes com tempos, lugares e pessoas próximas e distantes, trazendo a morte para a vida.

Como muitas coleções, os ex-líbris surgiram no bojo de uma sociedade hierárquica, regida por homens com poder, os dominantes (clero e nobreza), e obedecida por dominados:

A aquisição de semióforos, a compra de obras de arte, a formação de bibliotecas ou de coleções, é uma das operações que, ao transformar a utilidade em significado, permitem a quem tenha uma alta posição na hierarquia da riqueza ocupar uma posição correspondente na do gosto ou

do saber, sendo as peças de coleção, como se viu, símbolos de pertença social, senão desuperioridade. A aquisição de semióforos equivale portanto à do bilhete de entrada num meio fechado e ao qual não se pode aceder sem ter retirado uma parte do dinheiro que se possui do circuito utilitário. (POMIAN, 1984, p. 80)

Observa-se que o acesso às coleções era difícil, restrito a ricos privilegiados. Com o passar do tempo e a difusão da instrução, alguns escritores, eruditos e artistas pressionaram a classe dominante, a fim de exercer suas profissões, para ter acesso aos semióforos:

[...] aos livros e aos manuscritos, às fontes históricas, aos objectos. É à sua demanda que respondem os particulares e os detentores do poder que, a partir do início do século XVII, empreendem primeiro a fundação de bibliotecas públicas e depois também de museus; ainda que alguns deles fossem também movidos por preocupações religiosas. (POMIAN, 1984, p. 82)

Quando os objetos, vistos como partes da cultura material, são reunidos e recebem um significado de um sujeito, temos de um lado as coleções e do outro os colecionadores. O colecionador dá um novo sentido aos objetos e à sua experiência pessoal de vida, bem como o capital cultural contribui para os valores atribuídos a suas coleções:

El coleccionista es el hombre capaz de recortar la funcionalidad a los objetos y llevarlos a um nuevo dominio. Es el, quien tiene la capacidad de sacar los objetos de su entorno utilitario, y colocarlos bajo una mirada transversal que parece captar su lejanía, apenas los tiene en la mano es capaz de imaginar en lejanía su historia, el por qué y el cuándo fue su razón de ser. (TURBANY, 2014, p. 250-251, grifo nosso)

Pode-se dizer que os valores associados ao patrimônio são reconhecidos nos objetos daqueles que colecionam ex-líbris, bem como: valor estético, valor histórico, valor documental (potencial de transformar um objeto comum em um objeto testemunha de um período ou técnica), valor de rememoração (potencial histórico que possibilita lembrar), valor científico e valor simbólico. A esses valores agrega-se ainda o valor econômico, que depende de fatores como a escassez, a unicidade, o estado de conservação, além dos outros valores citados.

O valor estético, resultado de um trabalho minucioso de design gráfico, fica a cargo do artista e, conforme Stelling (2014, p. 174), este é “composto de imagens e letras, e todo ex-líbris apresenta, necessariamente, o nome do proprietário ou algum signo que o identifique (monograma, abreviatura, brasão).” Dessa forma, criam-se verdadeiras obras de

arte em miniatura, o que torna esse objeto desejo de muitos colecionadores e, conforme Benoît Junod (2015), existe aproximadamente cerca de 10.000 em todo o mundo.

Com exceção de alguns poucos casos isolados anteriores, foi no final do século XIX que as pessoas começaram a colecionar o Ex-Líbris, como um campo das artes gráficas aplicadas de interesse histórico, artístico, sociológico e bibliófilo. (JUNOD, 2015, tradução nossa)¹³

Entende-se que, a partir do momento em que os ex-líbris passaram a agregar elementos de maior valor artístico, coincidindo com a inserção do Movimento Modernista pelo mundo, é que se teve uma expansão do colecionismo.

O colecionador tem a capacidade de resignificar um objeto e ainda fazer dele um sistema canalizador de memórias a partir dos vários elementos que o compõe, tais como técnica utilizada, período de criação, massas de cores, temática preferida, presença de sombras e artista criador, que personificam e identificam um proprietário e também um artista. Conforme Turbany (2014, p. 251), “Para Benjamín coleccionar es una forma de recordar mediante la práxis. La magia del coleccionismo es como la del crítico y el narrador, poseer la virtud de peder se e nun pasado lejano por médio de um objeto, con una nueva configuración”. O ex-líbris permite, dessa forma, um retorno ao passado, de uma forma mágica.

Assim, se faz pertinente trabalhar com o próximo questionamento “Que tipo de Ex Libris coleciona?”. Paulo Berger diz “Eu colecciono todos os tipos de Ex Libris brasileiros, mas não os estrangeiros”. Nota-se que existem muitos livros que vieram de outros países e formam as coleções do país, aliás, a Biblioteca Nacional tem em seu acervo obras que vieram juntamente com a família real portuguesa e, com isso, entende-se a intenção de Berger em valorizar a cultura nacional de marcas de propriedade.

Logo, em suas palavras, “A maior dificuldade que eu tive em fazer o meu catálogo, foi de identificar os desenhistas dos Ex Libris, que é muito difícil, às vezes o sujeito põe uma sigla, ou uma letra, ou um desenho e você fica sem saber se é letra, sigla ou desenho”. Além do mais, nem sempre é fácil identificar a técnica utilizada, visto que esse dado não era informado, bem como o número da cópia e o proprietário. Dessa forma, há um grande desafio a ser enfrentado para se identificar coleções de ex-líbris.

¹³ Citação original: Apart a few earlier isolated cases, it was in the late nineteenth century that people started collecting ex-libris, as a field of applied graphic arts of historical, artistic, sociological and bibliophile interest.

Sobre a mesma questão, o colecionador Bodmer diz que não coleciona nenhum tipo específico, pois “Se sendo generalista a gente já não encontra nada, imagina sendo especialista, colecionador de um tema específico, aí mesmo é que não vai encontrar nada”. Novamente, as referências em colecionismo de ex-líbris indicam a escassez desse objeto restringindo a formação de coleções de acordo com o que se encontra no mercado, dificultando a escolha de tema, técnica específica ou mesmo ilustrador brasileiro.

Nessa mesma linha de pensamento, o colecionador Gintner explica que sua coleção é geral e ele agrega tudo que encontra e recebe de amigos. Ademais, diz que coloca cada exemplar numa folha, de modo central “com o cabeçalho Coleção Luiz José Gintner; na margem inferior está escrito Ex libris, em volta da folha um desenho artístico”. Dessa maneira, o colecionador guarda e embeleza até mesmo a exposição de seus exemplares em sua pasta.

Sendo que o olhar do colecionador vai além de uma visão simplista, é carregada de efeitos que transformam o ex-líbris em algo mágico e simbólico que instiga a imaginação e a partir disso permite a imersão no passado. Como uma paisagem, o ex-líbris desperta a atenção a partir de elementos que permitem o reconhecimento. Os sentidos são fundamentais nesse processo de percepção, visto que são eles que reagem a estímulos do meio e nos permitem conhecer e perceber. Assim, o colecionador, a partir de suas percepções, atribuiu ao objeto informações que remetem a outros espaços, tempos e lugares, colocando-o num novo contexto de significados. Como dito anteriormente, cada colecionador é único, assim como cada coleção é única. Os significados contidos em cada objeto dependem da percepção de cada colecionador.

É oportuno destacar ainda, neste artigo, que o primeiro colecionador brasileiro de ex-líbris foi, de acordo com Machado (2014), José Maria da Silva Paranhos Júnior, conhecido como o Barão do Rio Branco. Como diplomata, viveu na Inglaterra, em Liverpool, por alguns anos, onde adquiriu o hábito de colecionar tais objetos. Quando retornou ao Brasil, seguiu com sua coleção, criando inclusive um ex-líbris paisagístico com a representação da pedra de Itapúca (Niterói) e ao fundo a presença do Corcovado, conforme figura 5 ao lado:

Figura 5



Fonte: Bodmer, 2014

Em 1940, conforme Bezerra (2006), criou-se a “Sociedade de Amadores Brasileiros de Ex-Líbris (S.A.B.E.L.)” e, a partir daí, realizaram-se feiras e encontros de ex-libristas. Nota-se que a Segunda Guerra Mundial abalou o colecionismo em várias partes do mundo, principalmente na Europa. Entretanto, após esse período, surgiram as sociedades ex-libristas que foram fundamentais para a disseminação deste objeto, assim como conferências e exposições que reativaram as trocas e a formação de coleções. No século XX, vários artistas brasileiros produziram Ex-Líbris, entre eles destacam-se Alberto Lima e Jorge de Oliveira.

Embora existam vários ex-líbris criados por artistas brasileiros, entende-se que esse tipo de colecionismo ainda é pouco conhecido e atrai a atenção de um seleto grupo de intelectuais. Reifschneider (2014, p. 157) afirma que “a marca não é tão comum, hoje, entre bibliófilos [...]” e ainda “Pela produção significativa no país, era de se esperar que houvesse colecionadores de *ex libris*”. Com isso, estima-se que há grande potencial de descoberta de ex-líbris, no Brasil.

A mudança de estilo pela qual os ex-líbris passaram, ao longo dos anos, provocou uma regeneração estética, com a inserção de cores e formas que concederam maior caráter artístico e criativo a fim de buscar no novo uma identidade e liberdade criadora. Destaca-se que a produção de ex-líbris teve dois importantes períodos: o clássico, que iniciou no século XV, com ex-líbris Heráldicos, e predominou até o século XIX; e a partir daí o período modernista com novas temáticas, que representou uma transformação coincidindo com movimento nas artes plásticas que rompeu com valores clássicos.

Esse cunho artístico acaba despertando o desejo do colecionismo, transformando essas marcas numa forma independente de arte, fato contestado por exlibristas ortodoxos. Segundo eles, o *ex libris* nasceu agregado ao livro e não tem vida própria fora desse seu abrigo original. (BERTINAZZO, 2012, p. 41)

Observa-se que o ex-líbris tem o poder de legitimar a relação de um proprietário com seu livro, estabelecendo um caráter documental, bem como uma marca de propriedade, dotada de valores. Entretanto, nota-se ainda seu papel como um item de coleção, independente do livro, visto que é colecionado e objeto de desejo por suas características formais, simbólicas e artísticas, as quais expressam a cultura humana através da arte.

De marca de posse, indentificando de maneira inequívoca uma coleção, o *ex libris* passou a ser adotado e colecionado de forma independente

sendo mesmo criado para ocasiões especiais, como feiras e datas comemorativas. Os mais interessantes e procurados, no entanto, continuam sendo os que são atrelados a importantes bibliotecas particulares. (REIFSCHNEIDER, 2014, p. 158)

Estima-se que esse objeto reflete vivências e simbolismos, gostos e preferências, narrativas de vida e aspectos que, embora nem sempre reais, tiveram inspiração na realidade que circunscreve o mundo do proprietário de uma obra.

Ademais, Dohmam (2013, p. 45) aponta que “as técnicas contam a história dos objetos na trajetória do homem através dos tempos, datando a materialidade artificial construída pelo homem em seus mais diversos segmentos, da produção à comunicação, da sociabilidade à subjetividade”. Sendo assim, das gravuras das cavernas pré-históricas aos atuais ex-líbris gravados percebemos a evolução de uma prática que culminou com a produção de um objeto considerado, por vezes, uma obra de arte em miniatura.

Observa-se que os ex-líbris são objetos de desejo dotados de simbologias de colecionadores como Bodmer, Ginter e Berger. Embora poucos conheçam as marcas de propriedade, compreende-se seu potencial memorial que, ao representar a cultura e registrar aspectos da vida social, constituem a memória, ao mesmo tempo em que esses objetos “desejos de coleção” dão sentido à vida de cada um desses colecionadores, conforme apontamos anteriormente.

Ex-líbris como documento

O ex-líbris estabelece uma relação documental entre o proprietário de uma obra e o livro, já que seu valor ultrapassa o de uma simples etiqueta e agrega-se o caráter de posse, sobretudo, atribui-se uma aura simbólica. Com isso, o ex-líbris tem o poder de transformar um objeto em algo significativo e capaz de aflorar a memória, materializando-se pela gravura.

O conhecimento sobre um objeto vem à tona a partir do momento em que se compreende todo contexto e os valores a ele atribuídos. Entretanto, o valor documental não é nato, ele é descoberto e atribuído. As pessoas precisam compreender um item como um referencial documental, bem como reconhecer seu potencial identitário.

Conforme Briet (1951 *apud* Buckland 1997, p. 806, tradução nossa), considera-se documento “qualquer signo físico ou simbólico, preservado ou gravado, destinado a representar, reconstruir ou demonstrar um fenômeno físico ou conceitual”. Essa explanação indagada por Buckland (1997) corrobora com o sentido de colecionar ex-líbris que é representar, através de signos, o pensamento e as simbologias de um proprietário.

Buckland (1997) entende a partir da explanação de Briet de que, para um objeto ser um documento, é preciso que haja: um signo independente de sua natureza; intencionalidade ao evidenciar algo; processamento técnico; e, ainda, deve ser percebido como documento. Observa-se que um objeto transforma-se em documento através de um conjunto de fatores e destaca-se a atribuição de valores por um observador.

Logo, sobre a questão “Qual a sua definição de Ex Libris?”, o colecionador Berger diz que o próprio nome esclarece “um título de propriedade” colocado num livro para identificar alguém. O colecionador Bodmer define, quanto aos aspectos físicos, que o ex-líbris é “uma etiqueta gravada ou impressa, usualmente decorada, de dimensões variáveis, que se cola na primeira página interior da encadernação, para indicar a propriedade pessoal de livros.” Ainda acrescenta: “A minha definição é o mais simples possível: os ex libris são brasões do espírito, não de qualquer um, mas daquele em que a dimensão é mais ampla.” Aqui fica claro o que abordamos na introdução deste artigo: os objetos funcionam como uma extensão do proprietário, ou seja, tornam-se literalmente o próprio indivíduo.

Entende-se que os colecionadores desse objeto são pessoas sensíveis a esses pequenos símbolos que têm muito a dizer sobre a personalidade de alguém e das características sociais. Já o colecionador Gintner define ex-líbris a partir de aspectos etimológicos da palavra e ainda acrescenta “vamos chamar o Ex Libris de rótulo, de registro histórico, foi muito importante e espero que um dia a mania volte.” Destaca-se a importância do retorno dessa prática cultural, tanto para as artes gráficas quanto para o registro da memória.

Estima-se que os ex-líbris possuem um significado especial que ultrapassa um simples objeto e atinge o grau de documento porque são extensões simbólicas dos proprietários de livros, estabelecendo relações entre o passado e o presente. Ainda, eles têm perspectiva de vida no futuro porque possuem uma dimensão material e imaterial na vida dos colecionadores, que, embora sejam poucos, no Brasil, estimam que essa prática amplie-se e seja reconhecida por mais pessoas.

Assim, um ex-líbris pode ter caráter de documento para um proprietário de livro, ter um valor simbólico a um colecionador e, no entanto, ser simplesmente um objeto comum para outra pessoa. A partir disso, instituições como museus podem transformar um objeto em um documento. Para isso, é preciso ativar o olhar das pessoas a fim de que compreendam os objetos além de sua materialidade e das camadas visíveis, construindo um olhar carregado de simbologias e valores que possibilite reconhecer o seu potencial identitário e memorial.

O valor documental está no suporte, no momento em que se atesta sua originalidade pelas relações sociais que criou, quando se transpõe sua materialidade, possibilitando que os mesmos sirvam de mediadores entre ausente e presente, morte e vida. Os objetos que possuem tais características ajudam a dar sentido à vida pessoas. Conforme mencionamos anteriormente, a marca de propriedade deixa de ser somente uma marca para o proprietário, ela se torna a razão de viver do colecionador. Estimamos que os ex-líbris devam ter a mesma função para a sociedade em geral, ou seja, devem gerar sentido à sua vida, uma vez que a ressonância é fundamental para que os mesmos sejam considerados patrimônio, justificando sua existência. Essa ideia ancoramos em Gonçalves (2005), quando diz que os objetos provocam sentimentos e agem em ressonância, isto é, causando impacto social, justificando nesse momento seu sentido pleno como bens patrimoniais.

O que normalmente chamamos “documentos” é, antes de tudo, uma “coisa” – um pedaço de papel ou uma forma tri-dimensional. O ato que constitui essas coisas em documentos é o mesmo ato pelo qual as constituímos como “objetos” – isto é, o ato de olhar para elas com os olhos da mente, e assim processar todas as informações e significados que eles possam carregar. (HORTA, 2014, p. 47, aspas da autora)

O importante papel desempenhado pelos museus, que une o lazer à função social, busca dar sentido aos objetos e, através de uma atuação didática, desencadeia significações e conhecimentos. Lara Filho (2009, p. 168) atesta que, ao “assumir as conseqüências da transformação do objeto em documento, o museu trabalha não só com bens materiais, mas simbólicos”. Corroborando com o autor, os visitantes, assim, além de apreender, podem interagir (principalmente de maneira semântica), apropriar-se e atribuir significados aos objetos, que, por vezes, fazem parte de sua cultura e da de seus antepassados. Dessa mesma forma, como exemplares de museus, as coleções de ex-líbris introduzem aspectos de outro período, num determinado tempo e espaço no presente. Os símbolos de outrora são re-significados num novo contexto.

Quanto à pergunta “Possui Ex Libris próprio?”, o colecionador Bodmer cita o clássico provérbio “Casa de ferreiro, espeto de pau” e diz que não possui¹⁴. Ademais, aconselha que “quem quiser ter o seu próprio Ex Libris terá primeiro que imaginá-lo e só depois é que irá procurar o artista para desenhá-lo. O Ex Libris deverá ser o “retrato” do seu dono, isto é, a sua marca de posse consoante com o seu viver.” Por isso, entende-se

¹⁴Conforme o site “Cultura e Conhecimento”, pouco tempo após a entrevista, Bodmer decidiu encomendar seu próprio Ex-Líbris a Bianca Giacomelli.

que o ex-líbris, além de identificar, representa as ideologias, o amor pela arte e o pensamento do dono de um livro.

O colecionador Paulo Berger diz que possui um ex-líbris próprio, projetado por Roberto Puschmann, em papel nas cores branco e creme. O outro colecionador, Gintner, responde que possui um ex-líbris:

Baseado em Brasão de família, ou seja, de uma família nobre da Áustria da qual me considero descendente. Do brasão constam duas tochas, duas estrelas no centro, um brasão com as cores da Áustria e uma armadura em volta” com os dizeres “Biblioteca Von Hager – Gintner e no brasão ainda consta Von UndZuAllensteig que era um dos títulos da família e em baixo está: Acervo e Obras Raras. Modéstia à parte, o brasão ficou bonito.

Entende-se que o ex-líbris assim é um motivo de orgulho ao colecionador porque dá vida e sentido a uma história familiar, que mostra poder e prestígio. Assim, ao mesmo tempo em que representa a memória de sua família, identifica o pertencimento de seus livros de uma maneira artística. Ademais, “transporta” o colecionador para outro tempo, de maneira mágica e saudosa. Todos esses valores atribuídos dependem, conforme já explanado, de um conjunto de fatores e de uma visão de mundo dotada de simbologias. As marcas de propriedade materializam, assim, a representação do mundo do proprietário, que, ao criar seu próprio ex-líbris, está deixando para a posteridade uma extensão de si, de seus ideais de mundo. Por esse ângulo, podemos levar em consideração o lado emocional do ex-líbris.

As marcas de propriedade documentam relações sociais, ideologias, paisagens, tradições, costumes e gostos. Enfim, toda aura que envolve o ex-líbris torna esse objeto um documento, uma prova histórica. Dessa maneira, conforme Lawson (2013, p. 104), é importante saber o contexto de criação da coleção visto que se pode obter informações sobre a fabricação e o uso dos objetos, sobre a cultura material e as relações interculturais, revelando também influências estrangeiras, locais e culturais sobre o objeto.

O ex-líbris assim comunica algo, é um símbolo, dá suporte para a informação e permite, a partir de suas diversas representações, que se construam conhecimentos. Existe nas marcas de propriedade a natureza material e a natureza conceitual das informações que permitem ainda a atribuição de significados conferindo a esse objeto um carácter documental.

Conclusões

O ex-líbris é, portanto, um artefato gráfico, resultado da cultura humana, produzido a partir de técnicas específicas que, além de uma função utilitária, apresenta valores estéticos, informacionais e é carregado de simbologias que atraem a atenção, principalmente de colecionadores. Ainda, o ex-líbris documenta não só a relação entre o proprietário e uma obra, mas documenta uma técnica, representa a arte de uma época, os gostos, as predileções e, sobretudo, a memória social.

Através da gravura, o colecionismo de ex-líbris leva para a posteridade uma prática antiga, que enobrece as marcas de propriedade. Nas estampas e nas imagens, podemos ver a identidade dos donos de um livro e, não apenas isso, a cultura de um objeto ainda tão restrito, nos dias de hoje. Embora tenham se passado centenas de anos, observa-se, diante dos relatos dos colecionadores, que o ex-líbris é um objeto desconhecido no Brasil. A sociedade atual não tem estímulos e segue ignorando as marcas de propriedade bem como seu potencial memorial, histórico, emocional e identitário.

Tendo em vista que muitos são obras de arte em miniatura e com grande potencial de mobilizar memórias, as coleções de museus e de colecionadores particulares podem tentar incorporar ex-líbris em seus acervos. Observa-se, ainda, que o caráter de raridade desses itens é fortalecido pela existência de um mercado específico. É nesse ambiente que as peças são avaliadas e atingem preços surpreendentes, resultado de um valor simbólico atribuído.

Logo, a relação entre os objetos e os sujeitos é a força motriz das coleções, circunscritas num complexo campo simbólico (que envolve memória, emoção e identidade). O ex-líbris transforma-se em documento quando estabelece uma relação e seu carácter imaterial é investido de significados pelo sujeito. Em outras palavras, o documento, no caso o ex-líbris, não é percebido somente como objeto em si, mas, sim, aquele que é um mediador de sentidos (memorial, emocional, histórico, entre outros) na relação travada com os sujeitos. Somando-se a isso, os rastros culturais de uma técnica utilizada em determinado período encerram e englobam a memória coletiva ou social.

REFERÊNCIAS

- BENHAMOU, Françoise. **Economia do patrimônio cultural**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2016.
- BERGER, Paulo. **Entrevistas com colecionadores**. Disponível em: http://www.brasilcult.pro.br/ex_libris/pberger.htm. Acesso em: 20 jan. 2019.
- BERTINAZZO, Stella Maris de Figueiredo. **Ex Libris: pequeno objeto de desejo**. Brasília: Universidade de Brasília, 2012.
- BEZERRA, José Augusto. Ex-Líbris: a marca de propriedade do livro. **Revista do Instituto do Ceará**, p. 129-136, 2006.
- BODMER, Paulo. Pesquisa e conhecimento do Ex-Líbris no Brasil e em Portugal. In: SILVA, Alberto da Costa e; MACIEL, Anselmo (orgs). **Livro dos Ex-Líbris**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2014. p. 9-45.
- BODMER, Paulo. Entrevistas com colecionadores. Disponível em: http://www.brasilcult.pro.br/ex_libris/pbodmer.htm. Acesso em: 20 fev. 2019.
- BUCKLAND, Michael K. What is a “Document”? **Journal of the American Society for Information**, v. 49, n. 9, p. 804-809, sep. 1997.
- CALHEIROS, Marcelo. **Ex-libris do acervo pessoal do colecionador Marcelo Calheiros**. Rio Grande, 2018.
- CANAU, Joel. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2014.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Unesp, 2006.
- MACDOWALL, Carolyn. **Ex libris: australian bookplate design award, 2016**. Disponível em: <https://www.thecultureconcept.com/ex-libris-australian-bookplate-design-award-2016>. Acesso em: 30 jun. 2019.
- DOHMANN, Marcus. A experiência material: a cultura do objeto. In: Dohmann, Marcus (org.) ... et al. **A experiência material: a cultura do objeto**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013. p. 31-48.
- ESTEVES, Manuel. **O Ex Libris**. Rio de Janeiro: Gráfica Laemmert, 1956.
- GINTNER, Luíz José. **Entrevistas com colecionadores**. Disponível em: http://www.brasilcult.pro.br/ex_libris/gintner.htm. Acesso em: 20 jan. 2019.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria do pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- _____. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônio. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan./jun. 2005.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, c1990.
- HORTA, Maria de Lourdes Parreira. O “link” (ou a relação) das coisas com os objetos, com os sujeitos, com os documentos, com o museu e o que isso tudo quer dizer... **Mouseion**, Canoas, n. 19, dez. 2014, p. 43-52.

- JUNOD, Benoît. **What are Ex-Líbris?** 2015. Disponível em: <http://www.aed.org.tr/en/ekslibris/>. Acesso em: 01 set. 2018.
- LARA FILHO, Durval de. Museu, objeto e informação. **TransInformação**, Campinas, n. 21, v. 2, p. 163-169, maio/ago.,2009.
- LATOUR, Bruno. **Reagregando o Social: uma introdução à teoria do Ator-rede**. Salvador: Edufba, 2012, São Paulo: Edusc, 2012.
- LAWSON, Barbara. From curio to cultural document. In: KNELL, Simon. J. (Org.). **Museums and the future of collecting**. Leicester: Ed. Ashgate Publishing Limited, 2013. p. 103-112.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- MACHADO, Ubiratan. Sua excelência, o Ex-Líbris. In: SILVA, Alberto da Costa e; MACIEL, Anselmo (orgs). **Livro dos Ex-Líbris**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2014. p. 9-45.
- MENDOZA, Celina. Lértora. ¿Por que hacemos colecciones? **Episteme**, Porto Alegre, n.20, suplemento especial, p.217-228, jan./jun., 2005.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. In: **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, v.11, n. 21, 1998.
- PEARCE, Susan M. Pensando sobre os objetos. In MAST COLLOQUIA. **Museu: instituição de pesquisa**. Rio de Janeiro, v. 7, 2005. p.11-22.
- POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: **Enciclopédia Einaudi**– Memória-História. Lisboa: Imprensa Oficial/Casa da Moeda, 1984.
- REIFSCHNEIDER, Oto Dia Becker. **A bibliofilia no Brasil**. 303 f. 2011. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. Universidade Federal de Brasília, 2011.
- RICOEUR, Paul. **A Memória, a história, o esquecimento**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.
- ROCA, Andrea. Classificar, nomear, representar; objetos e palavras para construir a nação argentina em um museu. In: CHAGAS, Mário de Souza, BEZERRA, Rafael Zamarano, BENCHETRIT, Sarah Fassa. (Orgs.). **A Democratização da Memória: A Função Social dos Museus Ibero-Americanos**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2008. p. 105-124.
- STELLING, Luiz Felipe. Ex-Líbris como objeto de estudo e coleção. In: SILVA, Alberto da Costa e; MACIEL, Anselmo (orgs). **Livro dos Ex-Líbris**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2014. p. 174-177.
- TAVARES, Davi Kiermes; RIBEIRO, Diego Lemos; BRAHM, José Paulo Siefert. **Cemitério e Museu: aproximações eletivas**. Porto Alegre, Fi, 2019. Disponível em: <https://www.editorafi.org/587museu>. Acesso em: 23 mai. 2019.
- TURBANY, Esteban Escobar. **Ex-Líbris: de marca de propiedad a objeto de coleccionismo: una visión histórica, social y antropológica posmoderna**. 458 f. 2015. Tese (Doutorado) – Universitat de Barcelona, 2015.

ANEXO

Perguntas de entrevista disponíveis no site Cultura e conhecimento que foram utilizadas para análise neste artigo:

- 1 - Quando e como iniciou a sua coleção?
- 2 - Qual a quantidade de Ex Libris que possui?
- 3 - Que tipo de Ex Libris coleciona?
- 4 - Qual a sua definição de Ex Libris?
- 5 - Possui Ex Libris próprio?

CULTURA MATERIAL E VISUAL: FOTOGRAFIA ESCRAVA DE MARTIN GESTUM DE COLEÇÃO EVA SCHMID

Clara Eloisa da Fontoura Ungaretti¹
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

RESUMO: A premissa do presente trabalho parte da representação visual, por meio de uma fotografia produzida pelo estúdio fotográfico *Balduin Röhrig* em Porto Alegre, em 1860, denominada *Escrava de Martin Gestum*. O retrato, como objeto material e visual de memória social, foi adquirido e adicionado em coleção de fotografias inéditas de cenas cotidianas em Porto Alegre de meados do século XIX e fotos de estúdio (estudo de caso). Essa coleção pertenceu à alemã Dra. *Eva M. J. Diebl-Bastide Schmid*, foi doada por ela para o Museu de Porto Alegre Joaquim José Felizardo, intitulou-se *Coleção Eva Schmid* e foi tombada em ato público no Museu pela prefeitura de Porto Alegre em 2007. A partir de uma análise dicotômica no que tange o âmbito visual (o seu aspecto visual - o que se vê, o que se olha) e material (como suporte papel - fotografia revelada), observou-se que um registro visual não é um documento oficial, portanto, só é possível fazer suposições diante desse objeto. Conclui-se, então, que a possibilidade existente está nas elucidações, questionamentos e reflexões sobre esse recorte da nossa história cultural brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Estúdios fotográficos. Fotografia-Retrato. Representação Visual. Escravizada por *Martin Gestum*. Coleção *Eva Schmid*.

MATERIAL AND VISUAL CULTURE: SLAVE OF MARTIN GESTUM PHOTOGRAPH BY EVA SCHMID COLLECTION

ABSTRACT: *The premise of the present work comes from the visual representation, through a photograph produced by the Balduin Röhrig photographic studio in Porto Alegre, in 1860, called Slave of Martin Gestum. The portrait, as a material and visual object of social memory, was acquired and added to a collection of unpublished photographs of daily scenes in Porto Alegre from the mid-nineteenth century and studio photos (case study). This collection belonged to the German Dr. Eva MJ Diebl-Bastide Schmid, it was donated by her to the Porto Alegre Museum Joaquim José Felizardo, it was titled Eva Schmid Collection and was listed in public at the Museum by the Porto Alegre City Hall in 2007. From a dichotomous analysis regarding the visual scope (its visual aspect - what one sees, what one looks at) and material (such as paper support - revealed photography), it was observed that a visual register is not a document. Therefore, it is only possible to make assumptions about this object. It is concluded that the existing possibility is in the elucidations, questions and reflections on this clipping of our Brazilian cultural history.*

KEYWORDS: *Photographic Studios; Portrait Photography. Visual Representation. Enslaved by Martin Gestum. Eva Schmid Collection.*

¹ Bacharel em Design Visual pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Discente do curso de graduação em Museologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atividade em parceria com o Museu de Porto Alegre Joaquim José Felizardo e apresentada na disciplina BIB03240 - Cultura Material e Cultura Visual na Museologia Brasileira, ministrada pelo professor Eraclito Pereira em 2019/1. Departamento: Ciências da Informação, telefone: (051) 3308.5229. E-mail: claraelois@gmail.com

**CULTURA MATERIAL E VISUAL:
FOTOGRAFIA *ES CRAVA DE MARTIN GESTUM* DE COLEÇÃO *EVA SCHMID***

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho partiu de uma demanda de pesquisa como requisito parcial para aprovação da disciplina (BIB03240) Cultura Material e Cultura Visual na Museologia Brasileira, ministrada pelo professor Mestre Eráclito Pereira, em 2019/01. A partir de algumas visitas feitas ao longo da disciplina ao Museu de Porto Alegre Joaquim José Felizardo, localizado na cidade gaúcha de Porto Alegre, no estado do Rio Grande do Sul (RS), foi escolhida - do seu acervo -, para objeto de estudo, a fotografia intitulada *Escrava de Martin Gestum*, pertencente à coleção denominada *Eva Schmid*. Sua escolha para pesquisa se deve principalmente ao fato de ser um instigador registro de uma mulher escravizada. Propõe-se aqui analisar uma fotografia que provoca questionamentos mais subjetivos, que transcendem a obviedade, a fim de refletir além do que é representado visualmente, sendo, portanto, uma memória-documento visual capaz de transmitir e perpetuar a memória social do país.

Apoiado nas informações obtidas através do Museu, será feito um levantamento de referências teóricas estudadas ao longo do semestre para dar suporte ao trabalho. Com relação às primeiras observações do objeto, foram pré-identificados e pré-selecionados alguns indícios para produzir uma análise mais aprofundada do objeto tais como: fotografia de estúdio (as informações contidas no verso da fotografia com o nome e endereço do estúdio fotográfico indicam isso); o retrato (estamos diante de uma fotografia de uma pessoa sentada posando em um local sem outras interferências visuais, para dar foco apenas ao retratado), a escravidão - imagem como objeto material e visual de memória social de uma determinada época (a data, contida no verso, além do título da fotografia e a cor da pele são indícios praticamente absolutos de que a pessoa retratada era uma escravizada); Coleção *Eva Schmid* (coleção pertencente ao Museu que contém, entre diversas outras fotografias, esta que foi escolhida para o estudo).

Através dessas informações, será feita uma síntese-reflexão concomitante para elucidar, questionar e refletir sobre um recorte da nossa história cultural - material e visual - brasileira.

2 FOTOGRAFIA – RETRATO E ESTÚDIOS FOTOGRÁFICOS

A invenção fotográfica surgiu em 1839 através da câmera obscura. Logo em seguida essa técnica foi aperfeiçoada, utilizando o processo de Daguerreótipo, que resultava em uma imagem nítida, com diversos detalhes em uma pequena placa de metal. Mais tarde, apareceu um novo aperfeiçoamento - *Talbot* - em que era produzida uma imagem negativa

em papel se assemelhando às artes gráficas. Depois surgia o processo em colódio úmido e a impressão em albumina - técnica que coincide temporalmente com a fotografia em estudo (HACKING, 2012).

A criação de vários estúdios de retratos comerciais mundo afora entre os anos 1840 e 1850 auxiliou para que a fotografia, de uma maneira geral, fosse vista como um registro de identidade pessoal. Cada retrato de uma pessoa, segundo Hacking (2012), é informativo, haja visto que a câmera faz um registro de um indivíduo específico (caso de estudo) e não de um símbolo de uma classe inteira. A identidade acaba sendo mais representada do que expressada. A conformidade de uma fotografia produzida em estúdio reforçava essa ambiguidade entre o que era realidade e o que era atuação.

Em meados de 1850, os estúdios fotográficos já faziam parte das sociedades pelo mundo afora. O que antes era restrito à aristocracia (contratando pintores por séculos e agora fotógrafos para fazerem seus retratos), nesse novo período ocorre um *boom* de fotógrafos retratistas utilizando um método totalmente mecânico que pudesse garantir uma relação direta entre o modelo e a própria imagem para um grupo maior de pessoas (HACKING, 2012). Vale acrescentar que os retratos fotográficos exigiam uma técnica muito aguçada (isso contribuía para o seu alto custo), conferindo ao fotografado um *status* de distinção e representação social. No entanto, esse custo foi amenizado com a criação dos *cartes de visite* (cartões de visita), um formato que se popularizou e aumentou seu desejo de produção exponencialmente pelas elites políticas e sociais (KOUTSOUKOS, 1940).

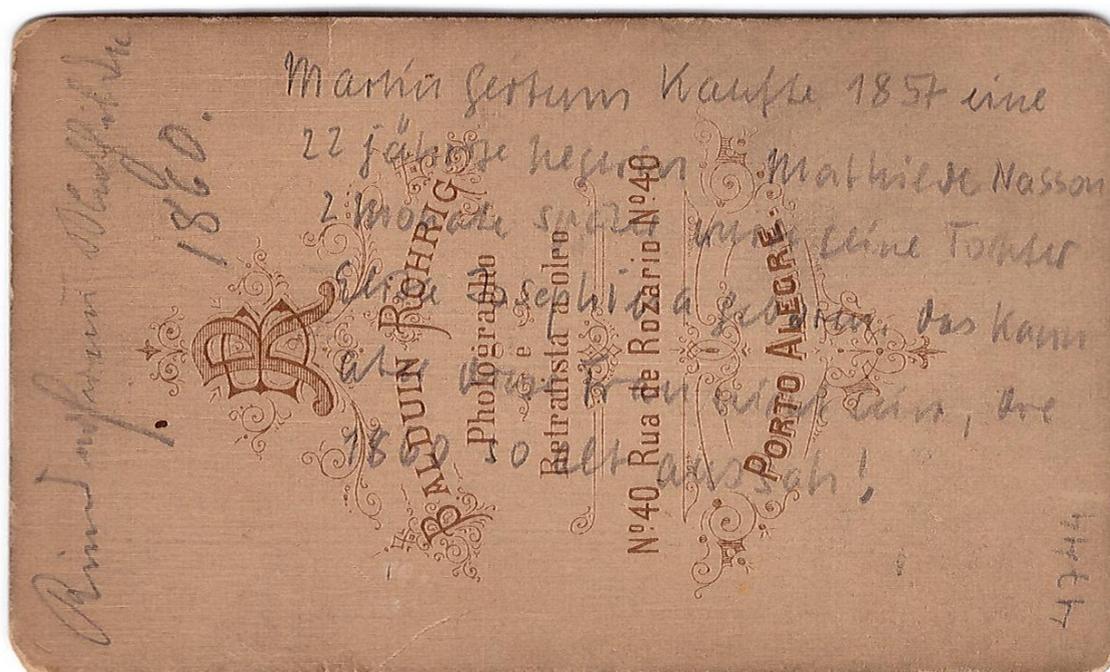
A preocupação em documentar aparece muito na produção fotográfica do século XIX. O espaço urbano, além dos tipos humanos foram os principais temas registrados, tais como a fotografia escolhida para estudo (ALBUQUERQUE, 2012). Contudo, segundo Oliveira (1995), vale lembrar que um registro não é fidedigno, pois o registro é feito a partir de uma possível seleção do fotógrafo com relação a quem é retratado.

As fotografias de negros, escravizados, libertos ou nascidos livres tiveram início a partir da segunda metade do século XIX; a presente fotografia de estudo faz parte desse período. Em Porto Alegre, o primeiro estúdio fotográfico surgiu em 1853 e pertencia ao fotógrafo imigrante italiano *Luis Terragno* (SANTOS, 2005).

Com relação ao estúdio do fotógrafo e pintor *Baldwin Röhrig*, autor da fotografia de estudo, segundo informações contidas no verso da fotografia (Figura 1), estava situado no número 40 da rua do Rosário (atual rua Vigário José Inácio), em Porto Alegre. De origem alemã, *Baldwin Röhrig* foi um fotógrafo e pintor com relevância na cidade gaúcha no século XIX. Pouco há de informação com relação a sua origem e formação, apenas que era

alemão e que chegou em Porto Alegre na segunda metade do século XIX, tornando-se um dos primeiros profissionais nessa área na cidade, haja visto que a fotografia, nessa época, era uma técnica recente. Seu trabalho, portanto, tornou-se avançado para os padrões da região e não tardou para ser considerado um dos mais requisitados fotógrafos locais (DAMASCENO, 1971).

Figura 1 – Verso da fotografia



Fonte: Acervo do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo

2.1 ESCRAVIDÃO NO RS E A REPRESENTAÇÃO VISUAL

O site da prefeitura de Porto Alegre possui uma página - Quilombos - em que já foram publicados alguns artigos² referentes à presença do negro no estado do Rio Grande do Sul, em especial na cidade de Porto Alegre. A ideia de ocupação territorial negra estava presente no início do séc. XIX, quando uma área da atual Cidade Baixa (conhecida como Emboscadas), era considerada refúgio para os escravos evadidos da escravidão.

Ao longo do texto de Maestri (1984), no capítulo denominado *O Nascimento do Brasil Meridional*, o autor traz diversos elementos da presença negra na formação do RS, tais como: o desempenho do trabalhador escravizado africano e afro-descendente, sendo um papel determinante na economia regional; pelo rio da Prata, trocavam-se couros do pampa por africanos, ou seja, era muito frequente a venda de escravizados como mercadoria,

² Disponível em: <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/gpn/default.php?p_secao=74>. Acesso em: 01 de maio de 2019.

trabalhando na povoação, na extração de couros, realizada nos pampas. As atividades na região sul não demandava muito trabalho como na produção açucareira e mineradora. Com isso, era mais fácil se adaptar ao trabalho livre e assalariado, porém, segundo Maestri (1984), o valor de um trabalhador livre não especializado era muito elevado, o que tornava praticamente inviável. Em função disso, o trabalho escravo foi imposto como a principal maneira de extrair o sobretrabalho do trabalhador direto. O autor reforça que há inúmeros registros documentais que provam a presença de trabalhadores negros no Sul - de seu uso e abuso - com atividades domésticas, nas primeiras plantações, na produção artesanal do charque (aliás, seu próprio alimento), na extração de couros, além da defesa das fronteiras do Estado do Rio Grande do Sul (juntamente com expedições militares) etc. (SANTOS, 2005).

No caso particular de escravizados registrados em fotografia no suporte cartão (como é o caso do objeto de estudo), um formato pequeno (cartão-postal), foram popularmente produzidos e comercializados nas grandes capitais do Brasil. No que tange o seu significado na época, as pessoas escravizadas fotografadas eram vistas como objetos/coisificação, a ponto de serem muitas vezes consideradas como seres “exóticos” (estranhos conforme padrão visual/estético e étnico nos moldes europeu ocidental). Portanto, esses cartões - retratos fotográficos de negros - tornavam-se na época uma lembrança do local para ser levada para o exterior, provavelmente para a Europa (HACKING, 2012; KOUTSOUKOS, 1940).

Com relação a sua representação visual, pouco se sabe a respeito da presente fotografia (Figura 2), mas é provável que tenha sido pré-selecionada pelo fotógrafo, com a aprovação de, talvez, o dono da senhora escravizada. Infelizmente não parece que a pessoa estava à gosto para esse registro. Parece, pela sua fisionomia, que estava naquela situação obrigada a “aparentar” liberdade que, pelo o que o título indica, não existia. Possivelmente era um objeto de *status* encomendado por *Martin Gestum* - inclusive o seu título induz a isso (KOUTSOUKOS, 1940).

Figura 2 – Fotografia *Escrava de Martin Gestum*

Fonte: Acervo do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo



BALDUIN RÖHRIG

PORTO ALEGRE

Como o registro foi produzido em estúdio, certamente foi produzida uma encenação, onde se criou um fundo limpo fictício, uma luz artificial, trajes que talvez não fossem utilizados no seu cotidiano. Podemos comparar isso aos dias atuais, em praticamente sua completa totalidade, fotografias produzidas em estúdios são criados ambientes, depois são editadas a ponto de só quem as produziu saber de fato qual era o real contexto e as reais condições físicas da modelo, por exemplo. A utilização de ferramentas de edição de imagens, tais como *Adobe Photoshop*, cria ainda mais uma barreira entre o observador e o criador. A realidade fica obscura.

2.2 FOTOGRAFIA *ES CRAVA DE MARTIN GESTUM*

A fotografia de objeto de estudo para a presente pesquisa pertence ao acervo fotográfico (fototeca) *Sioma Breitman*, mais especificamente à coleção *Eva Schmid*, do Museu de Porto Alegre Joaquim José Felizardo. Esse documento visual especificamente possui o número de registro 4744.

Com relação à denominação *Escrava de Martin Gestum*, já estava contido esse título no verso da fotografia à lápis, e o profissional do Museu responsável por ter adicionado esse nome ao banco de dados do Museu optou, na época, por colocar essa mesma denominação (fonte do próprio Museu). Com o passar dos anos e com poucas informações acerca da imagem, abre-se a oportunidade para que esse objeto sofra diversas ressignificações no âmbito da memória social. Em pesquisa sobre quem era *Martin Gestum*, foi praticamente impossível encontrar alguma informação sobre essa pessoa - tanto por parte do Museu quanto em bibliografias e na *Internet*. A única informação encontrada concreta foi o vínculo desse nome com essa fotografia, haja visto que seu título leva o nome de *Martin Gestum*. Tem-se como fonte, portanto, um registro visual materializado de uma mulher envelhecida negra e o nome de quem a pertencia (que dá título à fotografia). De certa forma, as duas pessoas se tornam ao longo do tempo uma mescla de apenas um ser, pois depois de séculos não há informações sobre os dois indivíduos, apenas esse vínculo. Verifica-se inclusive que uma pessoa que poderia possuir maiores bens patrimoniais e ter algum *status* social na época, hoje em dia não tem relevância alguma e sequer sabemos o que fez e quem de fato era. A sua identidade está baseada em uma única posse que tinha, uma pessoa escravizada. Seu passado, assim como a da pessoa retratada, está oculto, quase nada se sabe, pois a imagem não tem o poder documental da escrita. É o discurso do não dito ou inventado; apenas existem suposições a partir do que se vê (olhar) e se olha (ampliação do pensamento, sem ilusão, sem o viés mero ilustrativo), estando refém da ditadura do nosso olhar, ou seja, a gente vê uma coisa, mesmo querendo ver outra (MENESES, 2005).

Através de uma observação mais cautelosa e focada na sua representação visual, verificam-se muitas informações que podem ser levantadas e consideradas para uma maior compreensão desse registro, tornando um objeto materializado de memória social. O retrato registrado remete a uma pessoa com rosto envelhecido, semblante triste (sua postura - levemente curvada para baixo, como submissão - seu rosto, olhos demonstram uma pessoa que parece não estar mais ali, sua alma parece ter sido perdida, pois possivelmente passou por situações muito tristes e pesadas ao longo de sua vida, haja visto que nesse período, mesmo que estivesse em processo de abolição da escravidão, ela não estava terminada). Sua roupa branca, que poderia ser comparada às vestes europeias, assim como também à antiguidade clássica, está em bom estado e até o fato dessa senhora ter sido fotografada sugerem que essa pessoa escravizada poderia ser de residência - rotinas domésticas - e não do campo, assim como poderia ser e/ou ter sido rainha de alguma tribo na África antes de ter sido trazida à força para o Brasil. Poderia também não querer passar uma ideia de sofrimento, então se criou essa persona que, na realidade, nunca existiu. Sua realidade poderia ser bem mais bruta do que se propunha mostrar com esse registro fotográfico naquela época (KOUTSOUKOS, 1940).

Enfim, sobre essa senhora negra escravizada registrada não foi possível saber a sua origem, como também não foi possível saber qual era a sua história/trajetória no Brasil (início, meio e fim - talvez tenha chegado no Brasil depois de ter passado por outro país, Estado ou outra cidade brasileira).

2.2.1 Descrição física do objeto (Descrição Intrínseca):

Através dos objetos podemos compreender uma sociedade, pois é possível observar características (intrínseca e extrínseca) capazes de transmitir informações para o observador. A questão física do objeto, por exemplo, pode se referir a um tipo de vida de uma comunidade, assim como pode transmitir os materiais e ferramentas que se usavam para confeccioná-los em uma época (BARBUY, 1995).

Para compreender melhor o presente objeto de estudo, faz-se necessário observar as suas características no que tange o seu aspecto físico: formato retangular (*carte de visite*), suporte rígido cartão papel (papel moldura possui um papel com gramatura maior com relação ao utilizado para a revelação da imagem que está colada sobre esse papel moldura). As bordas da moldura/suporte da fotografia são arredondadas; a fotografia possui cantos retos. Com relação ao padrão cromático, a fotografia foi produzida provavelmente em preto e branco e com o tempo foi sofrendo transformações em sua coloração, tornando-a amarelada (tons de sépia). Importante salientar que na época do registro dessa fotografia as técnicas fotográficas anteriores de produção foram substituídas pela técnica em colódio

úmido (processo baseado na utilização de negativos de vidro) e a sua impressão era feita em papel coberto com albumina (clara de ovo), esta proporcionando um tom amarronzado à imagem. Portanto, os tons em sépia que são verificados nessa imagem provavelmente já eram visíveis no ato de sua produção e não se referem exclusivamente à temporariedade e às agressões de agentes de deterioração (CARTIER, 1997; HACKING, 2012); o papel moldura também apresenta amarelecimento. No canto à esquerda contém inscrito em tipografia caixa alta e em tom marrom o nome do estúdio fotográfico (autor da fotografia - BALDUIN RÖHRIG) e no canto à direita, com o mesmo padrão tipográfico, o nome da cidade onde está localizado o estúdio fotográfico desse fotógrafo, assim como onde foi produzida a fotografia (cidade - PORTO ALEGRE).

No verso do suporte há algumas informações centralizadas - impressas/estilo carimbo - na cor marrom com as seguintes informações (em ordem): o logotipo (iniciais do nome do fotógrafo e artista - BR - sobrepostos) do estúdio fotográfico; o nome por extenso (BALDUIN RÖHRIG); os serviços que o estúdio produzia (fotografias e retratos pintados a óleo); além do endereço do então estúdio (nº40 Rua do Rosário nº40 Porto Alegre).

Marcas do autor, do colecionador e/ou da instituição: há dois tipos distintos de inscrição em alemão, pois observam-se alguns elementos como o formato do número “1” de 1860 diferente do 1857 que sugerem que pessoas diferentes tenham escrito no verso. Com relação ao assunto do que está escrito, alguns poucos trechos avulsos foram possíveis de fazer uma tradução livre, mas não faziam sentido a ponto de colocar na pesquisa. Por fim, ainda há a marca do número de registro (4744) à lápis no canto esquerdo inferior.

Sobre as marcas em alemão, tanto o autor da fotografia (*Baldwin Röhrig*) quanto a proprietária (*Eva Schmid*) dessa imagem eram alemães, tornando difícil identificar 100% a autoria dessas marcas. Seria necessário mais tempo para uma pesquisa profunda a respeito disso. Por enquanto, supõe-se que o texto maior seja da proprietária da fotografia, e provavelmente o número dessa imagem tenha sido adicionada por algum profissional responsável pela catalogação dessa imagem ao acervo do Museu (a caligrafia é bem concisa, clara e totalmente diferente do restante). Certamente surgiu a necessidade de um registro de numeração para sua documentação na coleção. Por ora, a autoria fica entre essas prováveis hipóteses pelas marcas.

2.2.2 Dados históricos (Descrição Extrínseca):

O presente retrato de estudo registrado é datado de 1860 e tanto essa data quanto o seu título (*Escrava de Martin Gestum*) sugerem estar representada através então de uma fotografia uma pessoa escravizada (senhora negra).

O Brasil nesse período vinha em um processo para abolir de vez a escravatura. Processo este que foi lento e gradual, iniciando-se com a Lei Eusébio de Queirós (1850) que proibia o tráfico de escravos para o Brasil; seguindo para a Lei do Ventre Livre (1871) que tornava livre qualquer filho de escrava nascido em território brasileiro; a Lei dos Sexagenários (1885) que consistia na libertação dos escravos com mais de 60 anos, através de compensações a seus proprietários (aqui se observa portanto que a senhora negra fotografada ainda não estava livre, pois o registro foi feito em 1860); e por fim pela Lei Áurea em 1888 que extinguiu legalmente a escravidão no Brasil (SANTOS, 2005).

No que tange a descrição extrínseca, quando se vê o objeto, é possível surgir questionamentos tais como para quem foi destinado esse objeto, quem o usou (BARBUY, 1995). Isso é um tipo de informação importante, pois podemos inferir, por exemplo, se esse registro foi feito por encomenda de *Martin Gestum* ou se a pessoa escravizada foi até o estabelecimento e solicitou esse registro, haja visto que essas pequenas fotografias em formatos de cartões-postais eram popularmente produzidas pelos centros urbanos das grandes cidades brasileiras.

Nesse caso em particular, as intenções do registro tratam de suposições, pois não há provas concretas, documentos por escrito sobre isso. A fotografia é sempre alguma coisa representada, não é o real, haja visto que é uma representação (BARTHES, 2018; SALLES, 1995). O que se pode inferir é que, já que verificamos algumas marcas do possível autor no objeto através de sua observação intrínseca, possivelmente esse objeto pertenceu primeiramente ao *Martin Gestum*, pois, caso contrário, a senhora escravizada poderia ter colocado algum sinal de identificação (supondo também a hipótese de que não soubesse escrever).

Com relação ao tipo de vida e de trabalho que essa senhora escravizada possa ter tido, não é possível saber através desse pequeno registro fotográfico, porém as suas vestes dialogam com o que a historiadora Pesavento (2004) levanta sobre o modo de vida de alguns escravos pelo Brasil. Segundo a autora, ao observar as pinturas do holandês *Frans Post* retratando os mocambos, ela verifica que as condições de vida nesses lugares eram de certa maneira confortáveis, com plena adaptação ao clima e em harmonia com o local de moradia, ou seja, os pobres, negros e mestiços “[...] viviam em condições de perfeita

harmonia com o meio, vivendo talvez em condições melhores do que os homens brancos das cidades, em seus úmidos, mal ventilados e escuros sobrados” (PESAVENTO, 2004, p.11). Na opinião de Pesavento (2004), essa suposição de adaptação ao clima tropical do Brasil é a mesma de Gilberto Freire (1961)³, porém ela assinala um certo otimismo por parte de Freire, até porque esses locais eram habitados apenas por pessoas muito pobres, sem condições de construir casas com melhores condições para viverem nesses lugares.

Portanto, o que se verifica são apenas suposições de como era de fato a realidade de escravizados no Brasil. Afinal, assim como a pintura, a fotografia tem registrado o que provavelmente o fotógrafo elegeu para ser - e como ser - fotografado (SALLES, 1995). Nesse caso específico de estudo, até se pode inferir a hipótese de que essa senhora negra escravizada da fotografia tivesse vivido em melhores condições em comparação a outros escravizados pelo país, como mencionado anteriormente, porém são apenas inferências.

Por fim, a partir de uma longa trajetória de existência desse objeto de estudo, pode-se verificar que ele passou por diferentes significações e funções: assim que esse objeto tornou-se um documento do acervo museológico do Museu de Porto Alegre Joaquim José Felizardo, seu uso e função foram modificados, seus valores afetivos e simbólicos também (SALLES, 1995).

2.3 COLEÇÃO EVA SCHMID

A coleção de fotografias pertencentes à Doutora *Eva M. J. Diehl-Bastide Schmid*, intitulada pelo Museu de Porto Alegre Joaquim José Felizardo de Coleção *Eva Schmid*, possui fotografias inéditas de figuras proeminentes dos primórdios da imigração alemã domiciliados em Porto Alegre, incluindo cenas cotidianas de meados do século XIX e fotos de estúdio (estudo de caso), além de fotografias da cidade no final do século XIX.

Eva Schmid era doutora em germanística e fundadora de um dos mais tradicionais festivais de cinema da Alemanha, em *Oberhausen*, do qual era por muitos anos curadora. *Schmid* também lecionou Cinema na Universidade do *Ruhr* em *Bochum*. Depois de várias visitas à Porto Alegre, onde inclusive estão enterrados muitos antepassados da família *Diehl*, família esta pioneira da navegação fluvial do Rio Grande do Sul, *Eva Schmid* doou ao Museu de Porto Alegre as fotos que foram colecionadas desde 1825. Essa coleção foi tombada⁴ publicamente no Museu de Porto Alegre em 2007.

³ Freyre, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1961, 3ª ed.

⁴ Disponível em: <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/cs/default.php?reg=73968&p_secao=3&di=2007-05-14> Acesso em: 02 de junho de 2019.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fotografia pode ser considerada uma maneira de resgatar as representações construídas pelos homens de uma outra época. As imagens que nos foram deixadas são fontes de historicidade, auxiliando-nos a acessar o que se viu, se passou e se criou pelos homens do passado, porém como não é um documento escrito e comprovado, está mais sujeito a diversas interpretações e ressignificações.

O que se tem, portanto, são suposições e suportes teóricos para tentar elucidar e compreender **o que** o registro fotográfico representa, **como** representa e **porque** razão é representado.

O presente trabalho permitiu percorrer sobre um tema que nos incita a elucidar, questionar e refletir sobre um recorte da nossa história cultural brasileira no que tange questões no âmbito material e visual como suporte para transmitir e perpetuar a memória social do país.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Ana Cristina de. **A Classificação de documentos fotográficos**: um estudo em arquivos, bibliotecas e museus. Doutorado, UNESP - Campus de Marília, 2012. 287p.
- BARBUY, Heloísa. Entendendo a sociedade através dos objetos. In: OLIVEIRA, Cecília Helena Salles. **Museu Paulista: novas leituras**. São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1995. p. 14-23.
- BARTHES, Roland. **A câmera clara**: nota sobre a fotografia / Roland Barthes; tradução Julio Castañon Guimarães. - [7. ed.] - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- CARTIER, Anne Bresson. **Uma Nova Disciplina**: a Conservação - Restauração de Fotografias. Rio de Janeiro: Minc / Funarte / Centro de Conservação e Preservação Fotográfica, 1997 (Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica, 1).
- DAMASCENO, Athos. **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora Globo, 1971, pp. 233-234.
- HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.
- KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. 'Typos de pretos no estúdio do photographo!': Brasil, segunda metade do século XIX. In: **Anais do Museu Histórico Nacional** - Vol. 1 (1940) - Rio de Janeiro, Brasil.
- MAESTRI, Mário José. **O escravo no Rio Grande do Sul**: A charqueada e a gênese do escravismo gaúcho. Caxias do Sul: EDUCS, 1984.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Rumo a uma história visual. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru, SP: Edusc, 2005, p. 33-56.
- OLIVEIRA, Cecília Helena Salles de. **Museu Paulista: novas leituras**. São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1995. P. 24-31.
- PESAVENTO, Sandra J. A invenção do Brasil - O nascimento da paisagem brasileira sob o olhar do outro. In: **Revista de História e Estudos Culturais**, vol. 1, ano 1, no. 1. Outubro/novembro/dezembro de 2004.
- SALLES, Helena de. **Museu Paulista: novas leituras**. São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1995. P. 24-31.
- SANTOS, Irene (Org). **Negro em preto e branco: história fotográfica da população negra de Porto Alegre**. Do Autor, Porto Alegre - RS, 2005.

RECOMPONDO FRAGMENTOS MATERIAIS E SOCIOCULTURAIS: O PEDAÇO DE LOUÇA DE FAIANÇA FINA DO MUSEU JOAQUIM JOSÉ FELIZARDO

Daniela Mei Lipp Nissinen
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS)¹

RESUMO: O presente artigo analisa o objeto como meio de interação e compreensão das relações socioculturais e suas distintas dimensões e interações tangíveis e intangíveis. A dinâmica da materialidade que se prolonga na história é estudada a partir da análise intrínseca e extrínseca de um fragmento de louça de faiança fina do Museu Joaquim José Felizardo em Porto Alegre/RS. São apresentados dados de valores funcionais e simbólicos gerados a partir das possíveis relações entre o objeto e a sociedade no contexto do século XX. Uma reflexão é feita sobre a área da cultura material e sua importância na compreensão de momentos históricos. Conclui-se que a interpretação de dados referentes à pesquisa em cultura material é subjetiva e dinâmica e, portanto, passível de reinterpretação e reformulação.

PALAVRAS-CHAVE: Arqueologia Urbana. Cultura Material. Faiança Fina. Pesquisa Museológica.

RESEARCHING THE ORIGINS OF MATERIAL AND SOCIOCULTURAL FRAGMENTS: THE CASE OF A ENGLISH PORCELAIN FRAGMENT OF THE MUSEUM JOAQUIM JOSÉ FELIZARDO

ABSTRACT: *The present study analyses the object as a vector for interaction and comprehension of social and cultural relations and their distinct tangible and intangible dimensions. The dynamics of materiality throughout history is studied based on the intrinsic and extrinsic analyses of an ironstone china fragment of the Museum Joaquim José Felizardo in Porto Alegre, Brazil. Data is presented from functional and symbolic values generated from all possible relations between object and society in the XX century context. A discussion is carried out on the subject area of material culture and its importance in the understanding of historical moments and social developments. In conclusion, the interpretation in material culture research is subjective, dynamic and, therefore, capable of reinterpretation and reformulation.*

KEYWORDS: *Urban Archaeology. Material Culture. Ironstone China. Museology Studies.*

¹ Discente do curso de Museologia da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (FABICO) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Contato: nissinen.danielamei@gmail.com.

RECOMPONDO FRAGMENTOS MATERIAIS E SOCIOCULTURAIS: O PEDAÇO DE LOUÇA DE FAIANÇA FINA DO MUSEU JOAQUIM JOSÉ FELIZARDO

1 INTRODUÇÃO

[...] os restos nos contam sobre o uso do tempo. Seu desgaste é uma lembrança do tempo que passa.

(Debary, 2010, p. 238)

Os estudos contemporâneos relacionados às contribuições da cultura material como fonte histórica apontam esta como um fenômeno ativo, pois segundo Ulpiano Bezerra de Meneses, dentro de uma relação entre diferentes *mentes, práticas e representações*, os artefatos “nos moldam; não apenas nos expressam, mas, igualmente, de formas e em graus variados, nos constituem” (*apud* CARVALHO, 2008, p. 12). Dessa forma, conforme Meneses, são *produtores de seres sociais* uma vez que, como mediadores de distintas relações entre sua origem – produção, circulação e seus destinos – usuários, consumação, funcionalização e produção de efeitos, permeiam os complexos e dinâmicos processos das sociedades.

Segundo Margarete Moraes, Secretária de Cultura de Porto Alegre em 2001, “referências materiais permitem perceber de forma direta, palpável, processos de mudança, diversidade social e variadas formas de apropriação dos espaços e práticas sociais” (*apud* TOCCHETTO *et al*, 2001, p. 8). Desta forma, promovem a pesquisa e a compreensão dos fatos e processos históricos que influenciaram na constituição do *ethos* (modo de ser) das sociedades anteriores e presentes. Ainda, conforme a mesma autora, “para conhecer a história vivenciada, que explica e dá sentido aos acontecimentos marcantes, é preciso encontrar o cotidiano de seus antigos moradores, feito de pequenos gestos, refeições, materiais, inter-relações sociais”. Logo, por trás da recuperação de informações como essas, está, como potência, o processo de pesquisa em museus e demais instituições culturais. Quando gerida de forma interdisciplinar e ética por profissionais do campo patrimonial, esta ação museográfica contribui para:

[...] reconhecer os museus enquanto locais de preservação do patrimônio, lugares de memória, educação e pesquisa e por ser um local onde se conferem atividades de pesquisas que caracterizam pela produção de conhecimento afirmando seu compromisso social (FERNANDES; BANDEIRA, 2014).

O presente estudo pretende apresentar o fragmento de louça de faiança fina da

indústria inglesa *J&G Meakin* recuperado no âmbito de escavações do Sítio Arqueológico Brigadeiro Sampaio², promovidas entre os anos 2010 e 2011 – em função da realização de obras para a implantação de uma nova linha subterrânea da CEEE na Avenida Presidente João Goulart, no Centro Histórico da cidade de Porto Alegre/RS. As escavações arqueológicas revelaram resquícios da Casa de Correção – antiga cadeia do município e da usina termelétrica (atualmente conhecida como Gasômetro), além de casas, outros paredões da Praça da Harmonia e uma lixeira do século XX. Dentre a diversidade de materiais recolhidos, encontra-se, de uma série significativa de fragmentos de louça europeia, o objeto de estudo desta pesquisa. A peça, pertencente ao Acervo do Museu Joaquim José Felizardo, localizado na cidade de Porto Alegre, integra a coleção arqueológica desta instituição que, de acordo com o site da Prefeitura de Porto Alegre²,

[...] conta com 200.000 itens relacionados a diferentes grupos que ocuparam o território desde o período pré-colonial. O Museu possui coleções de material cerâmico, lítico, ósseo, entre outras, provenientes de áreas de ocupação indígena anteriores à chegada dos colonizadores, e coleções oriundas de sítios ocupados entre os séculos XVIII e XX, como peças produzidas em louça, vidro, metal, couro, pedra, ossos, cerâmica, restos ósseos humanos e alimentares.

Em grande parte relacionadas às dinâmicas da *vida doméstica e de outras atividades como comércio e produção de bens* (TOCCHETTO *et al*, 2001), as louças, como as demais manifestações de cultura material, possibilitam a leitura de formas, sentidos e representações envoltas em distintas dinâmicas socioculturais das sociedades que as produzem, as utilizam e ressignificam. Dessa forma, serão exploradas como testemunhos materiais, pois, segundo Barbuy,

[...] uma vez guardados nos museus, estes objetos passam a ser considerados como parte de nosso patrimônio cultural. Isto quer dizer que eles serão conservados, documentados, pesquisados e expostos ao público (1995, p. 21).

Tendo em vista estas especificidades e as contribuições das áreas da Cultura e do Patrimônio para a formação, a democratização e a fruição da informação e do conhecimento, o presente trabalho busca agregar para a continuidade de ações museológicas e arqueológicas ao utilizar como fonte de pesquisa a cultura material, representada através de um fragmento de louça de faiança fina. Para isto, realizou-se a

² Disponível em: < http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p_secao=278 >. Acesso em 20/06/2018.

análise e a aproximação entre distintas fontes bibliográficas das áreas da Museologia, Antropologia, História e Arqueologia. Ainda, para a mesma autora, especificamente a esta tarefa se dedicam os estudos da Arqueologia Urbana a qual, por meio de análises intrínsecas e extrínsecas das materialidades arqueológicas, se caracteriza como área “fundamental ao conhecimento da cidade e na proteção, valorização, preservação e difusão de seu patrimônio” (TOCCHETTO *et al*, 2001, p.7).

Para Meneses (2008), práticas e representações, em modo verbal e material, são como peças diversificadas que não têm a necessidade de serem encaixadas coerentemente como num quebra-cabeças. Dessa forma, este artigo busca tecer aproximações frente às possíveis trajetórias do fragmento de louça de faiança fina salvaguardado pelo Museu Joaquim José Felizardo. Importa reforçar, como defendido por Tocchetto, que “como um exercício e não pretendendo esgotar as possibilidades de análise, a reflexão realizada remete para uma necessária investigação de dados arqueológicos e de informações históricas contextuais”. (2009, p. 133). Logo, diante da complexidade com que se trabalha ao pesquisar cultura material e documental, propõe-se que o conteúdo seja interpretado e atualizado conforme outras fontes e informações complementarem o caminho dinâmico que pulsa através da materialidade, antes funcional e, no momento, musealizada³. Por trás de uma nova ressignificação nas reservas técnicas e nos espaços expositivos dos museus, os objetos têm o potencial de apresentar inúmeras possibilidades de interpretação, ressignificação e difusão, como sugere a pesquisa aqui compartilhada.

2 RECOMPONDO FRAGMENTOS MATERIAIS E SOCIOCULTURAIS: A PESQUISA POR TRÁS DO PEDAÇO DE LOUÇA INGLESA “SOL”

Em *Princípios Básicos da Museologia*, Evanise Pascoa Costa pontua premissas e orientações para as etapas do processo de lida museológica, conforme regulamentações da profissão e instituições de salvaguarda. Segundo a autora,

Entende-se por *pesquisa museológica* toda informação que o objeto possui de ordem socioeconômica-cultural. Todo acervo museológico deve ser pesquisado. Só assim será possível o máximo de informações sobre o objeto. Ex.: sua origem, procedência, vinculação histórica. Sem pesquisa, as referências sobre os objetos se tornarão falhas e não transmitirão sua verdadeira história. É importante que o museu tenha um grupo multidisciplinar (historiador, sociólogo, artista, arquiteto, professor de Educação Artística, colecionador, etc.) formado por elementos da cidade,

³ Link de vídeo-reportagem sobre as escavações arqueológicas realizadas entre 2010 e 2011 na praça Brigadeiro Sampaio, em Porto Alegre, Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UnVddsG1p2Y> Acesso em: 20/06/2018.

cada um desenvolvendo pesquisas em seu campo a fim de complementar as informações referentes ao acervo (PASCOA, 2006, p. 44).

No âmbito da proposta de pesquisa da Disciplina de Cultura Material e Cultura Visual na Museologia Brasileira do curso de Museologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), foram realizadas duas visitas à reserva técnica do acervo de Arqueologia do Museu Joaquim José Felizardo, mediadas pela Museóloga Kimberly Terrany Alves Pires, então docente da disciplina, e pela Arqueóloga e Coordenadora do Programa de Arqueologia Urbana de Porto Alegre, Fernanda Tocchetto. Dentre a seleção de objetos dispostos à turma, elegi para o prosseguimento da investigação um fragmento de louça de faiança fina, datado do século XX. Escolhido o objeto de pesquisa, foi orientado o uso de referências abrangentes à área de cultura material, tendo sido elencados como base os estudos de Carvalho (2008) em *Gênero e Artefato – O Sistema Doméstico na Perspectiva da Cultura Material*; Barbuy (1995), em *Entendendo a sociedade através dos objetos*; Tocchetto (2001; 2009) em *A Faiança Fina em Porto Alegre - Vestígios Arqueológicos de uma Cidade* e *A louça em lixeiras urbanas*.

Levando em conta que “um objeto pode nos trazer muito mais informações do que parece” (BARBUY, 1995, p.1), como parte fundamental do processo de pesquisa integraram as seguintes etapas: a análise *extrínseca* do objeto, desde a observação de sua imagem e estado de conservação/fragmentação até a aferição de medidas dimensionais (Figura 1), a coleta de informações *intrínsecas* através da pesquisa bibliográfica especializada em cultura material e faiança fina em publicações tais como artigos, livros, sites de colecionadores/comerciantes de louças antigas, além da consulta em materiais referentes ao acervo bibliográfico e ao laudo da escavação arqueológica na qual o fragmento foi recuperado. Ademais, foi de suma importância o contato e a troca de informações via correio eletrônico junto às instituições inglesas de gestão patrimonial *Stoke on Trent Archive*, *Wedgewood Museum* e *The Potteries Museum & Art Gallery* – localizadas em Stoke-on-Trent, região na qual situava-se a fábrica J&G Meakin (1851-2000), produtora da louça de faiança fina pesquisada. Em um primeiro momento, e de acordo com as classificações dispostas na ficha de identificação de objeto/inventário do Acervo Arqueológico do Museu Joaquim José Felizardo (preenchida no âmbito da segunda visita à reserva técnica, em 08/05/2018) os dados *extrínsecos* foram analisados e reunidos na seguinte compilação:

Ficha de identificação de objeto arqueológico:

Denominação: Fragmento de peça de louça plana da empresa fabricante de origem inglesa “J&G MEAKIN” (Hanley, Stoke-on-Trent, Staffordshire)

Dimensões: 4 mm de espessura; 4,6 cm de largura e 6 cm de altura

Especificidades materiais: louça de faiança fina

Número de Catálogo: 10.60

Número caixa/saco: não tem

Nome da subcoleção (Sítio Arqueológico/AOA): 10 - Praça Brigadeiro Sampaio

Estado de fragmentação: Número de Fragmentos: 3

Estado de conservação: “bom” (de acordo com as classificações da ficha de identificação de objeto/inventário)

Figura 1: Fotografia de fragmento de louça de faiança fina do Museu Joaquim José Felizardo.



Foto: Daniela Mei Lipp Nissinen, 2018.

A análise intrínseca e extrínseca permitiu o reconhecimento da categoria de fragmento de louça encontrado como sendo de faiança fina inglesa. Segundo Tocchetto (*et al*, 2001), este tipo de louça “constitui uma categoria cerâmica intermediária entre a faiança e a porcelana”, apresentando, portanto, características porosas e absorventes. Conforme Pileggi (1958, p. 193 apud TOCCHETTO *et al*, 2001 p. 21), o termo *cerâmica* é uma denominação genérica que “abrange todos os produtos derivados de uma composição de argila e outras substâncias minerais, postos ao cozimento para obter solidez e inalterabilidade”. O fragmento, tendo sido recuperado no âmbito de escavação arqueológica do Sítio Brigadeiro Sampaio (RS.JA-10), no Centro-Histórico de Porto Alegre, foi datado como sendo de uso proveniente do século XX. Assim, buscou-se confirmar, também, a origem e a data aproximada de produção da louça. Foi realizado, portanto, o levantamento

tipológico e informacional, seguido de sua tradução do inglês para o português, conforme a Figura 2, da coleção de louças com a inscrição da marca “SOL” divulgadas no site do Museu Wedgwood⁴ (Instituição que leva o nome da Companhia de louças que se tornou subsidiária da fábrica J&G Meakin após seu fechamento).

Figura 2: Pesquisa de louças *J&G Meakin* com a marca « SOL » na coleção do Museu Wedgwood.



Fonte: Site institucional do Museu Wedgwood. Disponível em:
<http://www.wedgwoodmuseum.org.uk/collections/search-the-collection/mark/sol_meakin>
Acesso em: 30/09/2019.

Levantamento tipológico a partir da coleção do Museu Wedgwood:

Teaware: louça de chá

Useful ware/ bread and butter plate: louça útil/prato para pão e manteiga

Teaware/cream: louça de chá/creme

Dinnerware/platter: louça de jantar/travessa

Ware: mercadoria; louça; vasilhame; utensílio

A ação proporcionou não só o acesso informacional relevante à análise da constituição material, visual e histórica do fragmento, mas também a aproximação à imagem e à função da louça quando de sua integridade. Esta primeira compreensão permitiu,

⁴ Coleção de louças da marca “SOL” disponível no site: <http://www.wedgwoodmuseum.org.uk/collections/search-the-collection/mark/sol_meakin>. Acesso em: 20/06/2018.

também, que se prosseguisse na pesquisa das origens e trajetórias históricas por trás da materialidade, ou seja, a *alma* do objeto que foi moldado, moldou e protagonizou distintas vidas. Para Meneses (*apud* CARVALHO, 2008, p. 11), “a dimensão material não é só a do produto e do produzido, mas é o vetor sensorial que simplesmente torna possível cultura e vida social”. Desta forma, tecendo possíveis encontros e relações entre a produção e o uso de um mesmo objeto – a partir da análise de seu fragmento, o estudo aborda não só os resultados gerados a partir da pesquisa em cultura material e arqueológica, mas também as possíveis relações por ele mediadas e, neste momento, aproximadas.

3 O OBJETO MOLDADO: A PRODUÇÃO DE LOUÇA DE FAIANÇA FINA NA FÁBRICA INGLESA J&G MEAKIN

De acordo com o Museu Wedgwood, a fábrica J & G Meakin Ltd. of Eagle and Eastwood Potteries (Figura 3) foi fundada no ano de 1851 e teve seu complexo de fornos para queima de cerâmica – denominados na língua inglesa de “*Eagle Works*”, construído em 1859, na região central da Inglaterra em Hanley (atual cidade de Stoke-on-trent), pertencente ao condado de Staffordshire. Durante o século XIX e XX, a fábrica ficou reconhecida e popularizada pela intensa produção de louças de faiança fina (*ironstone china*⁵) comercializadas por um preço baixo para integrar a organização doméstica dos lares e os mercados de exportação.

Figura 3: Fábrica J&G Meakin, em Hanley, na Inglaterra, s.d..



Fonte: Fotografias do livro *J. & G. Meakin Pottery—History in the Making*

⁵ Conforme a Enciclopédia Britannica (2012), Ironstone china consiste em um tipo de faiança cerâmica introduzido na Inglaterra no início do século XIX, por ceramistas do condado de Staffordshire que buscavam desenvolver um tipo de porcelana que pudesse ser produzido em série. A experiência resultou em uma densa, dura e, portanto, mais durável louça que passou a ser conhecida por diversos nomes, tais como faiança fina, semiporcelana, porcelana opaca, porcelana Inglesa e stone china. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/ironstone-china>>. Acesso em: 24 jun. 2018.

Em 1970, a firma integrou o Grupo de Companhia Wedgewood. A produção fabril foi interrompida nos anos 2000, com o encerramento de atividades no nome de Meakin e a continuidade pela Companhia Johnson Brothers até 2004. Segundo Marks (2007), em seu histórico de quase 200 anos de atividade, a fábrica representou pioneirismo no contexto inglês de produção ceramista em louças de faiança fina. Isto se deu pelo fato de ter realizado – em um curto período de existência, o processo de transformação do modo manufatureiro: de uma produção inicialmente manual (Figura 4) e realizada em fornos de tijolo mais rústicos, e, portanto, mais lenta e artesanal, passou a incorporar o uso de máquinas (Figura 5) e a produzir em série e em maior quantidade. Esta mudança ocasionou não só uma maior quantidade de louças produzidas, mas também um comércio dinâmico e conectado a outros mercados além-mar – tais como o americano, de norte a sul.

Figura 4: Produção manual de moldes cerâmicos utilizando argila vermelha para a confecção de louças de chá pela Artesã Hilda Adams, s.d..



Fonte: Coleção Fotográfica do Museu Imperial da Guerra – IWM (D 11458).

Figura 5: Introdução de máquina automatizada na produção de louças da fábrica J&G Meakin, *circa* 1966.



Fonte: Fotografia do livro *J. & G. Meakin Pottery—History in the Making*.

Desta maneira, a cultura material – representada neste estudo pelo fragmento de louça de faiança fina – quando somada às fontes imagéticas e documentais contendo informações históricas, reverbera as distintas dimensões sociais, econômicas e culturais interligadas por trás da fundação de uma materialidade:

[...] ao se tornar metonímia de um sistema cultural, o objeto torna-se um documento e, portanto, passível de uma hermenêutica ou, ainda, de um processo interpretativo capaz de remetê-lo a paisagens culturais específicas, seguindo historicidades particulares (SILVEIRA, FILHO, 2005, p. 42).

Reunidas, estas informações permitem adentrar no campo mais poético e subjetivo da análise, afinal, conforme Tocchetto, “A interpretação é multifocal, isto é, um mesmo passado pode ter múltiplas interpretações” (2003, p. 60).

4 O OBJETO QUE MOLDA: FORMAS E SENTIDOS MOVIDOS PELA CULTURA MATERIAL

Conforme Tocchetto *et al*, em *A Faiança Fina em Porto Alegre – Vestígios Arqueológicos de uma Cidade*, “dentre as diversas categorias de material arqueológico histórico, a cerâmica industrializada de origem europeia destaca-se pelo seu potencial informativo” (2001, p.19).

Isto se dá não só pela sua característica padronizada no âmbito industrial, a qual permite verificar distintas técnicas e estéticas empregadas ao longo dos períodos de produção, mas também pela documentação histórica que perpetua. No entanto, após o contato com instituições de salvaguarda na cidade de Stoke-on-Trent, foi constatada a reduzida produção de informações relacionadas à trajetória da fábrica J&G Meakin. Dessa forma, além da compilação de dados compartilhados pelo Arquivo (*Stoke on Trent Archive*), e Museu Wedgwood (*Wedgwood Museum*) e de Museu da Cerâmica/Galeria de Arte (*The Potteries Museum & Art Gallery*) de Stoke on Trent, foram elaboradas pesquisas embasadas nas hipóteses das possíveis e distintas trajetórias percorridas pelo objeto no contexto da cidade de Porto Alegre no século XX.

Dessa forma, cabe reforçar que, assim como os sistemas culturais, a informação e o conhecimento se transformam ao longo do tempo e das sociedades, uma vez que são fenômenos altamente mutáveis dentro de um processo temporal. Para Gonçalves,

Na medida em que os objetos materiais circulam permanentemente na vida social, importa acompanhar descritiva e analiticamente seus deslocamentos e suas transformações (ou reclassificações) através dos diversos contextos sociais e simbólicos: sejam as trocas mercantis, sejam as trocas cerimoniais, sejam aqueles espaços institucionais e discursivos tais como as coleções, os museus e os chamados patrimônios culturais. Acompanhar o deslocamento dos objetos ao longo das fronteiras que delimitam esses contextos é em grande parte entender a própria dinâmica da vida social e cultural, seus conflitos, ambiguidades e paradoxos, assim como seus efeitos na subjetividade individual e coletiva (2007, p. 15).

Já para Hainard (1984), “o objeto não é a verdade de absolutamente nada. Polifuncional em primeiro lugar, polissêmico em seguida, ele só adquire sentido se colocado em um contexto”. Logo, da mesma forma se configura a interpretação entre a louça – sua origem, circulação e consumo, e o sujeito por trás de sua ressignificação: uma vez podendo ser utilizada e empregada de diferentes formas, como objeto funcional ou mesmo decorativo, a louça pode servir como matéria representante de modelos vigentes daquele período, bem como de seus deslocamentos e ressignificações. Neste sentido, segundo Guillaume,

A valorização da materialidade é própria da sociedade moderna industrializada, que enfatiza o visível e o material. A materialidade das coisas é também o suporte de diversos discursos, uma espécie de cápsula de sentidos e práticas (de fruição, de consumo) muito diversas (1980, p. 22).

Diante disto, os objetos e as relações geradas junto aos mesmos são alterados ao longo do tempo – levando em conta sua inserção em distintos contextos geográficos e socioculturais. Constituem, assim, fenômenos representativos dos processos dinâmicos da cultura. Assim, uma mesma louça produzida na Inglaterra, com fins de uso funcional no meio doméstico, pode ter sido reinterpretada, após sua comercialização em Porto Alegre, como elemento decorativo e carreador de *status* social. Neste sentido, Jean Baudrillard (2008) relaciona que os objetos, situados em um determinado sistema cultural, transcendem a funcionalidade para manifestar o seu valor simbólico. Ainda, segundo Marc Guillaume (2003), “o objeto permite fazer, mas também dizer, e uma das suas propriedades é servir de embraiador entre o estático e o dinâmico, a ação, o discurso e a recordação”.

Figura 6: Operária da fábrica J & G Meakin carimbando a marca « SOL » na base de pratos de louça antes de passarem pelo processo de queima em forno industrial, s.d..



Fonte: Coleção Fotográfica do Museu Imperial da Guerra. © IWM (D 11480).

A Figura 6 permite situar a leitura entre estes sentidos: a recordação, expressa através da captura do momento pela fotografia, demonstra o universo por trás de quem e como se produziu o tipo de louça estudada. Desta maneira, remete ao dinamismo por trás do sistema de produção mas também revela que o mesmo era conduzido majoritariamente por mulheres, cujas mãos não só moldavam o corpo da cerâmica mas também a estética através da aplicação de artes decorativas e carimbos de marcas (Figuras 7 e 8). Ainda, segundo Barbuy (1995, p.19), “através das marcas podem-se descobrir coisas como a época

do objeto, sua cidade de origem e quem o fabricou”.

Figura 7: Vista de mulheres manipulando os moldes de cerâmica na fábrica J & G Meakin, s.d..



Fonte: Coleção Fotográfica do Museu Imperial da Guerra. © IWM (D 11466).

Figura 8: Vista da sala de decoração da fábrica J & G Meakin, mostrando operárias realizando a pintura de decoração nos pratos de louça de faiança fina antes de serem envernizados. Esta série de pratos foi projetada para a exportação ao mercado sul americano, s.d..



Fonte: Coleção Fotográfica do Museu Imperial da Guerra. © IWM (D 11488).

Ao mesmo tempo, conforme a mesma autora, a análise de marcas, ornamentos, e símbolos manifestados no objeto permite revelar certas tendências de uma sociedade, como a importação de mercadorias estrangeiras. A estampa da série de louças “SOL”, apesar de conter variações em sua apresentação, tradicionalmente constituía-se de um sol nascente, acompanhado de seus raios, apresentando dois olhos que fitam o desenho a partir de uma suposta linha de horizonte (Figura 9). Além disso, conforme a Figura 10, foi constatada a similaridade da identidade visual empregada por outras fabricantes de louça de faiança fina ao mesmo período, cuja logotipia também remetia à representação de um sol.

Figuras 9 e 10: Catálogo Kovels *New Dictionary of Marks*, 1953.



Fonte: Fotos de Daniela Mei Lipp Nissinen a partir do Catálogo Kovels *New Dictionary of Marks*, 1953.

Diante desta similaridade, a pesquisa foi direcionada à interpretação da simbologia por trás do desenho de sol, no entanto, não foram encontradas fontes para acessar a esta informação. Supõe-se que a repetição da influência visual relaciona-se a algum movimento estético, ideológico, cultural e/ou político vigente nos países produtores de louça durante o século XX. Apesar disso, a pesquisa da marca possibilitou identificar que os anos de 1912-1963 (MARKS, 2007) compreenderam o período de fabricação da série de louças com a inscrição da marca “SOL”. A partir das informações coletadas, uma segunda ficha de identificação do fragmento arqueológico foi elaborada, por sua vez, de forma mais

aprofundada, conforme as Figura 11 e 12:

Figura 11: Aferição de medidas do fragmento arqueológico.



Foto: Daniela Mei Lipp Nissinen, 2018.

Figura 12: Segunda ficha de identificação do fragmento arqueológico

NOME DA SUBCOLEÇÃO (SÍTIO ARQUEOLÓGICO/AOA)	10 - Praça Brigadeiro Sampaio
NÚMERO DE CAIXA/SACO	Não tem
NÚMERO DE CATÁLOGO	10.60
ESPECIFICIDADES MATERIAIS	LOUÇA DE FAIANÇA FINA (<i>Earthenware</i>)
ESMALTE	<i>ironstone</i>
FABRICANTE	& G. MEAKIN
PERÍODO DE FUNCIONAMENTO	1851 - 2000
LUGAR DE ORIGEM	<i>Local Stoke-on-trent), condado de Staffordshire, Inglaterra</i>
DESCRIÇÃO DA MARCA	Sol nascente entre inscrições
TÉCNICA	Carimbo ou impressão

INSCRIÇÕES	CHINA REG. D SOL 391413 J & G MEAKIN
PERÍODO DE FABRICAÇÃO	1912 +
PERÍODO DA MARCA	c.1912-1963. Marks, C. (2007)
FORMA	Plana

DIMENSÕES	4,6 cm de largura e 6 cm de altura
ESTADO DE FRAGMENTAÇÃO	FRAGMENTOS COLADOS
ESTADO DE CONSERVAÇÃO	“bom” (de acordo com as classificações da ficha de identificação de objeto/inventário)

Fonte: Ficha realizada pela autora e baseada no livro *A Faiança Fina em Porto Alegre, Vestígios Arqueológicos de uma Cidade*, 2018.

Percebendo o objeto como *testemunha material* (BARBUY, 1995) da sociedade que o produziu e utilizou e, conseqüentemente, como fonte de informação sobre as dinâmicas sociais – que resulta de ampla ressignificação – a pesquisa foi direcionada à compreensão e análise da louça como objeto inserido no contexto de produção em mercado estrangeiro, circulação e uso doméstico na cidade de Porto Alegre revestida pelas influências do século XX, e sobretudo, conduzida pelo *ethos* do que reconhecia-se como identidade feminina.

4.1 PORTO ALEGRE NO SÉCULO XX – DO MACRO AO MICRO ESPAÇO, OU DO ESPAÇO URBANO AO FAMILIAR

Segundo Margarete Moraes, sobre a importância dos estudos em Arqueologia Urbana para a compreensão da trajetória humana, e sob a perspectiva dos espaços urbanos:

uma cidade congrega diferentes vidas, histórias e relações humanas. Dinâmica e mutável, está sempre se refazendo, num processo permanente de construção e reconstrução sobre as bases anteriores, ao sabor da história, fatalidade ou moda. Do seu passado, deixa pistas, amostras, pedaços de cada época sepultados pela nova etapa que se inicia (2001 *apud* Tocchetto *et al*, p.7).

Conforme Neves e Martins (2009), [...] Porto Alegre, na virada do século XIX para o século XX, é uma cidade em processo de modernização e, desta forma, diversas

modificações foram realizadas a fim de que o espaço urbano manifestasse em seu planejamento e arquitetura o aspecto positivista, e não mais provinciano. Ainda, de acordo com Tocchetto e Toledo (2009), “visando a reestruturação dos espaços urbanos, camadas de aterros cobriram, em diferentes momentos do século XIX, os refugos descartados pela população urbana”. Consequentemente, cabe a teoria que os espaços habitados no Centro Histórico de Porto Alegre durante o século XX já se situavam nos espaços de aterro e/ou nos seus arredores. A Rua da Praia que, segundo Cuty (2007), ainda hoje é a grande interface urbana e social do Centro de Porto Alegre, abrigou uma espécie de vitrine viva “de quem passa, quer ver e ser visto”:

[...] a rua que literalmente beirava a praia durante os primeiros anos de ocupação da cidade, atual Rua dos Andradas, foi se distanciando da borda com o Guaíba em função dos aterros realizado desde o final do século XIX, e foi sendo ocupada, ainda na primeira metade do século XX, pelo comércio elegante e pelos casarões de famílias abastadas [...] consolidou-se como a rua do fetiche de mercadorias e de passagem de pessoas [...] (2007, p. 246).

Conforme Tocchetto e Toledo (2009), “as lixeiras coletivas apresentam, em sua composição, camadas formadas pelo descarte de lixo cotidiano nas margens do lago Guaíba e no seu antigo leito”. No final do século XIX crescia a consciência frente às condições sanitárias do espaço urbano e, frente a isto, no ano de 1837 os moradores da cidade foram orientados pelo Código de Posturas Policiais da Câmara Municipal a depositar “ciscos e imundices” ao longo da orla do Guaíba e não mais em “terrenos baldios, nos pátios de casas, nas ruas e outros locais abertos” (TOCCHETTO *et al*, 2001). Dessa forma, indica-se a possibilidade de inserção do fragmento neste processo de vida doméstica da elite porto-alegrense. Diante das transformações da cidade e dos valores vigentes, de alguma forma este grupo social consumiu inicialmente o objeto como mercadoria – na forma de louça de faiança inglesa – empregando a funcionalidade e significância ao longo do tempo, de acordo com a sua interpretação, e posteriormente encerrando a sua vida útil, ao momento de seu descarte. É visível, desta forma, um sistema de circulação e consumação do objeto. No entanto, a carga simbólica e os sujeitos por trás desse ciclo não apresentam um só perfil e percursos determinantes. Assim, foram tecidas hipóteses, para além da tangibilidade da louça pesquisada, sobre quais identidades e sentidos reverberavam naquele contexto.

4.2 RELAÇÕES DE GÊNERO E IDENTIDADE INTERLIGADAS ALÉM-MAR

Visto que o fragmento arqueológico em questão apresenta marcas que revelam a sua

origem estrangeira, conclui-se que o mesmo teria sido trazido para o mercado nacional por meio de importação. Segundo Tocchetto e Medeiros,

[...] ao se pensar o período de ocupação dos sítios arqueológicos, devemos levar em consideração que os centros produtores expandiam-se sobre as nações periféricas, buscando a ampliação dos mercados consumidores e inserindo maciçamente seus produtos industrializados (2009, p. 132).

Esta constatação revela, também, a influência de outras regiões – principalmente europeias, sobre a cultura e o modo social no Brasil do século XX. Conseqüentemente, a aquisição e a apropriação de estéticas e padrões externos indicam que o sujeito por trás do consumo da louça pertenceria a uma classe com maior poder aquisitivo e, portanto, acesso à posse de bens estrangeiros. Segundo Perrot (apud CARVALHO, p. 40):

No momento em que a estrutura de mercado, o desenvolvimento técnico e científico criam a possibilidade de uma inserção social democrática, ao romper as barreiras políticas e estamentais de acesso à riqueza, a concorrência e as diferenças sociais acirradas tornam vitais as formas materiais de ostentação de *status*.

Assim, conforme Carvalho, “transportado para o contexto brasileiro, o repertório do luxo e bem-estar europeus será aqui apropriado como uma forma superior de cultura e civilização, impregnada de sentidos de progresso e modernidade” (2008, p.26). Conseqüentemente, nota-se a introdução “de valores estéticos associados ao aburguesamento da casa” (CARVALHO, p. 71). Esta formação de estética foi intensamente estimulada pelo comércio e consumo de materiais domésticos, dentre os quais destacam-se as louças – adquiridas tanto para o uso doméstico, manifestado no “trato culinário nas cozinhas e à higiene pessoal” (CARVALHO, p. 191), como decorativo, expressando a “riqueza que se manifesta como aparência, ou seja, como bom gosto, elegância, estilo” (CARVALHO, p. 26).

Ao mesmo tempo, para além dessa relação de designação e classificação, há uma interação sinestésica – por vezes inconsciente – entre os indivíduos, seus mundos subjetivos e externos, e a tangibilidade e intangibilidade dos objetos, ou seja, os fatores intrínsecos e extrínsecos que os permeiam e os moldam. Para a designer Anna Kudelska,

[...] há objetos diretos e indiretos, objetos amados e desprezados. Estes são companheiros na experiência de vida cotidiana, conectando os mundos emocionais ao espaço mental dos indivíduos, mediante suas funções e simbolismos, caracterizando-os como verdadeiros predicados

da cultura (2014, p. 22).

Diante disto, como verdadeiros mediadores das relações sociais e, conseqüentemente, de distintas culturas, considera-se que “tanto o gênero institui papéis a serem desempenhados pelos artefatos, como é instituído ou se reproduz tendo o artefato como agente” (MENESES *apud* CARVALHO, 2008, p.13). Na pesquisa da louça como vetor cultural, identificou-se a mesma com o universo feminino uma vez que, segundo Lima,

[...] ambas estariam baseada no seu vínculo com a natureza, tanto no que diz respeito ao material – argilas claras associadas à terra – como ao temário – trigo, ramagens, frutos e flores. Tais características iconográficas corresponderiam à situação da mulher brasileira no início do século XIX, confinada às áreas íntimas e de serviço da casa (1995, *apud* CARVALHO, 2008, p. 191).

Conforme Carvalho (2008, p. 191), na segunda metade do século XIX essa dicotomia seria questionada pela valorização do papel feminino nas condutas e nos rituais públicos. Nota-se, portanto, a transformação frente à maneira como determinados objetos são classificados, identificados e cultuados dentro de uma sociedade em que constantemente são incorporadas influências externas, e as quais moldam os seus modos de ser e estar. Diante disso, relacionam-se através do estudo da cultura material as distintas imagens e estigmas referentes ao protagonismo da mulher: de um lado, na Inglaterra, as mulheres *já moldam os objetos*, protagonizando papéis ativos no meio do trabalho como operárias. Já as brasileiras, no âmbito da elite de Porto Alegre e até meados do século XX, ainda são *moldadas pelo objeto* e mantém de forma estreita o vínculo com o lar e a vida doméstica. Ao passo que distintas concepções e perspectivas de gênero são formuladas e manifestadas, dá-se lugar à atividade e autonomia feminina fora dos espaços residenciais. Para Carvalho (2008), mesmo frente às transformações sociais, “que romperiam o modelo sexuado que opunha mulher/natureza a homem/cultura”, a louça branca continuaria ligada à imagem e à personalidade feminina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da ciclicidade e mutação da forma, sentido e funcionalidade dos objetos, conclui-se que, mesmo sofrendo alterações ao longo do tempo e em diferentes contextos sociais, os objetos têm a potencialidade de transmitir mensagens e de mediar as relações entre os indivíduos que os criam e com quem mantém interações. Mesmo diante de

transformações extrínsecas e intrínsecas – representadas pela fragmentação da louça de faiança fina e as distintas ressignificações de uso, o objeto apresenta, ao longo de sua trajetória, diferentes potencialidades e personalidades. Ao se fragmentarem, os objetos arqueológicos podem ser interpretados de diversas maneiras, assim como em contextos singulares. Dessa forma, têm sua complexidade manifestada através das distintas dimensões de materialidade definidas pelas sociedades, que, por sua vez, estabelecem as características funcionais e estruturais (simbólicas) dos mesmos.

Frente a isto, as pesquisas em Museologia e Arqueologia permitem acessar campos de interpretação da cultura material, atingindo dimensões subjetivas e simbólicas. Possibilitam não só o estudo e a difusão informacional por trás da materialidade, mas também a leitura de sentidos constantemente ressignificados. Dessa forma, cabem aos museus e aos seus profissionais a frequente atualização e renovação de narrativas e discursos atribuídos aos acervos com os quais exercem a salvaguarda, a educação e comunicação do patrimônio cultural. Assim como podem ser distintas as funções empregadas a um mesmo objeto, são também as leituras não só desde a ótica de pesquisadores especializados mas também da sociedade frente ao repositório informacional carregado pela materialidade. Em um mundo onde diariamente reinventam-se as relações e as reflexões, assim como os objetos que as permeiam, são inúmeras as interpretações frente à materialidade e a imaterialidade ecoada através dos objetos. Ao passo que são moldados e postos em movimento, estes adquirem a capacidade de permear e mediar as dimensões nas quais são inseridos e, portanto, também moldam os aspectos simbólicos e estruturais das sociedades.

REFERÊNCIAS

BARBUY, Heloísa. **Entendendo a sociedade através dos objetos**. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. Museu Paulista: novas leituras. São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1995.

BAUDRILLARD, J. **O Sistema dos Objetos**. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. 5 Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BLANCO, Angela Garcia. **La exposición: Um médio de comunicación**. Madrid: Ediciones Akal, S.A, 1999. 236p.

CARVALHO, Vânia Carneiro. Ações centrípetas e centrífugas: individualidades sexuadas. In: CARVALHO, Vânia Carneiro. **Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material, São Paulo, 1870-1920**. São Paulo: Edusp, 2010, cap. 1.

Coleção de fotos « Pottery in the Making- the work of J and G Meakin Pottery, Hanley, Stoke-on-trent, Staffordshire, England, 1942 » Acervo do Museu Imperial da Guerra, Inglaterra. Disponível em : <<https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/205199737>>. Acesso em: 24 jun. 2018.

COSTA, Evanise Pascoa. **Princípios básicos da museologia**. Coordenação do Sistema Estadual de Museus/ Secretaria de Estado da Cultura, Curitiba 2006.

CUTY, Jeniffer. **Porto Alegre e seus patrimônios no século XX: evolução de conceitos, valores e feições na materialidade urbana**. Revista Em Questão, Porto Alegre, v. 13, n. 2, p. 243-257, jul/dez 2007. Disponível em:<<http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/2983/2035>>. Acesso em 20 jun. 2018.

DEBARY, Octave. Segunda mão e segunda vida: Objetos, lembranças e fotografias. **Revista Memória em Rede**, Pelotas, v.2, n.3, ago.- nov. 2010.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, inc.. **Ironstone china**. Encyclopaedia Britannica, 2012. Disponível em : <<https://www.britannica.com/art/ironstone-china>>. Acesso em: 24 jun. 2018.

FERNANDES, Rosane Patrícia; BANDEIRA, Dione Rocha da. **Potencialidade da musealização de sítios arqueológicos: caso da APA de Guaratuba - PR**. Revista Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 53-76, jul. 2014. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/295/269>>. Acesso em: 30 out. 2017.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro, 2007.

GUILLAUME, Marc. **A Política do Patrimônio**. Porto: Campo das Letras, 2003.

KUDELSKA, Anna. O social nos objetos. In: _____. **Ícones Sacros e Ícones de Design: entre espiritualidade e tecnologia**. 2014, 124f. Dissertação (Mestrado em Design de Equipamento) - Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa. Lisboa, 2014.

MARKS, Chris. *J. & G. Meakin Pottery—History in the Making*. SMP Ltd, 2007.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Prefácio. In: CARVALHO, Vânia. **Gênero e artefato**: sistema doméstico na perspectiva da cultura material. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2008.

SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu; FILHO, Manuel Ferreira Lima. Por uma antropologia do objeto documental: entre a “alma das coisas” e a coisificação do Objeto. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 23, jan/jun. 2005.

TOCCHETTO et al. **A Faiança Fina em Porto Alegre – Vestígios Arqueológicos de uma Cidade**. Museu Joaquim José Felizardo, 2001.

TOCCHETTO, Fernanda; MEDEIROS, João Gabriel Toledo. A louça em lixeiras urbanas. **Revista de Arqueologia**, [S.l.], v. 22, n. 1, p. 125-134, jul. 2009. ISSN 1982-1999. Disponível em: <<https://www.revista.sabnet.com.br/revista/index.php/SAB/article/view/265>>. Acesso em: 24 jun. 2018. doi: <https://doi.org/10.24885/sab.v22i1.265>.

PICCLICK, RETONTHENET. Disponível em: <<https://picclick.com/J-G-Meakin-Staffordshire-Sol-391413-181353153104.html>>; <<https://www.retonthenet.co.uk/vintage-art-nouveau-j-g-meakin-sol-reg-no-381413-1902-white-chamber-pot-potty-gazunder-circa-1900s-3063-p.asp>>. Acesso em: 15 jun. 2018.



**RELATOS de
EXPERIÊNCIA**



MUSEU PARANAENSE: A COMUNICAÇÃO E O USO DAS REDES SOCIAIS PELA PERSPECTIVA DE UM MUSEU HISTÓRICO

Ellen Cunha do Nascimento¹
(Cosem – SECC/PR)

RESUMO: O presente relato analisa a comunicação e *marketing* institucional do Museu Paranaense (Curitiba-PR) por meio das mídias sociais, a fim de demonstrar a importância de sua utilização nas divulgações de ações e eventos. As mídias podem influenciar e contribuir no aumento de visitantes presenciais e no reconhecimento da instituição museológica. O relato inicia trazendo ao leitor um breve histórico do Museu Paranaense. Em seguida apresenta um breve comparativo de visitação entre museus e expõe como se deu o processo de divulgação nas mídias sociais. O relato é concluído com uma reflexão sobre a importância da atuação do Museu Paranaense e de outras instituições museológicas nas interfaces e redes sociais a fim de divulgar, ampliar e interagir com os seguidores que são visitantes em potencial.

PALAVRAS-CHAVE: Museu. Cultura. Interface social. Redes sociais. Comunicação.

PARANAENSE MUSEUM: COMMUNICATION AND USE OF SOCIAL NETWORKS FOR THE PERSPECTIVE OF A HISTORIC MUSEUM

ABSTRACT: *This report analyzes the communication and institutional marketing of the Paranaense Museum (Curitiba-PR) through social media, demonstrating that its use in the dissemination of actions and events is fundamental. The media can influence and contribute to the increase of in-person visitors and the recognition of the museum institution. The story begins by bringing the reader a brief history of the Paranaense Museum. It then presents a brief comparison of visitation between museums and exposes how was the process of dissemination on social media. It concludes that it is important the performance of the Parana Museum and museological institutions in the interfaces and social networks to disseminate, expand and interact with followers who are potential visitors.*

KEYWORDS: *Museum. Culture. Social interface. Social networks. Communication.*

¹ Especialista em História da Arte Moderna e Contemporânea pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (UNESPAR – EMBAP). Graduanda em Museologia pelo Centro Universitário Claretiano e Bacharel em Artes Visuais com Ênfase em Computação pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Atuou na Assessoria de Comunicação e *Marketing* da Gerência Executiva da Escola de Governo do Paraná (2006 – 2012), coordenou o Setor de Ação Cultural do Museu Paranaense (2015 - 2018) e atualmente integra a equipe da Coordenação do Sistema Estadual de Museus do Paraná (Cosem) da Secretaria de Estado da Comunicação Social e Cultura do Paraná (SECC). E-mail: ellenc@secc.pr.gov.br

MUSEU PARANAENSE: A COMUNICAÇÃO E O USO DAS REDES SOCIAIS PELA PERSPECTIVA DE UM MUSEU HISTÓRICO

O Museu Paranaense (MP) é o terceiro museu mais antigo do Brasil em funcionamento. Fundado em 1876, está localizado na capital do estado do Paraná, Curitiba. Com o intuito de desmistificar e subverter a ideia de que um museu histórico clássico, tradicional e oficial seria um local antigo, formal e que conseqüentemente seus compartilhamentos e postagens nas mídias/redes sociais não poderiam ser atrativos e descontraídos, foi adotada como estratégia a criação de postagens diversificadas, como forma de aproximação do museu a potenciais novos seguidores e futuros visitantes.

Apesar de este museu ter mais de um século de existência, muitos curitibanos e paranaenses não conhecem ou nunca visitaram o MP. Em alguns casos, há confusão quanto à sua localização, questão que foi identificada por meio de algumas publicações compartilhadas por visitantes. Desde 2003, o museu ocupa o Palácio São Francisco, sétima e atual sede do MP, prédio este que inicialmente foi residência da família Garmatter. A construção foi erigida entre 1928 e 1929 na Rua Kellers, entre as ruas Agostinho Ermelino de Leão e José Cândido Murici (estas vias levam os nomes dos idealizadores da criação do museu), no bairro São Francisco, Centro Histórico de Curitiba. Apesar de seus 4.700 m², algumas vezes o prédio passa despercebido pelos transeuntes, inclusive aos domingos, quando acontece a tradicional e muito movimentada Feira do Largo da Ordem, lugar fortemente frequentado por pessoas de diversas faixas etárias. Devido ao tombamento estadual do bem imóvel, neste caso, o prédio e suas imediações, intervenções como melhoria da sinalização para a devida identificação da instituição são limitadas².

Durante o período de agosto de 2015 a dezembro de 2018, trabalhei na estruturação de soluções para otimizar a comunicação institucional do MP e estruturar um plano de comunicação que aperfeiçoasse a relação institucional, nas mediações sociais, sejam elas materiais, por meio dos acervos, e/ou simbólicas, compartilhando os bastidores da instituição, e nas interações midiáticas, o que demandou reflexão sobre conceitos como memória e cultura e principalmente uma aproximação maior à história do acervo e da instituição e reflexão sobre como repassar este conteúdo nas postagens. Nas próximas seções desenvolverei uma discussão sobre estas questões.

² Questões como esta são supervisionadas pela Coordenação de Patrimônio Cultural, vinculada à Secretaria de Estado da Cultura, assim como o museu.

Museu Paranaense: um breve histórico

O Museu Paranaense foi a primeira instituição museal da província do Paraná. Criado em 1876, foi, conforme Carneiro³, o terceiro museu público do Brasil, inaugurado somente depois do Museu Real (também conhecido como Imperial ou Museu Nacional, de 1818) e do Museu Paraense Emílio Goeldi (criado em 1866). Ainda, segundo Carneiro:

Da mesma maneira como os dois primeiros museus brasileiros, o Museu Paranaense foi criado no modelo europeu dos gabinetes de história natural ou de ciência natural e assim era considerado no início do século XX, como se pode depreender de um papel com o timbre de *Museu Paranaense de Historia Natural e Ethnographia*, encontrado em um livro no qual foram guardadas as correspondências de 1900 a 1915.

O Museu Paranaense tinha uma organização interna bastante similar aos outros museus do Brasil, com seções de zoologia, botânica, geologia, mineralogia, etnologia, arqueologia e antropologia. Também sofreu alguns problemas comuns, como a carência de recursos financeiros, de pessoal especializado e de infraestrutura, dificuldades na pesquisa e na produção de material científico, enfim, na realização de seus objetivos.⁴

Em suma, os museus de ciências naturais eram espaços para consolidar a identidade e a memória nacionais e, no caso do Museu Paranaense, uma identidade regional⁵, exercendo função pedagógica e de representatividade em grandes eventos nacionais e paranaenses. Ele foi por muitos anos reconhecido pela sua importância e prestígio, cumprindo uma importante função como espaço para a construção de uma identidade regional, momento importante na vida cultural do estado do Paraná⁶.

Portanto, é de responsabilidade do Museu Paranaense resguardar as relíquias, as curiosidades e os semióforos⁷ que representam o povo e a cultura do estado do Paraná por meio da musealidade. Além de salvaguardar “tudo aquilo que de perto ou de longe está ligado à história nacional, os [objetos] que aí se encontram devem ser acessíveis a todos”⁸, pois isso possibilitará construir em sua comunicação “saberes, ideias, discursos, imagens, memórias, sentimentos e, de certa forma, verdades tornadas possíveis pelo conjunto exposto”⁹ nas exposições. Deste modo, o MP media o acesso do visitante ao objeto histórico.

³ CARNEIRO, Cíntia Maria Braga. **O Museu Paranaense e Romário Martins: a busca de uma identidade para o Paraná**. Curitiba: SAMP, 2013. Coleção teses do Museu Paranaense 1. p. 15.

⁴ *Ibidem*, p. 37.

⁵ *Ibidem*, p. 39.

⁶ *Ibidem*, p. 169.

⁷ POMIAN, Krzysztof. **Coleção**. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984. v. 1 (Memória – História), p. 51-86.

⁸ POMIAN, Krzysztof. **Coleção**. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984. v. 1 (Memória – História), p. 84.

⁹ MORALES, Martha Helena Loeblein Becker. **Fragmentos de História: passados possíveis no discurso da arqueologia histórica**. Curitiba: SAMP, Coleção teses do Museu Paranaense 9, 2014. p. 276.

Anteriormente à criação dos museus públicos, os acervos eram apreciados por poucos, pois as obras e os semióforos¹⁰ compunham coleções particulares, expostas em residências. Com o advento dos museus, os objetos passaram a circular por espaços mais acessíveis, viabilizando sua contemplação por diversos públicos. Essa nova dinâmica modificou as “relações entre os visitantes e os museus”¹¹ e, para apresentar os acervos adequadamente, surgiram as exposições. Parafraseando Farge¹², que afirma que a construção da história é um processo social, uma exposição também necessita ter sua elaboração processada socialmente, preocupando-se em expressar o coletivo e, desta forma, estabelecendo e revisitando vínculos entre as pessoas do passado e as do presente.

Na elaboração de uma exposição, nenhum discurso é inocente: há sempre alguma intenção, uma leitura contaminada. Além disso, dependendo do público que visitar a exposição, poderá faltar “o contexto de referência histórico-artística acadêmicas necessárias para o seu entendimento adequado”¹³, fazendo-se necessários textos e etiquetas informativas, tornando a visita mais pedagógica, compreensível e acessível ao visitante. Conforme Morales,

os museus não podem salvar o mundo. Os museus podem sim proporcionar inspiração e estímulo às pessoas, as verdadeiras responsáveis por quaisquer mudanças que venham a ocorrer. Dessa forma, a instituição museu continua dotada de função especial, responsável pela construção de passados possíveis e pela reflexão sobre o presente.¹⁴

A elaboração de exposições por temáticas (uma das possibilidades curatoriais) facilita a mediação dos conteúdos ao público, sendo esta opção de expografia frequentemente adotada nos museus, diferentemente dos tais gabinetes de curiosidades. Assim, utilizando-se de conhecimentos da museologia, de recursos expográficos, de pesquisa e seguindo uma linha temática, é elaborada e estruturada uma exposição, tornando-se esta a principal forma de um museu comunicar o seu acervo.

Nas últimas três décadas, debates sobre a consciência ecológica, o advento das tecnologias digitais e a *internet* reinventaram a divulgação e a comunicação interpessoal

¹⁰ Segundo Pomian, quando mais utilidade um objeto possuir, menos significado ele terá; logo, quanto mais significado ele possuir, menos utilidade ele terá. Este último é chamado pelo autor de “objeto semióforo”.

¹¹ POMIAN, op., cit., p. 83.

¹² FARGE, Arlette. Dos historiadores Bouvard e Pécuchet. In: _____. **Lugares para a história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. Coleção História e Historiografia. p. 129.

¹³ HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. **Teatro da memória**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 22, p. 158-162, 1987. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat22_m.pdf>. Acesso em: 9 dez. 2019. p. 160.

¹⁴ MORALES, op., cit., p. 318.

mediada pelas redes sociais¹⁵. No Brasil, a população aderiu à tecnologia, principalmente aos computadores de bolso, também conhecidos como aparelhos celulares ou *smartphones*. Estima-se que até outubro de 2017 havia um *smartphone* por habitante no Brasil, sendo atualmente 198 milhões em uso, segundo pesquisa da FGV-SP¹⁶. Conforme Santos, “qualquer tipo de estabelecimento, seja ele comercial, educacional ou estatal que pretenda uma maior adesão de seu público, possui uma ligação com a *internet*, suas redes sociais e aparatos tecnológicos”¹⁷. No contexto das instituições culturais, também o bom uso dessas ferramentas possibilita a difusão e a disponibilização de informações sobre o acervo, as exposições e principalmente sobre o aparelho cultural em si. Segundo Barbosa,

é perceptível o aumento da presença dos museus na rede. Em um primeiro momento, fazendo parte essencial dos planos de *marketing* e divulgação das instituições, para que em seguida fosse incorporado nos valores institucionais museológicos: colecionar, preservar e difundir [...]. Ou seja, além de ser um cartão de visitas do museu, a *Internet* possibilita o acesso ao patrimônio de uma forma mais ampla.¹⁸

Conforme pesquisas de Carneiro¹⁹ e Morales²⁰, os principais meios de divulgação utilizados pelo MP até o primeiro semestre de 2015, devido às tecnologias disponíveis, eram os materiais impressos, como os boletins e os jornais, que comunicavam inclusive as doações recebidas pelo museu²¹. Com o intuito de divulgar, democratizar e compartilhar a cultura material do MP, a partir do segundo semestre de 2015, iniciou-se uma intensificação de estratégias para divulgação, difusão, retomada da legitimidade, pertencimento e identificação do Museu Paranaense, diante principalmente das populações curitibana e paranaense, por meio de um recurso com o qual o público já está habituado e utiliza com muita frequência, fazendo parte de sua rotina: a *internet*.

¹⁵ SANTOS, Ana Kelly Araújo dos; CORDEIRO, Bernadete Moreira Pessanha; FERREIRA, Sandra Mara Bessa. **Museu virtual de educação a distância**. In: CIAED – CONGRESSO INTERNACIONAL ABED DE EaD, 18., 2012, São Luís do Maranhão. Anais... Disponível em: <<http://www.abed.org.br/congresso2012/anais/402c.pdf>>. Acesso em: 27 jun. 2017. p. 2.

¹⁶ CAPELAS, Bruno. **Até o fim de 2017, Brasil terá um smartphone por habitante, diz FGV**. Estadão, São Paulo, 19 abr. 2017. Disponível em: <<http://link.estadao.com.br/noticias/gadget,ate-o-fim-de-2017-brasil-tera-um-smartphone-por-habitante-diz-pesquisa-da-fgv,70001744407>>. Acesso em: 29 jul. 2017.

¹⁷ SANTOS; CORDEIRO; FERREIRA, op., cit., p. 4.

¹⁸ BARBOSA, Andrea Lombardi. **Museu 2.0**: como a tecnologia pode influenciar o público nos museus de arte da cidade de São Paulo. 2014. 61 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Mídia, Informação e Cultura). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em <<http://www.usp.br/celacc/?q=celacc-tcc/539/detalhe>>. Acesso em: 6 abr. 2017. p. 11.

¹⁹ CARNEIRO, Cíntia Maria Braga. **O Museu Paranaense e Romário Martins**: a busca de uma identidade para o Paraná. Curitiba: SAMP, 2013. Coleção teses do Museu Paranaense 1. p. 37.

²⁰ MORALES, Martha Helena Loeblein Becker. **Fragmentos de História**: passados possíveis no discurso da arqueologia histórica. Curitiba: Samp, Coleção teses do Museu Paranaense 9, 2014. p. 372.

²¹ *Ibidem*, p. 59-60.

O Museu Paranaense no ciberespaço

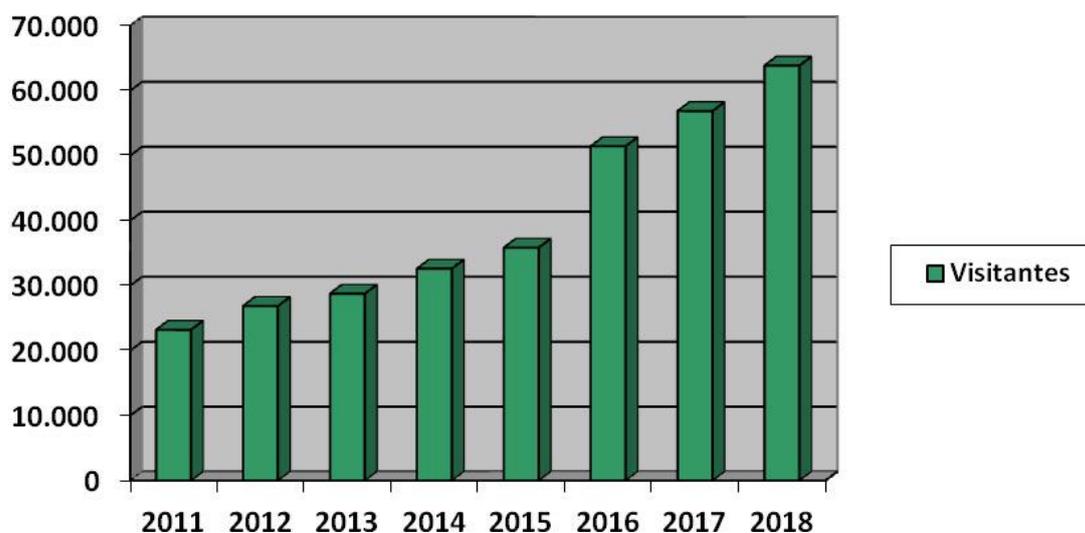
Os três pilares de uma instituição museológica são a pesquisa, a comunicação e a preservação. No caso do Museu Paranaense, esses pilares são articulados na sua missão, que é “ampliar o acesso ao patrimônio científico e cultural por meio de pesquisa, preservação e comunicação de acervos e coleções, representantes da herança e memória paranaense”²². Durante o período de realização das ações aqui relatadas, o organograma do MP era estruturado da seguinte forma: a *Direção* e o *Departamento Administrativo* realizavam a gestão administrativa, elaboração e execução de projetos e de ações voltadas para a infraestrutura; o *Departamento Científico*, composto pelos Setores de Antropologia, Arqueologia e História, era responsável pela produção de pesquisas museográficas, curadorias, atendimento dos pesquisadores e elaboração de projetos que envolvessem a produção de conhecimento; o *Departamento de Mediação Cultural*, formado pelo Setor Educativo e Ação Cultural, era responsável pelo atendimento dos mais diversos públicos, elaboração de projetos educativos, promoção de eventos e ações que visassem à acessibilidade e à visibilidade do museu; o *Departamento de Gestão de Acervo*, constituído pelo Setor de Museologia, Biblioteca Romário Martins e Laboratório de Conservação e Restauro (LACORE), era responsável pela gestão do acervo museológico e bibliográfico, bem como pela guarda, preservação, organização e gestão dos acervos.

Nesse contexto, o LACORE e o Setor de Museologia desenvolviam ações de preservação, guarda e gestão do acervo; os Setores de Antropologia, Arqueologia e História eram responsáveis pela pesquisa; e o Setor Educativo mediava e difundia as exposições do Museu Paranaense para os visitantes, principalmente a grupos escolares. A articulação entre esses setores consumava um dos pilares do museu, a comunicação. Com isso quero argumentar que a comunicação até então estava sendo dirigida a pesquisadores, grupos escolares e universitários que visitavam presencialmente o MP.

A partir da análise do Gráfico 1, é possível observar que ocorreu uma progressão dos visitantes presenciais no Museu Paranaense entre os anos de 2011 a 2018.

²² Fonte: Departamento Administrativo do Museu Paranaense.

Gráfico 1 – Visitação anual | Museu Paranaense



Esse fenômeno se deve ao fato das divulgações nas mídias sociais terem começado a ocorrer, mas também a outros fatores, como a realização de eventos, lançamento de livros e apresentações musicais que colaboraram para este crescimento, sendo a divulgação nas redes sociais apenas parte deste fenômeno ascendente. Nesse sentido, para que este crescimento fosse expressivo, se fez necessário maior divulgação e uma alfabetização cultural da comunidade. Conforme Barbosa,

no imaginário popular, museus são espaços destinados a iniciados na cultura, ou seja, a uma camada social economicamente favorecida. No das elites, os museus locais têm coleções inexpressivas e incompletas, se comparadas às europeias e norte-americanas, por isso não merecem atenção. Como resultado dessa combinação, o Brasil enfrenta historicamente imensas dificuldades para formar coleções, financiar exposições e atrair visitantes.²³

Devido ao preconceito existente de que museu é um local destinado a pessoas da elite, para conhecedores, e em razão da falta de ações educativas mais perenes a partir da escola (principal instituição educativa) para aproximação dos mais diversos públicos aos museus, nem todo sujeito se sente instigado a frequentar essas instituições, ambiente em que poderia ser sensibilizado e alfabetizado nas linguagens utilizadas nas exposições, por meio da mediação realizada pelos setores educativos. Deste modo, o setor educativo é um importante ator na alfabetização visual e na formação de público, por meio de práticas

²³ BARBOSA, Andrea Lombardi. **Museu 2.0**: como a tecnologia pode influenciar o público nos museus de arte da cidade de São Paulo. 2014. 61 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Mídia, Informação e Cultura). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em <<http://www.usp.br/celacc/?q=celacc-tcc/539/detalhe>>. Acesso em: 6 abr. 2017. p. 7.

denominadas de educação museal. Mas, além da mediação realizada por esses setores, outra forma para a aproximação de visitantes é a disponibilização dos acervos virtualmente, facilitando a democratização de acesso. Segundo, Barbosa

a *Internet* assume papel preponderante, pois veio oferecer aos museus a possibilidade de ligar documentos de texto, imagem, som e vídeo de modo interativo, permitindo-lhes apresentar as suas coleções e informações com elas relacionadas a todo o mundo, a partir de um acesso remoto.²⁴

De fato, esse processo de virtualização aproximou e estimulou no MP a criação de exposições de realidade virtual, como o Gufan²⁵, projeto de reconstrução facial de um indígena proto-jê. Possibilitou também visitas pelo *tour* virtual²⁶ e acesso ao acervo para pesquisas por meio do sistema de gerenciamento de acervos museológicos e de referência, a Rede de Informação Museus Paraná — Pergamum Museus²⁷ (isto também se tornou possível em outros museus pertencentes à Cosem²⁸). Deste modo, o MP apropriou-se da *internet* e da tecnologia para difundir informação, estimular e induzir que o visitante virtual venha a se tornar presencial. Valendo-se do potencial difusor ilimitado da *internet*, o MP vem formando, interagindo e alcançando potenciais visitantes e possibilitando o acesso de todos aos acervos e às exposições com apenas um *click*, superando a distância geográfica na divulgação das suas ações. Contudo, apesar do contexto apresentado até aqui, com o uso das redes sociais, a interatividade e o diálogo com o interagente²⁹, o percentual de visitantes à sede física do MP não é tão expressivo, quando comparado aos museus nacionais e principalmente aos internacionais. Isso pode ser observado com o cotejo das informações contidas nas Tabelas 1, 2, 3 e 4:

²⁴ *Ibidem*, p. 9.

²⁵ Pode ser acessado no endereço: <http://www.museuparanaense.pr.gov.br>

²⁶ Pode ser acessado no endereço: <http://www.museuparanaense.pr.gov.br>

²⁷ Pode ser consultado no endereço: www.memoria.pr.gov.br

²⁸ Coordenação do Sistema Estadual de Museus do Paraná, coordenação vinculada à Secretaria de Estado da Cultura do Paraná.

²⁹ Interagente é aquele que interage, sujeito que exerce ação mútua, afetando ou influenciando o desenvolvimento ou condição do outro.

Tabela 1 – Museus do mundo mais visitados em 2016³⁰ e 2018³¹

Museus		Visitantes 2016	Museus	Visitantes 2018
1	Musée du Louvre	7,4 milhões	Musée du Louvre	10,2 milhões
2	MET (New York)	7 milhões	National Museum of China	8,6 milhões
3	British Museum	6,4 milhões	MET (New York)	6,9 milhões
4	The National Gallery	6,2 milhões	Vatican Museums	6,7 milhões
5	Vatican Museums	6 milhões	Tate Modern	5,8 milhões

Tabela 2 – Museus mais visitados no Brasil em 2016³²

Museus		Visitantes 2016	Seguidores ³³	
			Facebook	Instagram
1	Museu do Amanhã	1,4 milhões	143.639	712.000
2	MIS-SP	446.000	337.292	627.000
3	MASP	408.000	202.642	123.000
4	Museu de Arte do Rio	404.000	170.526	571.000
5	Museu Imperial	368.000	17.631	0 ³⁴
6	Pinacoteca SP	325.000	305.565	106.000
7	Inhotim	322.000	317.907	228.000
8	Museu do Futebol	320.000	47.321	3.000
9	Museu Histórico Nacional	123.370	22.334	2.000

Tabela 3 – Museus mais visitados da SEEC – Cossem³³ em 2016 e número de seguidores em redes sociais

SEEC Cossem	Visitantes 2016 ³⁶	Seguidores ³⁷	
		Facebook	Instagram
Museu Oscar Niemeyer	300.000	106.506	5.174
Museu Paranaense	51.439	4.809	722
Museu de Arte Contemporânea	23.199	2.425	0 ³⁸
Museu do Expedicionário	22.364	3.926	0 ³⁹
Museu Alfredo Andersen	11.290	1.349	257
Centro Juvenil de Artes Plásticas	2.305	826	153
Museu da Imagem e do Som PR	2.262	5.569	253
Total 7 museus	412.859	125.410	6.000

³⁰ CAMARGO, Patrícia. **10 museus de arte mais visitados no mundo em 2016**. Artigo do site Turomaquia. 19 jun. 2017. Disponível em: <<http://turomaquia.com/10-museus-de-arte-mais-visitados-no-mundo-em-2016/>>. Acesso em: 29 jul. 2017.

³¹ EXHIBITION and museum visitor figures 2018. **The Art Newspaper**, v. XXVIII, n. 311, abr. 2019. Disponível em: <<https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2019/04/The-Art-Newspaper-Ranking-2018.pdf>>. Acesso em: 3 mar. 2019. p. 3.

³² GANCEDO, Bianca. **Você sabe qual foi o museu mais visitado do Brasil em 2016?** Artigo do site O Beijo: o portal da arte brasileira. 31 jan. 2017. Seção Notícias. Disponível em: <<http://www.obeijo.com.br/noticias/voce-sabe-qual-foi-o-museu-mais-visitado-do-brasil-em-2016-12773129>>. Acesso em: 28 jul. 2017.

³³ Secretaria de Estado da Cultura (SEEC) | Coordenação do Sistema Estadual de Museus (Cossem)

Tabela 4 – Museus mais visitados da SEEC – Cosem³⁴ em 2018 e número de seguidores em redes sociais

SEEC Cosem	Visitantes 2018 ⁴¹	Seguidores ⁴²	
		Facebook	Instagram
Museu Oscar Niemeyer	311.385	115.788	33.700
Museu Paranaense	63.855	7.560	2.163
Museu de Arte Contemporânea	74.047	3.909	1.406
Museu do Expedicionário	31.200	6.059	379
Museu Casa Alfredo Andersen	15.651	2.860	1.537
Centro Juvenil de Artes Plásticas	18.041	1.304	273
Museu da Imagem e do Som PR	11.237	9.843	570
Total 7 museus	525.416	147.323	40.000

Os dados das tabelas mostram uma assiduidade maior na visita dos museus internacionais em comparação aos do Brasil. A instituição que se aproxima deste *ranking* internacional é o Museu do Amanhã, no Rio de Janeiro, que foi inaugurado em 2016, sendo um dos legados dos Jogos Olímpicos. Observando a Tabela 2, dentre os nove museus listados, os do Rio de Janeiro e de São Paulo estão equiparados, aparecendo apenas uma instituição de fora do eixo Rio-São Paulo, localizada em Minas Gerais. Levando em consideração o PIB e o potencial turístico e comercial dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, fica evidente uma maior circulação de pessoas e conseqüentemente maior possibilidade de visitantes nos museus destas cidades.

Ainda levando em consideração estas informações, ao comparar os dados da Tabela 2 aos números de visitantes dos museus vinculados diretamente à Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, presentes na Tabela 3, notamos uma disparidade na quantidade de visita, pois, por exemplo, é preciso somar o total de visitantes dos museus da lista dos vinculados à Cosem para alcançar o número de visitantes que o MIS-SP recebeu em 2016. O mesmo ocorre quando contabilizamos a quantidade de seguidores nas redes sociais do MIS-SP e dos museus vinculados à Cosem (neste caso, estamos comparando apenas o *Facebook* e o *Instagram* das instituições citadas nas Tabelas 2, 3 e 4). Juntando as sete instituições dos museus vinculados à Cosem, observamos números pouco expressivos, sendo importante ainda melhorar as postagens e utilizar de forma adequada as redes sociais disponíveis e usufruir do potencial que pode ser explorado nelas, de várias formas.

Apesar do crescimento gradativo das visitas presenciais à sede do Museu Paranaense, observável no Gráfico 1, e de sua progressão na quantidade de seguidores nas Tabelas 3 e 4, nas quais aparece como o segundo museu mais visitado no Paraná, ainda assim o seu crescimento se apresenta singelo diante dos museus brasileiros. É perceptível

³⁴ Secretaria de Estado da Cultura (SEEC) | Coordenação do Sistema Estadual de Museus (Cosem).

que não podemos nos esquecer do potencial turístico e comercial das cidades já mencionadas, mas Curitiba também possui suas potencialidades. Premiada como melhor cidade do Brasil em 2015, seu Jardim Botânico é considerado um dos dez jardins mais impressionantes do mundo³⁵.

Em meio a este contexto, no segundo semestre de 2015 foram reestabelecidas as ações do *Departamento de Mediação Cultural* do MP e neste período fui responsável pelo planejamento, coordenação e organização das ações culturais, como eventos, montagens e aberturas de exposições, lançamentos de livros e comunicação institucional nas redes sociais *Facebook*, *Instagram*, *Twitter* e *YouTube*. Apropriando-se destas ferramentas tecnológicas, foi possível aumentar relativamente os seguidores das redes sociais do MP, sendo que alguns destes seguidores conheceram o museu pessoalmente porque acessaram a rede social, informação que obtive por meio de relatos que presenciei na época.

Através de postagens, criação de novas mídias sociais, já que na época o museu não possuía contas no *Instagram* e no *Twitter*, e participação em ações virtuais como *Museum Week*³⁶, gradativamente surgiu a necessidade de postagens sobre o acervo e a definição das *hashtags* (#)³⁷ que seriam utilizadas na divulgação das exposições, a fim de compartilhar, ressignificar, socializar e democratizar as informações sobre o potencial da cultura material existente no MP. Dentre as *hashtags* mais utilizadas nas postagens estão: #MuseuParanaense, #MuseuHistórico, #OMuseuDaHistóriaDoParaná, #Cultura, #História, #Patrimônio, #Memória, #Museu, #CulturalHeritage. Em 2018 foram utilizadas aproximadamente 110 variações.

Durante este período, foram adotadas também as *hashtags* #Audiodescrição e #pracegover. Essa campanha teve a função de promover a acessibilidade nas redes sociais, por meio da descrição das imagens, proporcionando audiodescrição para pessoas com deficiência visual, a fim de que compreendessem o que estava representado na imagem. Nela, as postagens sobre as exposições do MP eram divulgadas utilizando fotografias que mostravam parte da exposição e acervos, incluindo um texto descritivo das imagens compartilhadas, conforme o exemplo a seguir:

³⁵ Informação veiculada pela Prefeitura Municipal de Curitiba no site do Instituto Municipal Curitiba Turismo: <<https://turismo.curitiba.pr.gov.br/conteudo/destaques-e-premios/1763>>. Acesso em: 15 out. 2019.

³⁶ A iniciativa é do microblog *Twitter*, que convida instituições culturais de todo o mundo a divulgarem suas atividades, cotidiano e curiosidades durante sete dias.

³⁷ As *Hashtags* ou *Tags* são palavras-chave relevantes ou termos associados a uma informação, tópico ou discussão que se deseja indexar de forma explícita no aplicativo *Twitter*, também adicionáveis ao *Facebook*, *Google+* e *Instagram*.

#audiodescrição #pracegover: Fotografia colorida de parte da exposição que contempla a Leão Junior S/A, que é composta por vitrine e prateleira com embalagens antigas, pilão, barrica e um ouriço e, ao fundo, texto, fotografias e diversos rótulos de erva-mate. Acima da fotografia texto em destaque sobre retângulo verde: Museu Paranaense exhibe a exposição "Indústrias Paranaenses". No canto inferior esquerdo a logo do Museu Paranaense e no canto inferior direito o brasão do Estado do Paraná com a legenda Paraná, Governo do Estado e Secretaria da Cultura.³⁸

Acredito que, por meio dessa campanha, fizemos uso dos “espaços virtuais [que] constituem linguagens tecnológicas em rede capazes de guardar e socializar os registros do patrimônio cultural de forma mais ampla e acessível”³⁹, em consonância com a missão do MP, cujo objetivo é ampliar o acesso, percebendo que a *internet* é um dos “importantes meios para difundir e promover as instituições museológicas, a sua história, ação e iniciativa, através da disponibilização de um conjunto de informações e recursos”⁴⁰ que possibilitam comunicar o acervo de forma textual, iconográfica e dinâmica.

Durante este período também foram realizadas postagens inspiradas em “memes”, estimulando a interação com os seguidores por meio de postagens dinâmicas. Os efeitos disso podem ser medidos pelos números da Tabela 5, que mostram o crescimento dos seguidores, e pelos números das interações nas Figuras 1 e 2, exemplificando a mudança no envolvimento dos seguidores nas postagens.

Tabela 5 – Redes Sociais do Museu Paranaense em números

Rede Social	Quantidade de seguidores acesso					
	Junho 2016	Dez 2016	Junho 2017	Dez 2017	Junho 2018	Dez* 2018
Facebook @MuseuParanaense	2.766	3.773	4.645	5.445	6.214	6.308
Instagram @museuparanaense	156	398	685	892	1.420	1.540
Site ⁴⁹ www.museuparanaense.pr.gov.br	91.030	169.476	84.386	125.107	15.877	28.836
Twitter @musparanaense	56	84	146	175	250	12
YouTube museuparanaense1876	59	73	120	145	165	186

*Entre 6 de julho e 7 de outubro de 2018 as redes sociais foram desativadas, devido ao período eleitoral, conforme orientação recebida pela Assessoria de Comunicação SEEC.

³⁸ Audiodescrição realizada pela autora.

³⁹ MELLO, Janaina Cardoso de; LUZ, Fabiano Conceição Lima; MONTIJANO, Maria Márcia Crisanto Leão; ANDRADE, Ângela Maria Ferreira de. **A Museologia na web: sistema de informação sobre patrimônio cultural na era digital.** Perspectivas em Ciência da Informação v. 20, n.1, p. 171-188, jan./mar. 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1981-5344/1296>>. Acesso em: 3 fev. 2017. p. 178.

⁴⁰ SCHEINER, Tereza Cristina; MAGALDI, Monique Batista. **Museologia, Comunicação e Informação: as transformações sociais e a rede.** In: Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 13., 2015, Rio de Janeiro. Anais... Disponível em: <<http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/xiiienancib/paper/viewFile/3930/3053>>. Acesso em: 3 fev. 2017. p. 2-3.



Figura 1



Figura 2

Comparando as Figuras 1 e 2, é possível notar as diferenças de ressonância na interação, quantidade de curtidas, comentários e compartilhamentos que as postagens sofreram. Conseqüentemente, com menor interação, as postagens e os conteúdos não eram visualizados por mais pessoas. A fim de mudar isso, adotamos estratégias de mídia espontânea, tais como: a utilização de um “meme” que perguntava “Como você se sente hoje, numa escala Bento Munhoz da Rocha?” (Figura 3); motivando que o visitante reagisse e compartilhasse sua visita ao MP (Figura 5); despertando curiosidade com a palavra “Clique na logo” (Figura 6); perguntando “Você tem planos para o final de semana? Clique aqui”, em *post* no qual, ao abrir a imagem, o interagente deparava-se com um convite para visitar o museu ou para marcar um amigo nos comentários para visitarem juntos; e com imagens para incentivar que os visitantes tirassem *selfies*⁴¹, assim como o Dom Pedro II (Figura 4). Com esta última proposta, a instituição tinha sua localização divulgada por meio do *check-in* do visitante, iniciativa convencional em diversos outros ambientes além de museus.

⁴¹ *Selfie* é uma palavra em inglês, um neologismo com origem no termo *self-portrait*, que significa autorretrato, e é uma foto tirada e compartilhada na *internet*.



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

Por meio dos “memes”, demonstrava-se que o museu estava conectado com as novidades, mas mantendo um perfil coerente com a instituição, a fim de construir uma nova imagem junto aos seguidores, o que gerava um *feedback* positivo, além do estabelecimento de uma relação sadia com o público. Outra estratégia que possibilitava a interação e impulsionava as redes sociais era a disponibilização ao longo do circuito expositivo de placas para *selfies*. Posteriormente, era possível localizar as fotos dos visitantes quando o perfil do museu era marcado ou quando era utilizava a *hashtag* #MuseuParaense. Nas Figuras 8, 9 e 10 pode ser observada a adesão à proposta. Durante o período de carnaval, foram disponibilizadas máscaras de personagens de desenhos infantis. Por dois anos as placas com frases permaneceram disponíveis para *selfie*, sendo periodicamente trocadas, e também foram criadas placas com as reações do *Facebook*

e frases dos “memes” mais recentes, como “Quis falar de História comigo. Logo eu, historiador”, como pode ser observado na Figura 8.

Desta forma, era oportunizado que o visitante fosse além da apreciação e da observação, pois, ao interagir, ele experienciava uma visita mais dinâmica, até certo ponto, com a exposição e com o acervo exposto, além de ter seu sentimento de pertencimento despertado. Ao mesmo tempo, foi encontrada uma forma de o visitante contribuir com a divulgação do museu de forma orgânica.

Durante o processo de elaboração de estratégias de divulgação, observou-se que durante a participação da equipe em fotos ou postagens sobre os bastidores do museu, nas quais os funcionários eram os principais agentes, aumentava consideravelmente a repercussão e as interações nas redes sociais, como pode ser observado na Figura 7. Gradativamente, foram melhorados os diálogos, os processos de mediação e o discurso do museu, tornando-o mais jovem e atrativo e possibilitando uma interação mais ampliada com seus interlocutores.



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10

No processo de gerenciamento das mídias sociais, houve a necessidade de estabelecer um cronograma de postagens, o qual tinha conteúdos alternados entre programação, apresentação do acervo, vertente humorística e descontraída e figuras já mencionadas anteriormente, buscando um equilíbrio entre as postagens de acordo com os horários em que a dinâmica da rede social demonstrava mais acesso dos seguidores, como exemplificam as Figuras 11 e 12.



CRONOGRAMA DE POSTAGENS
FACEBOOK E INSTAGRAM DO MUSEU PARANAENSE

	DOMINGO	SEGUNDA	TERÇA	QUARTA	QUINTA	SEXTA	SABADO
9h	Exposição	Exposição virtual	Exposição	Exposição	Exposição	Exposição	Exposição
12h30	Siga nas redes sociais	Post Foto do visitante	Pinturas mulheres MP	Apoie o MP	Pinturas mulheres MP	Plano 1da	Pinturas mulheres MP
18h30 19	Google street view	Video do YouTube	Vc sabia?	Post Foto do visitante	Visite o site do MP	Escala de Humor	publicações do MP
20h	Vc sabia?	Post Foto do visitante	Publicações do MP Sorriso (Facebook)	Pintura + foto da rua		Post Foto do visitante	Quiz MP

	DOMINGO	SEGUNDA	TERÇA	QUARTA	QUINTA	SEXTA	SABADO
10-11h	Exposição	Exposição virtual	Exposição	Exposição	Exposição	Exposição	Exposição
12-13h	Google street view	Uma expo especial	Check-in	Esta no YouTube	Visite o MP	Curta Curitiba a pé	Publicações do MP
19-20	Visite o site do MP	Vc pode	Visita mediada	Como foi sua visita?	Siga nas redes sociais	Plano 1da ou feriadão	publicações do MP
	Video do YouTube	Escala de Humor	apoie	Quiz MP	Visita virtual	Você sabia?	audioguia

Figura 11



Figura 12

No cronograma de postagens, um dia da semana era dedicado às exposições que já passaram pelo MP e a convidar os seguidores a visitarem virtualmente estas exposições, como a mostra "A Guerra do Contestado", encerrada em 2013, ou as exposições "Ney Braga: acervo pessoal e político" e "Paraná Espanhol", realizadas no ano seguinte. Os visitantes virtuais eram também chamados a apreciar a exposição ainda em cartaz, como a "Moedas Romanas: coleção acervo do Museu Paraense", bem como a realizar o *Tour Virtual 360°*, conhecer o audioguia em três idiomas e o videoguia em Libras.

As postagens nas redes sociais do museu se intercalavam entre apresentar as exposições que estavam em cartaz, incentivar o interagente a explorar o *site* do museu para conferir a programação, conhecer a respeito dos departamentos científicos, realizar pesquisas, verificar as publicações disponíveis para *download* e conferir as visitas virtuais. Além disso, eram divulgadas as demais redes sociais em que o museu estava presente e foi realizada uma campanha solicitando apoio financeiro por meio da Lei Rouanet, Nota Paraná e Sociedade de Amigos do Museu Paraense ou, de forma social, sendo um Embaixador, com a doação do seu tempo. Neste último caso, era sugerido que o seguidor assumisse o papel de Embaixador Social, doando o seu tempo no ato de compartilhar as postagens do museu em suas redes sociais e assim contribuindo com a visibilidade e a divulgação da instituição de forma orgânica.

A rede social mais utilizada foi o *Facebook*. Primeiramente houve a necessidade de detalhar as informações sobre a instituição, como contatos, histórico, data de fundação, informações sobre as sedes anteriores e dicas sobre como chegar ao museu, listando a indicação de transporte público. Mantivemos as informações sobre o museu completas também listando o recebimento de prêmios, utilizando a logo como foto de perfil e identificando o prédio na foto da capa. Posteriormente, a capa passou a conter dados sobre os dias e os horários de visitação, endereços de todas as redes sociais e convite para visitar o museu, reforçando e facilitando o acesso às informações de serviço.

As avaliações recebidas durante este período foram respondidas e curtidas o mais rápido possível, com o intuito de manter a média das avaliações, sendo o mesmo procedimento realizado com as mensagens. Buscando construir um vínculo a partir da avaliação ou interação que era estabelecida pelo seguidor, a resposta escrita seguia o mesmo tom usado pelo usuário, indo do mais descontraído ao mais formal.

Junto à equipe do museu, foi necessário realizar uma campanha de sensibilização sobre a importância de curtir, compartilhar e convidar os amigos a seguirem a página do museu. O diretor à época, Sr. Renato Carneiro Jr., apoiava e compreendia o grau de importância da colaboração da equipe no compartilhamento das postagens para que pudessemos aumentar o número de seguidores que eram potenciais visitantes presenciais.

Na rede social *Instagram* eram replicadas as postagens realizadas no *Facebook*, mas aproveitava-se a ferramenta para a publicação de *stories* e *boomerangs*. Foi estabelecido que as redes sociais *Twitter* e *YouTube* não seriam as principais mídias da instituição, mas era possível uma boa frequência de *posts* no *Twitter*, devido ao compartilhamento automático pelo *Instagram*, mesmo não sendo viável na época o planejamento de postagens específicas para esta rede social. No *YouTube* já existiam alguns vídeos disponíveis e a forma encontrada para não deixar a página estática foi compartilhar as entrevistas sobre a instituição e os vídeos dos bastidores das montagens das exposições. O endereço do canal foi personalizado em 2017, quando alcançou a marca de 100 seguidores.

Considerações finais

Durante a experiência aqui relatada, encontrou-se nas mídias sociais formas de se ampliar as potencialidades do Museu Paranaense, instituição que preza pelo visitante, pesquisador, colaborador e todos que queiram apoiar e colaborar com esse espaço público. Embora houvesse uma rotina de postagens que objetivava a socialização e a democratização da informação, possibilitando aproximação, identificação e envolvimento

do visitante com o museu, havia ao mesmo tempo muitos desafios a serem superados para a utilização da tecnologia e das mídias sociais em toda sua amplitude, a fim de que esta interação se tornasse uma adesão à visita presencial ao museu.

Durante este período, foram conquistados bons índices de envolvimento e isso só foi possível pelo novo uso dado às redes e às tecnologias disponíveis, de maneira que melhorassem as interações, realizando processos de mediação eficientes. Ocorreu maior interação nos processos de divulgação promovidos, envolvendo mais profundamente os dois lados envolvidos: a equipe do museu (o profissional da mídia e os técnicos) e o interagente, proporcionando assim melhoria nas mediações sociais. Na época, notou-se ainda que a interrupção de postagens no período eleitoral foi prejudicial para as estratégias de interação entre o museu e o interagente.

No meu caso particular, o distanciamento e o desprendimento contribuíram para uma melhor análise dos dados e ações mencionadas neste relato, no qual pretendi apresentar o trabalho que desenvolvi no período em que estive como *social media* do MP. O objetivo traçado foi mencionar os pontos positivos na utilização de postagens descontraídas e pontuar as transformações na comunicação e no *marketing* dos museus devido aos novos processos de comunicação utilizados na *web*, os quais incentivam a participação do usuário, sempre focando a contextualização do trabalho desenvolvido no Museu Paranaense.

Essas novas mediações devem ser pesquisadas, aproveitando as potencialidades da *internet*, que possibilita ao usuário que ele tenha voz mais ativa no ciberespaço, mesmo que a mediação não seja tão democrática quanto gostaríamos. Acredito que este relato de experiência pode incentivar a reflexão para a realização de novos experimentos com as mídias sociais, com comunicação apropriada e satisfatória, viabilizando uma interação que incentive a participação do público, além de difundir o conhecimento sobre os acervos museológicos. É importante refletir sobre como fazer as perguntas certas para que o visitante interaja com as postagens propostas e para termos o retorno que desejamos. Acima de tudo, a interação deve proporcionar que o visitante seja capaz de opinar, construir e reconstruir um conhecimento coletivo sobre o valor histórico dos acervos e da memória, que está presente em cada objeto exposto nas mostras, salvaguardado nas reservas técnicas e em nossa memória afetiva. Acredito que transcender a linguagem no Museu Paranaense viabilizou de fato incluir mais vida a este museu.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Andrea Lombardi. **Museu 2.0:** como a tecnologia pode influenciar o público nos museus de arte da cidade de São Paulo. 2014. 61 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Mídia, Informação e Cultura). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em <<http://www.usp.br/celacc/?q=celacc-tcc/539/detalhe>>. Acesso em: 6 abr. 2017.

CAMARGO, Patrícia. **10 museus de arte mais visitados no mundo em 2016.** Artigo do site Turomaquia. 19 jun. 2017. Disponível em: <<http://turomaquia.com/10-museus-de-arte-mais-visitados-no-mundo-em-2016/>>. Acesso em: 29 jul. 2017.

CAPELAS, Bruno. **Até o Fim de 2017, Brasil terá um *smartphone* por habitante, diz FGV.** Estadão, São Paulo, 19 abr. 2017. Disponível em: <<http://link.estadao.com.br/noticias/gadget,ate-o-fim-de-2017-brasil-tera-um-smartphone-por-habitante-diz-pesquisa-da-fgv,70001744407>>. Acesso em: 29 jul. 2017.

CARNEIRO, Cíntia Maria Braga. **O Museu Paranaense e Romário Martins:** a busca de uma identidade para o Paraná. Curitiba: SAMP, 2013. Coleção teses do Museu Paranaense 1.

FARGE, Arlette. Dos historiadores Bouvard e Pécuchet. In: _____. **Lugares para a história.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. Coleção História e Historiografia. p. 117-129.

GANCEDO, Bianca. **Você sabe qual foi o museu mais visitado do Brasil em 2016?** Artigo do site O Beijo: o portal da arte brasileira. 31 jan. 2017. Seção Notícias. Disponível em: <<http://www.obeijo.com.br/noticias/voce-sabe-qual-foi-o-museu-mais-visitado-do-brasil-em-2016-12773129>>. Acesso em: 28 jul. 2017.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. **Teatro da memória.** Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 22, p. 158-162, 1987. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat22_m.pdf>. Acesso em: 9 dez. 2019.

MELLO, Janaina Cardoso de; LUZ, Fabiano Conceição Lima; MONTIJANO, Maria Márcia Crisanto Leão; ANDRADE, Ângela Maria Ferreira de. **A Museologia na *web*:** sistema de informação sobre patrimônio cultural na era digital. Perspectivas em Ciência da Informação v. 20, n.1, p. 171-188, jan./mar. 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1981-5344/1296>>. Acesso em: 3 fev. 2017.

MORALES, Martha Helena Loeblein Becker. **Fragmentos de História:** passados possíveis no discurso da arqueologia histórica. Curitiba: SAMP, Coleção teses do Museu Paranaense 9, 2014.

POMIAN, Krzysztof. **Colecção.** In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984. v. 1 (Memória – História), p. 51-86.

SANTOS, Ana Kelly Araújo dos; CORDEIRO, Bernadete Moreira Pessanha; FERREIRA, Sandra Mara Bessa. **Museu virtual de educação a distância.** In: CIAED – CONGRESSO INTERNACIONAL ABED DE EaD, 18., 2012, São Luís do Maranhão. Anais... Disponível em: <<http://www.abed.org.br/congresso2012/anais/402c.pdf>>. Acesso em: 27 jun. 2017. p. 2.

SCHEINER, Tereza Cristina; MAGALDI, Monique Batista. **Museologia, Comunicação e Informação:** as transformações sociais e a rede. In: Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 13., 2015, Rio de Janeiro. Anais... Disponível em: <<http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/xiiienancib/paper/viewFile/3930/3053>>. Acesso em: 3 fev. 2017.

EXHIBITION and museum visitor figures 2018. **The Art Newspaper**, v. XXVIII, n. 311, abr. 2019. Disponível em: <<https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2019/04/The-Art-Newspaper-Ranking-2018.pdf>>. Acesso em: 3 mar. 2019.

A PRESERVAÇÃO DE ACERVOS JURÍDICOS: CATALOGAÇÃO E ORGANIZAÇÃO DE PROCESSOS JUDICIAIS NA COMARCA ESTADUAL DE CÁCERES-MT (2016 – 2018)

Alécio Gonçalves da Silva¹

RESUMO: O presente relato provém da experiência obtida no trabalho de bolsista no projeto de recíproco acordo entre a Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), por meio do Departamento de História e do Núcleo de Documentação Histórica Escrita e Oral (Nudheo), e o Tribunal de Justiça de Mato Grosso (TJMT). O trabalho de catalogação, organização e preservação do acervo em questão foi desenvolvido no Fórum da Comarca de Cáceres, foco original do projeto, e que concentra um amplo acervo judicial oriundo de diversas varas judiciais cíveis e criminais, cujo histórico de atuação é datado da segunda metade do século XIX. A partir do processo de catalogação e organização de parte do acervo, tornou-se evidente a imprescindibilidade do projeto não apenas para a salvaguarda do importante patrimônio informacional jurídico, mas também para fomentar a pesquisa e a produção de conhecimentos nos âmbitos da área jurídica, histórica, arquivística e afins.

PALAVRAS-CHAVE: Acervo Jurídico. Organização. Catalogação. Gestão de Acervos Judiciais.

PRESERVATION OF LEGAL COLLECTIONS: CATALOGING AND ORGANIZATION OF COURT PROCEEDINGS IN DISTRICT OF CÁCERES-MT (2016-2018)

ABSTRACT: *This report comes from the experience gained in the scholarship work in the reciprocal agreement project between the State University of Mato Grosso (UNEMAT), through the Department of History and the Center for Written and Oral Historical Documentation (Nudheo), and the Court of Justice of Mato Grosso (TJMT). The cataloging, organization and preservation work of the collection in question was developed at the Cáceres County Forum, the original focus of the project, which concentrates a large judicial collection from various civil and criminal courts, whose history of activity dates from the second half from the 19th century. From the process of cataloging and organizing part of the collection, it became evident the indispensability of the project not only to safeguard the important legal informational heritage, but also to foster research and knowledge production in the legal, historical area, archival and the like.*

KEYWORDS: *Legal Collection. Organization. Cataloguing. Judicial Collection Management.*

¹ Graduado em Licenciatura Plena em História pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). Bolsista/Estagiário no Fórum da Comarca de Cáceres pelo Centro de Integração Empresa – Escola (CIEE) e Tribunal de Justiça de Mato Grosso (TJMT) no período compreendido entre 05/2016 e 05/2018. (E-mail: aleciogoncalves.s@gmail.com).

A PRESERVAÇÃO DE ACERVOS JURÍDICOS: CATALOGAÇÃO E ORGANIZAÇÃO DE PROCESSOS JUDICIAIS NA COMARCA ESTADUAL DE CÁCERES-MT (2016 – 2018)

INTRODUÇÃO

Os acervos judiciais podem ser compreendidos enquanto um conjunto de processos, documentos e etc., que configuram a complexa cadeia burocrática própria da operação estatal e jurídica e que tem por objetivo primaz a salvaguarda da memória das instituições do poder judiciário e suas relações com o povo, as empresas e os demais órgãos que porventura recorram ao âmbito judicial, como também, a própria relação do judiciário consigo mesmo, por meio dos documentos, processos e instruções regulamentadoras de caráter interno.

Alguns dos documentos, como os variados processos jurídicos são “estruturantes institucionais”, pois conferem legitimidade e historicidade ao organismo, assim sendo, uma política de acervo é fundamental para a coerência judicial na tramitação desses processos, seus respectivos arquivamentos e preservação. Por tudo isso, é possível compreender a política de acervo do judiciário como uma política pública que deve ser exercida num conjunto de ações estratégicas tecnicamente determinadas.

É da natureza do sistema jurídico a formação dos autos processuais, cujos volumes variam de algumas poucas páginas, até milhares de laudas. Após chegar a seu fim, com as respectivas resoluções, os processos judiciais são arquivados em suas comarcas. Com o passar dos anos e décadas, o volume de processos e demais documentos se agiganta, apoderando-se de grandes espaços físicos para seu armazenamento e tornando a tarefa de arquivamento, desarquivamento, catalogação e preservação ainda mais complexa e laboriosa. Os espaços físicos na maioria das vezes se apequenam para a grande demanda, o que gera uma superlotação que prejudica o trabalho de arquivística, e que contribui para a deterioração dos documentos, visto que os mesmos espaços não contam com infraestruturas adequadas ao armazenamento duradouro.

Mesmo com o trabalho de recuperação e catalogação de acervos públicos e privados realizado pelo Núcleo de Documentação Histórica Escrita e Oral (Nudheo) da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), várias das instituições localizadas na cidade de Cáceres, no estado de Mato Grosso, não se encontram preparadas para os desafios de existência de um arquivo. O Fórum de Cáceres, mesmo sendo uma instituição antiga não se encontra ao todo preparado para lidar com a imensidão documental

acarretada ao longo dos anos, em especial os registros jurídicos provenientes do século XIX e início do XX, e assim, conseqüentemente há uma inestimável perda material e imaterial do acervo, seja por falta de profissionais, estrutura adequada e principalmente uma política de gestão, preservação e compartilhamento dessas memórias institucionais.

Diante da magnitude dos problemas e da sua tendência a aumentar, o Tribunal de Justiça de Mato Grosso (TJMT) e a Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT) por meio do Departamento de História e do Núcleo de Documentação Histórica Escrita e Oral (Nudheo), assinaram um termo de cooperação técnica no ano de 2014 para a “organização dos documentos do Arquivo do Fórum de Cáceres”², uma medida de caráter experimental, que, levando em consideração as legislações federais e estaduais referentes a arquivos documentais deverá “organizar o acervo documental, com vista à liberação e otimização do uso do espaço físico destinado à guarda dos documentos e processos arquivados”.³

O início dos trabalhos de bolsistas do curso de História no arquivo do Fórum de Cáceres se deu em 2016, visto que o termo de cooperação técnica foi firmado no final de 2014, e só no segundo semestre de 2015, depois de outas tramitações internas do Fórum, é que ocorreu o processo seletivo para estagiários, contando pela primeira vez com 03 (três) vagas destinadas a graduandos do curso de História da UNEMAT para atuarem na área de catalogação, organização e preservação do acervo.

PROJETO PILOTO: ORGANIZAÇÃO, CATALOGAÇÃO E PRESERVAÇÃO

A partir de antigas necessidades e observando as problemáticas referentes aos acervos judiciais, juntamente ao indispensável dever público de catalogar, registrar e preservar os acervos do judiciário, é que o projeto de parceria entre o Poder Judiciário mato-grossense e Universidade do Estado de Mato Grosso foi idealizado e firmado.

O projeto então surgiu a partir de diagnósticos oriundos do próprio judiciário estadual, e de professores e técnicos da universidade que identificaram a dissociação e perda de processos e demais documentações de significativa importância para os trâmites judiciais e para as pesquisas historiográficas que porventura possam ser fomentadas pelas peças do vasto acervo, visto que, *a posteriori*, com a finalização dos trabalhos de catalogação, parte da documentação sem mais efeito jurídico será doada ao Núcleo de Documentação

² TJMT (Tribunal de Justiça de Mato Grosso), Termo de Cooperação Técnica Nº 6/2014, p. 01.

³ *Ibidem*

Histórica Escrita e Oral (Nudheo) que labutará pela preservação e disponibilização para a pesquisa.

Acervos judiciais, dessa forma, são fontes de riquíssimas informações com potencial para servir a vários pesquisadores acadêmicos. Muitos desses acervos contam com coleções processuais antigas, mas que ainda não passaram por um processo de gestão que os preserve e o disponibilize, gerando, dessa forma, perdas de peças e de informações intrínsecas vinculadas ao momento de produção desses materiais e principalmente seus conteúdos. Para que isso não aconteça, é necessário o desenvolvimento de projetos que visem a catalogação e consequente preservação desses materiais, mas isso só é possível com o empenho das instituições envolvidas e principalmente a criação de políticas públicas eficazes na gestão de acervos, arquivos e suas memórias guardadas.

Projetos vinculados a preservação de acervos públicos, e mesmo privados, tem ganhado visibilidade no âmbito das políticas públicas e institucionais, pois propiciam a salvaguarda da memória institucional e contribuem para a produção de conhecimentos referentes a história inscrita nos documentos. As coleções judiciais da Comarca de Cáceres compõe um acervo constituído ao longo de mais de um século, sendo, portanto, testemunho das transformações institucionais, sociais e históricas perpassadas pela nação. O projeto posto em prática desde o ano de 2016 e ainda em curso entende a preservação dessas documentações presentes no acervo como a preservação das memórias sociais das pessoas que os papéis registraram nos idos do tempo, propondo uma interpretação crítica dessas trajetórias e suscitando o debate acerca dos desafios e possibilidades para a pesquisa acadêmica e a manutenção da memória institucional do judiciário.

Assim sendo, o papel básico dos arquivos é recolher e conservar os documentos públicos após terem eles desempenhado a finalidade precípua que justificou seu surgimento. Os documentos de arquivos não nascem necessariamente para promover a leitura do tempo em que foram produzidos, mas simplesmente por questões burocráticas e administrativas da máquina estatal. A grande maioria dos arquivos, ou em especial, os principais, são estatais, ou seja, fazem parte e são geridos pelo Estado ou órgãos vinculados a este, dessa forma o Estado pode intencionalmente construir uma memória que lhe interesse, pois é possível pensar que a própria (des)organização e descaso com os acervos não são atitudes neutras, possuindo finalidades propositadamente.

ARQUIVO: REALIZAÇÕES E APRENDIZAGENS

O contato diário com os processos e demais documentações do acervo do Fórum contribuiu imensamente com a formação acadêmica, intelectual e pessoal que buscou entender quais são as competências do Poder Judiciário do Mato Grosso em relação aos conflitos sociais, culturais, administrativos, éticos e morais da sociedade nos diferentes períodos históricos. Assim, como também o fato enriquecedor e interessante do contato com a produção e utilização tecnológica presentes nos processos antigos e mais recentes, desde o material empregado, caligrafia, datilografia e outras tecnologias utilizadas.

Dessa forma, as principais atividades desenvolvidas nos dois anos como bolsista/estagiário podem ser sintetizadas em:

- Arquivamento e desarquivamento de processos judiciais e documentos administrativos da Comarca;
- Restauração e recuperação de processos e caixas-arquivo desgastados;
- Organização do acervo de acordo com o ano de arquivamento do respectivo documento/processo (tabela de temporalidade);
- Busca documental por meio dos livros de registros e pelo sistema eletrônico interno “Apolo”, visto que várias das documentações se encontravam “perdidas”.

Entre os resultados obtidos podemos destacar:

- Organização do acervo judicial e consecutiva facilitação no processo de arquivamento e desarquivamento da Comarca;
- Recuperação e preservação de partes do acervo, incluindo processos e documentos tidos por “extraviados”;
- Relativa abertura do acervo judicial para a pesquisa acadêmica, como consequência direta da catalogação, organização e preservação do mesmo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Qual o sentido da preservação dos acervos jurídicos?

Edmund de Waal (2011), autor de “A lebre com olhos de âmbar” nos diz que, *“tire uma objeto do seu bolso e o coloque diante de si. Você começa a contar uma história”*.

A experiência vivenciada no Fórum de Cáceres demonstrou que refletir sobre a memória, a preservação e a difusão da cultura material no âmbito do Poder Judiciário estimula as sensibilidades e a atenção para com as coleções e patrimônios existentes em arquivos, reforçando dessa forma a necessidade de políticas de gestão de acervos a serem adotados, e compreendendo os materiais enquanto fontes de formação e de informação.

O que é um objeto ou outra coisa arquivada sem as histórias que o cercam?

Bibliotecas, museus e arquivos, neste sentido, possuem imensurável uso e valor social. A diversidade e ao mesmo tempo a especificidade dos documentos jurídicos constituem a importância do poder e da memória guardada em arquivos.

Os acervos jurídicos desempenham um relevante papel, em especial para a pesquisa histórica. Retratos dos acontecimentos sociais e dos dramas humanos, tudo isso pode ser explorado através de documentos dos arquivos do poder judiciário.

As atividades desenvolvidas no projeto foram enriquecedoras para o diálogo entre a formação acadêmica de História e o Poder Judiciário. As vivências adquiridas no Fórum foram além de competências técnicas e obrigatórias voltadas ao arquivo da Comarca. Estar bolsista no Fórum, desempenhando relevante trabalho me possibilitou compreender algumas de minhas aprendizagens teóricas na prática. Assim sendo, a formação acadêmica se viu enriquecida pelo contato direto com o arquivo, local de pesquisa essencial para o ofício de historiador.

REFERÊNCIAS

GOV. MT, Superintendência de Arquivo Público. Base Legal do Sistema de Gestão de Documentos. Disponível *in*: <http://www.apmt.mt.gov.br/site/legislacao-e-normatizacao/> acesso em jun. 2019.

MIRANDA, Ana Cláudia C.; D'AMORE, Ticiano Maciel.; PINTO, Virginia Bento. Gestão documental da informação jurídica. *Perspectivas em Ciência da Informação*, v.18, n.3, p.96-110, jul./set. 2013.

POUGY, Elizabeth Bittencourt Paiva. Objetos e Narrativas – Diálogos em Processo. *Revista eletrônica Ventilando Acervos*, vol. 6, nº 1, dez. 2018. Disponível *in*: <http://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2018/12/06.Relato02.pdf> acesso em jul. 2019.

TJMT (Tribunal de Justiça de Mato Grosso), Termo de Cooperação Técnica Nº 6/2014.

WAAL, Edmund de. *A lebre com olhos de âmbar*. Trad.: BARBOSA, Alexandre, São Paulo: Intrínseca, 2011.

O MUSEU HISTÓRICO LA SALLE E O FUNDO MEMÓRIA DO CINEMA ANTONIO JESUS PFEIL: ELABORAÇÃO DE INSTRUMENTOS DE PESQUISA PARA ACERVOS HISTÓRICOS

Yuan Veiga Pereira¹
Cleusa Maria Gomes Graebin²
(Universidade La Salle)

RESUMO: Neste relato de experiência, buscamos apresentar trabalho realizado com o Fundo Memória do Cinema Antonio Jesus Pfeil, custodiado pelo Museu Histórico La Salle-MAHLS, da Universidade La Salle. A documentação chegou ao MAHLS por doação de seu proprietário, o cineasta gaúcho Antonio Jesus Pfeil, em 2001. Nosso trabalho consistiu na criação de instrumentos de pesquisa (inventário, guia de acervo e catálogo) para este arquivo pessoal e privado, cuja gestão derivou na criação de um fundo documental representativo, tanto da trajetória do cineasta e pesquisador, como também do cinema brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Fundo Memória do Cinema. Instrumento de Pesquisa. Guia. Catálogo. Arquivo pessoal e privado.

THE “MUSEU HISTÓRICO LA SALLE” AND THE “FUNDO MEMÓRIA DO CINEMA ANTONIO JESUS PFEIL”: ELABORATION OF RESEARCH INSTRUMENTS FOR HISTORICAL COLLECTIONS

ABSTRACT: *In this experience report, we seek to present work carried out with the “Fundo Memória do Cinema Antonio Jesus Pfeil”, sponsored by the “Museu Histórico La Salle-MAHLS” of La Salle University. The documentation arrived at MAHLS by donation of its owner, the “Rio Grande do Sul” filmmaker, Antonio Jesus Pfeil, in 2001. Our work consisted in the creation of research instruments (inventory, collection, guide and catalogue) for this personal and private archive, whose management resulted in the creation of a documentary fund representative of both the filmmaker and researcher trajectory, as well as of Brazilian cinema.*

KEYWORDS: *“Fundo Memória do Cinema”. Research Instrument. Guide. Catalogue. Personal and private archive.*

¹ Bacharel e licenciado em História pela Universidade La Salle – RS. Atuou como estagiário voluntário no Museu Histórico La Salle (MAHLS) nos anos de 2016 e 2019. Trabalha como assistente no Arquivo Central da Universidade La Salle. Contato: yuanpereira2013@gmail.com. Cursando Arquivologia (UFRGS).

² Doutora e Mestre em História pela Unisinos. Professora e Coordenadora Adjunta do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Bens Culturais da Universidade La Salle; Professora dos Cursos de História, Arquitetura e Urbanismo e Pedagogia da instituição. Coordenadora do Museu Histórico La Salle. Editora da Mouseion Revista Eletrônica. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2919-5687>. Contato: cleusamggr@gmail.com

O MUSEU HISTÓRICO LA SALLE E O FUNDO MEMÓRIA DO CINEMA ANTONIO JESUS PFEIL: ELABORAÇÃO DE INSTRUMENTOS DE PESQUISA PARA ACERVOS HISTÓRICOS

1 INTRODUÇÃO

Uma das tarefas mais árduas no trabalho do historiador enquanto pesquisador está intimamente ligada ao rastreamento de informações e dados para a construção de seus estudos. Isso se dá a partir de inúmeras buscas que este deve desempenhar em suas incursões aos arquivos de caráter histórico, ou seja, arquivos em fase permanente. Para que possamos compreender como se dá a construção destes acervos destacamos aqui as três fases do ciclo vital dos documentos de arquivo compreendidos por Rosangela Gomes³, fases estas que também são definidas como teoria das três idades. No entendimento de Gomes as três etapas são definidas em primeira, segunda e terceira idade. Na primeira idade os documentos do arquivo encontram-se em fase corrente, ainda apresentando uso funcional dentro da utilização para a qual foram criados. A segunda idade refere-se aos documentos em arquivos intermediários, que já ultrapassaram sua validade jurídico-administrativa, mas que ainda podem vir a ser consultados por seu produtor. Nessa fase os documentos passam por uma análise criteriosa a partir das tabelas de temporalidade, que definem o prazo de vida dos mesmos. É nesse momento que são determinados os documentos de valor histórico, que passarão à próxima fase. Na terceira idade os documentos são acondicionados em arquivos permanentes, onde devem ser salvaguardados para consulta e pesquisa. Acerca destas definições também encontramos os apontamentos da historiadora Janice Gonçalves, onde a mesma destaca em seu manual *Como Classificar e Ordenar Documentos de arquivo*:

Teoricamente, o arquivo permanente de uma entidade é o seu arquivo corrente transformado pelas eliminações efetuadas no processo de avaliação e pelas mudanças observadas nos valores primários e secundários de seus documentos.⁴

Determina-se com isso que, em grande medida, os arquivos permanentes acabam sendo a última fase dos documentos que passaram por um processo jurídico-administrativo, e que adquirem seu caráter histórico devido a sua relevância nesse sentido. No entanto, é importante destacar que os documentos que compõe arquivos permanentes e históricos não se tratam somente daqueles considerados de caráter oficial como documentações administrativas. Esses

³ GOMES, Rosangela. Arquivo Permanente: construção de modelo arquivístico para o Tribunal de Justiça. Rio de Janeiro: TJRJ, 2014. Disponível em: <encurtador.com.br/prtuL>. Acesso em 22 set. 2019.

⁴ GONÇALVES, Janice. Como classificar e ordenar documentos de arquivo. São Paulo: Arquivo do Estado, 1998. p. 35.

arquivos também podem ser compostos de outros tipos de documentos, como a exemplo de documentações pessoais relacionadas a vida e obra de determinadas pessoas, as quais podem apresentar certo valor científico, cultural, social, artístico e histórico.⁵

Sejam documentos administrativos, pessoais ou de outros tipos, a documentação de qualquer arquivo, tanto corrente quanto intermediário ou permanente, deve seguir princípios de separação de documentos para que os mesmos não se misturem, devendo haver uma divisão entre seus grupos documentais⁶. Para isso se faz indispensável a fixação de fundos nestes arquivos. Na medida de compreendermos melhor essa definição aqui destacamos o conceito de fundo para Heloísa Bellotto:

Admite-se como fundo o conjunto de documentos produzidos e/ou acumulados por determinada entidade pública ou privada, pessoa ou família, no exercício de suas funções e atividades, guardando entre si relações orgânicas, e que são preservados como prova ou testemunho legal e/ou cultural, não devendo ser mesclados a documentos de outro conjunto, gerado por outra instituição, mesmo que este, por quaisquer razões, lhe seja afim.⁷

Em vista disso, observamos os fundos como organismos documentais separados dos demais conjuntos de documentos de acordo com as condições e funções previstas para os mesmos na sua produção, por parte de seus produtores, sejam estes órgãos administrativos ou pessoas físicas.

Tendo em vista que o presente artigo é o produto de uma experiência relacionada a criação de instrumentos de pesquisa ligados à um fundo pessoal e privado que hoje faz parte de acervo museológico, partamos inicialmente para a conceituação de arquivos privados e pessoais na medida de compreendermos as características dos mesmos. Para Carlos Bacellar, um arquivo privado pode ser definido como “acervos de pessoas, de famílias, grupos de interesse (militantes políticos, instituições, clubes etc.) ou de empresas”⁸. No mesmo sentido encontramos a definição dada pelo Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística no qual é caracterizado como “arquivo de entidade coletiva de direito privado, família ou pessoa”⁹. Logo, é possível identificar arquivos privados como sendo acervos acumulados e gerados por pessoas físicas ou jurídicas a partir de interesses e atividades pessoais, diferindo-se de questões públicas ou governamentais, por exemplo. Tais documentos, de acordo com Tognoli e Barros “refletem os interesses

⁵ TOGNOLI, Natália Bolfarini; BARROS, Thiago Henrique Bragato. As implicações teóricas dos arquivos pessoais: elementos conceituais. Revista Ponto de Acesso, Salvador, V. 5, n. 1, 2011, p. 66-84.

⁶ Tais princípios são conhecidos como “Princípio de Respeito aos Fundos”, tendo sido criados na França em 1841, tornando-se um dos principais fundamentos da arquivística moderna. Consiste no respeito aos fundos arquivísticos embasados no princípio onde estes devem ser mantidos agrupados, sem que haja uma mistura a outros grupos documentais, ou seja, provenientes de outras entidades ou pessoas físicas (SOUSA, 2003).

⁴ BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Arquivos permanentes: tratamento documental. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 128.

⁸ BACELLAR, Carlos. Uso e mau uso dos arquivos. In: PINSKY, Carla (ORG.) Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2005. p. 42.

⁹ DICIONÁRIO Brasileiro de Terminologia Arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. p. 36.

ideológicos e jurídico-administrativos de determinada pessoa, a memória institucional no caso das empresas e no caso dos acervos pessoais a memória individual”¹⁰.

Seguindo esta linha de pensamento, ainda identificamos nos estudos de Tognoli e Barros¹¹ uma definição para arquivo pessoal, na qual este é compreendido como um grupo de documentos resultante de atividades relacionadas à vida e/ou obra de pessoas que se destacaram em determinado momento e em algum seguimento, seja ele político, artístico, intelectual, etc. Esse tipo de arquivo é usualmente organizado de duas formas gerais, referentes aos bens pertencentes ao produtor do arquivo bem como à documentação relacionada à sua função – ambas doadas pelo indivíduo produtor do acervo¹². Assim, arquivos pessoais podem ser configurados por diversos materiais, oriundos tanto da vida quanto da obra do produtor, que gerou estes documentos no espectro privado de sua trajetória e, posteriormente, cedeu à uma instituição de memória para sua salvaguarda e disponibilidade para pesquisa.

Foi a partir dos conceitos aqui explanados, bem como da compreensão da necessidade da elaboração de instrumentos de pesquisa que facilitassem a consulta ao Fundo documental em questão, que nos propusemos à elaboração daqueles, experiência que aqui relatamos.

2 INSTRUMENTOS DE CONTROLE E PESQUISA

No que diz respeito à organização de arquivos permanentes, identificamos alguns passos que a serem seguidos para controle e futura consulta de pesquisadores nesse tipo de acervo. Este processo inicia-se com a higienização e organização, seguida de tipificação, classificação e catalogação da documentação. Essas etapas configuram-se como o primeiro processo pelo qual o material é submetido ao ter sua chegada à agência custodiadora. Na sequência, tem-se o desenvolvimento dos instrumentos necessários para a facilitação da pesquisa, etapa essa de suma importância para um arquivo permanente, uma vez que a possibilidade de investigação é a principal função de um arquivo com acervo deste caráter¹³. Esses instrumentos, de acordo com o *Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística*, tratam-se de um “meio que permite a identificação, localização ou consulta a documentos ou a informações neles contidas. Expressão normalmente empregada em arquivos permanentes”¹⁴. Acerca da necessidade de tais instrumentos, Bacellar nos alerta que:

[...] são obras fundamentais à pesquisa, pois remetem o consulente, com maior ou menor precisão, às fontes disponíveis. Essas fontes devem ter passado,

¹⁰ TOGNOLI; BARROS, op. cit., p.72.

¹¹ TOGNOLI; BARROS, op. cit.

¹² DUCROT, Ariane. A classificação dos arquivos pessoais e familiares. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, FGV, 1998, n.21, p.151-168.

¹³ SILVA, James Roberto et al. Organizando um Arquivo Histórico: Um thesaurus para o Poder Judiciário do Estado do Amazonas e para a história. *Revista Acervo*, Rio de Janeiro, V. 25, n. 1, 2012, p. 161-174.

¹⁴ DICIONÁRIO Brasileiro de Terminologia Arquivística, op. cit., p. 108.

portanto, por algum tratamento arquivístico prévio, visando a sua organização e identificação. Essa prática, contudo, não é corrente a não ser nos principais arquivos públicos e privados, os restantes contando com simples listagens desorganizadas do acervo, informando títulos e, quando muito, datas-limite.¹⁵

Embora muitos arquivos encontrem dificuldades na criação de tais instrumentos, os interesses dos usuários, neste caso os pesquisadores, devem ser priorizados, não somente na construção desses materiais de consulta, como também no próprio ato da busca no acervo. Para isso, se faz necessário que os funcionários do arquivo também conheçam os interesses daqueles que o consultam, tendo este fator em mente durante a criação desses instrumentos.¹⁶

Bacellar¹⁷ ainda destaca a necessidade de serem disponibilizados diversos tipos de instrumentos de pesquisa, em variados formatos, para facilitar o acesso aos documentos, tanto por parte dos pesquisadores, quanto dos funcionários do arquivo. No entanto, essa tarefa se torna, por muitas vezes, inviável, pois demanda tempo e muito trabalho, algo que, dentro da realidade dos escassos recursos humanos de nossos arquivos, acaba por reduzir a confecção desses instrumentos a um número menor. Dessa forma, muitas vezes, são criados somente materiais que trazem consigo informações mais gerais a respeito do arquivo e determinados fundos, não havendo instrumentos que possam ser consultados, com uma descrição mais detalhada dos documentos que compõe esses acervos. Seguindo essa linha de raciocínio o autor ainda indica saídas para se lidar com este tipo de problema:

Hoje, o ideal, em termos de instrumentos de pesquisa, é oferecer ao consulente informações sobre os órgãos produtores de documentação, caracterizando, também, a tipologia documental produzida e acumulada, com a informação genérica das competências administrativas previstas e realizadas que lhe dizem respeito. Dessa maneira, o pesquisador, ao chegar em um arquivo, poderia ser encaminhado para consultar fundos e séries documentais contendo as informações que deseja, sem perda de tempo no trabalho de detetive que muitas vezes lhe cabe.¹⁸

No caso dos arquivos permanentes, Janice Gonçalves destaca a importância de “primeiramente, estudar a história, a estrutura e o funcionamento da entidade, e a partir disso elaborar uma classificação para os documentos”¹⁹. Levando-se em conta as sugestões de tais autores, fica clara a necessidade da elaboração de instrumentos que indiquem informações gerais a respeito dos acervos do arquivo e que também destaquem as classificações e ordenações aplicadas aos documentos destes acervos. Isso acaba por facilitar o entendimento do por que tais

¹⁵ BACELLAR, op. cit., p. 51.

¹⁶ GONÇALVES, op. cit.

¹⁷ BACELLAR, op. cit.

¹⁸ BACELLAR, op. cit., p. 52.

¹⁹ GONÇALVES, op. cit., p. 34.

documentos foram organizados de determinada forma, conseqüentemente, colaborando na consulta destes.

Na medida de compreendermos melhor como se dão os processos de classificação e ordenação para a posterior criação dos instrumentos de pesquisa, partamos para as definições de tais conceitos. Nesse sentido, Ariane Ducrot compreende a classificação, dentro de arquivos pessoais e familiares, como: “[...] conjunto das operações intelectuais e materiais que permitem organizar um fundo de arquivos de modo a facilitar ao máximo as consultas, quaisquer que sejam os pesquisadores e quaisquer que sejam os temas de suas pesquisas”²⁰. Em relação a este mesmo conceito, ainda encontramos nos textos de Gonçalves²¹ uma definição que configura o objetivo principal da classificação como sendo a organização de um determinado acervo, baseada na aplicação de uma lógica a partir da qual são criadas categorias - classes genéricas - que tratam das funções de cada um dos documentos que formam este acervo. Visto isso, a ordenação teria como objetivo:

[...] facilitar e agilizar a consulta aos documentos, pois, mesmo no que se refere a uma mesma atividade, e em relação a um mesmo tipo documental, os documentos atingem um número significativo. A adoção de um ou mais critérios de ordenação para uma série documental permite evitar, em princípio, que, para a localização de um único documento, seja necessária a consulta de dezenas ou centenas de outros.²²

Em vista disso, percebemos a necessidade da classificação e ordenação estarem ligadas às informações relacionadas ao contexto de produção dos documentos, uma vez que suas classes, formadas de unidades constituídas de séries, subséries, grupos e subgrupos são pensadas a partir das funções e tipologias de cada tipo de documento. Esse fator colabora para a compreensão da organização e funcionamento do acervo por parte daquele que o consulta, bem como de seus funcionários, na medida em que possibilita uma organização rápida e precisa, proporcionada pela classificação e ordenação²³. Isso se torna possível por meio do processo que conhecemos como descrição, sendo ela um “conjunto de procedimentos que leva em conta os elementos formais e de conteúdo dos documentos para a elaboração de instrumentos de pesquisa²⁴, ou ainda, uma “maneira de possibilitar que os dados contidos nas séries e/ou unidades documentais cheguem até os pesquisadores”²⁵. Esse processo trata-se do detalhamento de informações a respeito dos documentos do acervo, que podem ser descritos desde a classificação dos documentos para uso interno do arquivo até a criação dos instrumentos de pesquisa.

²⁰ DUCROT, op. cit., p. 151.

²¹ GONÇALVES, op. cit.

²² GONÇALVES, op. cit., p. 11.

²³ GONÇALVES, op. cit.

²⁴ DICIONÁRIO Brasileiro de Terminologia Arquivística, op. cit., p. 67.

²⁵ BELLOTTO, op. cit., p. 180.

Em relação aos principais tipos de instrumentos de pesquisa elaborados em arquivos e que podemos encontrar com maior frequência, devido ao seu caráter de descrição mais geral em relação aos acervos, destacam-se os guias de acervo, inventários, catálogos e índices²⁶. Considerando que o presente artigo é produto da experiência de um estágio, aqui serão destacados somente os conceitos de guia de acervo, inventário e catálogo, uma vez que esses foram os seus frutos, na medida em que foram elaborados em um curto prazo. Para isso, devemos levar em conta que a construção de instrumentos mais detalhados demandaria um período de tempo maior para ser realizada.

Como já visto, uma das maiores dificuldades enfrentadas pelo pesquisador ao chegar à arquivos/museus para consultar documentos é a localização desses, é o impedimento gerado pela falta de materiais de consulta que sejam precisos para facilitar esse trabalho, como Bacellar destaca: “Essa tarefa é, em geral, bastante dificultada pela rarefação de guias de fontes arquivísticas, que servem como primeira aproximação no processo de detectar a disponibilidade da documentação que se procura”²⁷. Em vista disso, torna-se necessário que um dos primeiros materiais de controle e consulta de acervo que devem ser criados em um arquivo é o guia, na medida em que o compreendemos como um “Instrumento de pesquisa que oferece informações gerais sobre fundos e coleções existentes em um ou mais arquivos”²⁸. A respeito disso, Bellotto afirma que “na família dos instrumentos de pesquisa, o guia é o mais abrangente e o mais “popular”, pois é apresentado numa linguagem que pode atingir também o grande público e não, especificamente, os consulentes típicos de um arquivo: historiadores e administradores”²⁹. Percebemos que este é um instrumento de caráter mais geral em sua descrição, pontuando os principais detalhes dos acervos pertencentes ao arquivo, sob uma visão mais ampla e menos direcionada à fundos específicos. Sob este olhar, o guia de arquivo é um instrumento que visa a dar visibilidade à entidade, apresentando um panorama de seu acervo.

Em relação ao inventário, este pode ser identificado como um instrumento originado a partir de uma descrição baseada nas séries documentais, seguidas de uma ordem hierárquica. Define-se como um dos principais instrumentos de controle que podem ser criados, devendo ser um dos primeiros a serem elaborados, pois se trata, em grande medida, de um mapeamento da documentação de determinado acervo³⁰. O inventário, segundo Bellotto, por seu caráter sumário

²⁶ MAESIMA, Cacilda; LEME, Edson José Holtz; NETO, José Miguel Arias. Noções de Arquivística e Organização de Arquivos Históricos: descrição arquivística. 2010. 38 slides. Disponível em: <<https://slideplayer.com.br/slide/359971/>>. Acesso em 29 mai. 2019.

²⁷ BACELLAR, op. cit., p. 51.

²⁸ DICIONÁRIO Brasileiro de Terminologia Arquivística, op. cit., p. 102.

²⁹ BELLOTTO, op. cit., p. 191.

³⁰ COSER, Patrícia Elisiane da Rocha. O Guia de Fundos como instrumento de pesquisa para difusão do acervo do Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul. 2014. 89 f. (Monografia de Gestão em Arquivos) – Universidade Federal de Santa Maria, Sapucaia do Sul, 2014.

abrange uma descrição mais parcial e menos analítica, tratando-se de um levantamento mais rígido e engessado aos dados do acervo³¹.

Outro material de igual importância é o catálogo. Normalmente, este se apresenta sob um caráter de descrição intimamente relacionado às unidades documentais, apresentando fundos ou arquivos a partir de suas séries³². Segundo Bellotto, “é o instrumento que descreve unitariamente as peças documentais de uma ou mais séries, ou ainda de um conjunto de documentos, respeitada ou não a ordem de classificação”³³. Sob estes entendimentos, o catálogo trata-se de um instrumento que seleciona determinados grupos e séries documentais e os descreve de maneira minuciosa, a partir da análise de cada um dos documentos que os compõe.

No entanto, dentro do catálogo encontramos uma subdivisão conhecida como catálogo seletivo - a qual se aproxima do instrumento produzido durante a experiência que aqui será explanada. Este pode ser entendido como um “catálogo que toma por unidade documentos previamente selecionados, pertencentes a um ou mais fundos ou arquivos, segundo um critério temático”³⁴. Percebemos esse instrumento como sendo de caráter de descrição seletiva, na medida em que elege determinada temática e fundo ou fundos, para terem seus documentos descritos com dados específicos para consulta, facilitando ainda mais a pesquisa.

Isto posto, partimos agora, para uma breve apresentação do fundo objeto do trabalho, assim como da entidade que o guarda.

3 O MAHLS E O FUNDO “MEMÓRIA DO CINEMA ANTONIO JESUS PFEIL”

O Museu Histórico La Salle (MAHLS), localizado em Canoas, foi criado em 1998, como órgão da Universidade La Salle. A entidade, a partir de 2016, opera hierarquicamente ligado à Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-graduação e Extensão, como unidade estratégica de pesquisa e seu escopo é o de comunicar acervos sobre história da educação, notadamente a lassalista. Portanto, como museu universitário, suas coleções são alimentadas por aquilo que a universidade produz em termos de conhecimento. Estas se constituem como elementos significativos de programas e projetos de pesquisa, ensino e extensão, dão base para atividades educativas e culturais, atendendo diferentes públicos, notadamente o acadêmico. Seu espaço promove e acolhe, também, iniciativas de formação continuada para trabalhadores em museus e arquivos.

O MAHLS conta com uma equipe de colaboradores e de estagiários curriculares e voluntários de diferentes cursos, principalmente de alunos de História (Licenciatura e Bacharelado), auxiliando nas funções relacionadas a exposições, organização e desenvolvimento

³¹ BELLOTTO, op. cit.

³² MAESIMA, op. cit.

³³ BELLOTTO, op. cit., p. 202.

³⁴ DICIONÁRIO de Terminologia Arquivística. São Paulo: AAB/Núcleo de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 1996.

de projetos. Seu acervo conta, majoritariamente, com coleções de mobiliário escolar, recursos materiais didáticos, objetos pessoais de alunos e professores e outras relacionadas às pesquisas sobre a história de Canoas, bem como da própria instituição, que usualmente são comunicadas em exposições temporárias e itinerantes a partir de curadorias. No entanto, o MAHLS não se restringe à salvaguarda apenas desses acervos, pois também recebe materiais diversificados que contam com acervos pessoais de alunos e ex-alunos da Universidade, bem como os da sua rede de escolas de educação básica. Trata-se de doações de pessoas com papel expressivo na história da instituição, da cidade e do estado do Rio Grande do Sul, acumulados a partir de sua vida e trajetória, como o exemplo do cineasta e estudioso de história do cinema Antonio Jesus Pfeil, acumulador do fundo a partir do qual desenvolvemos este trabalho.

Este nasceu em outubro de 1939, em Canoas. Muito próximo dos Irmãos Lassalistas, teve alguns de seus familiares fazendo sua formação no Colégio La Salle Canoas e na Unilasalle. Iniciou a coleção, partindo de um acúmulo de imagens perdidas de filmes, bem como de reportagens e outros materiais que adquiriu ao longo de sua trajetória como cineasta e pesquisador de história do cinema. Participou de eventos e premiações, como a exemplo do Festival de Cinema de Gramado e Mostras Internacionais de Cinema, fazendo parte de grupos de pesquisa relacionados ao tema. Enquanto autor e organizador de livros, Pfeil contribuiu para a historiografia de Canoas, a partir de obras como *Canoas: Anatomia de Uma Cidade e Origens de Canoas*³⁵. O acervo do Fundo foi acumulado a partir de 1974. A doação do acervo ao Museu Histórico La Salle deu-se em 2001.

Dentre os diversos materiais do acervo destacamos a existência de reportagens, artigos, recortes de jornais, propagandas, fichas técnicas, sinopses, roteiros de filmes, fotografias, negativos, cartões postais, cartazes e materiais de divulgação, dentre outros. De uma maneira geral estes materiais são ligados a filmes, em sua maioria brasileiros, mas que também contemplam o cinema internacional, bem como o regional. Para além dos materiais citados, podemos encontrar objetos que dizem respeito a cineastas, escritores e pensadores da sétima arte, bem como a aqueles ligados à pesquisa na área do cinema e sua história. Destacamos coleções de revistas, mais de 400 obras bibliográficas sobre cinema, esboços de projetos de pesquisa, manuscritos, correspondências e outras publicações. Por fim, também encontramos programações, relações filmográficas, convites e lembranças relacionadas a eventos dos quais Pfeil participou de alguma forma.

A partir deste Fundo é possível constituir diversos *corpora* de pesquisa, que poderão suscitar: a elaboração de biografias de cineastas brasileiros e gaúchos, bem como do próprio

³⁵ JESUS Pfeil: Nunca trabalhei na vida, eu faço o que me dá prazer. Timoneiro, Canoas, 5 de Janeiro de 2018. Geral. Disponível em: <<http://twixar.me/rJLn>>. Acessado em 18/05/2019.

acumulador do fundo; narrativas sobre as repercussões culturais de eventos cinematográficos brasileiros e gaúchos, como a exemplo do Festival de Cinema de Gramado e o seu alcance internacional na América Latina; estudos relacionados ao cinema e imagem por meio de fotografias, cartazes, negativos e cartões postais; investigações acerca das trajetórias e impactos de filmes brasileiros e internacionais, a partir de revistas cinematográficas; reconstruções da trajetória do cinema a partir dos estudos de catálogos de materiais fílmicos através das décadas.

4 A EXPERIÊNCIA E A CRIAÇÃO DOS INSTRUMENTOS DE PESQUISA

Ao iniciarmos as atividades, desenvolvidas de março a julho de 2019, partindo de observações e reconhecimento da documentação trabalhada, notamos o acervo de cinema corretamente identificado como Fundo, uma vez que este se encontra acondicionado em separado de outras documentações, respeitando o princípio de respeito aos fundos, pois está mesclado à outros grupos documentais de função similar. Da mesma forma, a documentação já se encontrava tipificada e classificada, guardando o arranjo feito pelo seu colecionador, havendo um princípio lógico de separação baseada em assuntos e categorias de documentos. Esse se alicerça na divisão de documentações por caixas e maços documentais: as caixas são identificadas por grupos que se dividem em *Cinema Brasileiro* - que se desdobra em *Cinema Gaúcho* em determinadas caixas - e *Cinema Estrangeiro*, trazendo em seu interior diversos assuntos. Em relação aos maços de documentos, estes se encontram no interior das caixas, separando os tipos de documentos de acordo com a função inicial prevista em sua criação. Entre cada grupo e tipo de documento há uma ordenação cronológica que é estabelecida em cada uma das caixas que compõe o Fundo.

Este apresenta documentos que não somente tratam da obra de seu produtor enquanto pesquisador e cineasta, pois também traz consigo pertences pessoais de Pfeil, acumulados ao longo de sua trajetória, configurando-se assim em um fundo de documentação gerado no espectro privado da vida do produtor do acervo. É com isso em mente que os instrumentos de consulta e pesquisa foram pensados e posteriormente elaborados, uma vez que estes devem ser idealizados primando-se as necessidades do consulente, nesse caso o pesquisador. Os instrumentos criados foram elaborados baseando-se na lógica e princípio de separação dos documentos do acervo a partir da tipificação e classificação já empregada, bem como das características identificadas previamente na documentação. Essa tarefa foi desenvolvida a partir do processo de descrição documental empregado nos instrumentos, especialmente no que diz respeito ao catálogo.

Após o primeiro contato com o Fundo, quando foram identificadas as suas principais características, desempenhamos a análise de um inventário previamente elaborado, o qual havia sido iniciado no trabalho desenvolvido por uma antiga estagiária do MAHLS, e que não o havia

concluído. Tratava-se de um amplo mapeamento dos documentos que compunham o Fundo, sendo apresentados a partir de divisões técnicas como: identificação da caixa à qual o documento pertencia; identificação do maço de documentos; grupo e subgrupo; data de produção do documento; série e subsérie. Nosso trabalho deu prosseguimento à construção do inventário, buscando-se seguir a lógica da classificação e ordenação já existente.

A respeito do guia elaborado, é importante frisar que este tem algumas peculiaridades em relação a aquilo que identificamos como guia de arquivo, pois aborda um Fundo específico e visa a trazer uma prévia a respeito do que trata, de como foi construído e a partir de que intuito, buscando despertar o interesse do pesquisador.

A criação de um guia de arquivo demandaria um período maior para sua construção, uma vez que este se trata de um guia geral e completo dos documentos da instituição, como já vimos anteriormente. Portanto, o instrumento criado trata-se de um guia de acervo, pois aborda apenas a documentação relacionada ao Fundo Memória do Cinema Antonio Jesus Pfeil, contendo elementos informacionais: identificação, composta por datação, nível de descrição, dimensão e suporte; contextualização, formada por produtor/acumulador, entidade custodiadora e história arquivística; estrutura, configurada por conteúdo e classificação; condições de acesso e utilização, trazendo condições de acesso e reprodução, idiomas, características físicas, requisitos técnicos e instrumento de descrição; documentação associada, constituída por unidade de descrição relacionada e nota de publicação; dados relacionados ao controle de descrição, como identificador e data de descrição.

Enquanto o guia de acervo foi criado com o intuito de apresentar as informações gerais do Fundo, o catálogo foi pensado de forma a fornecer uma ideia dos tipos de documentos, exemplificando-os a partir de um trabalho descritivo. No entanto, ressaltamos que, ainda que o catálogo transpareça a ordem de classificação e ordenação do Fundo como deve ser, apresenta-se como seletivo, tendo em vista que traz consigo os principais tipos e exemplos de materiais que o configuram, na medida de demonstrar uma prévia do acervo, bem como suas possibilidades de pesquisa. É constituído dos seguintes elementos: Apresentação do Catálogo; Apresentação do Fundo, constituída por uma breve biografia do produtor do acervo, bem como do histórico de produção e de sua doação; Conteúdo do Acervo, formado a partir da descrição dos tipos de documentos presentes no Fundo, como a exemplo de reportagens, artigos, recortes de jornais, fichas técnicas, sinopses, roteiros de filmes etc. Todos os documentos descritos no catálogo têm suas informações apresentadas, como data de produção, assunto, caixa e maço ao qual pertence sua guarda.

Devido ao tempo disponível para a realização das atividades, tanto o guia, quanto o inventário e o catálogo de consulta e pesquisa foram criados de forma a apresentar o Fundo ao pesquisador, não havendo uma descrição minuciosa de todos os seus documentos, apenas

daqueles que exemplificam suas tipificações e categorias. Em vista disso, o foco desempenhado durante o trabalho foi direcionado à instrumentos de pesquisa mais gerais, não havendo a possibilidade da criação de um número maior e mais diversificado desses. Essa necessidade deixa margem a possível elaboração de um trabalho mais aprofundado que pode ser desenvolvido com este Fundo no futuro.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer das atividades propostas nos foi possível perceber a importância do trabalho arquivístico em acervos de caráter permanente, na medida em que estes nos proporcionam a aplicação de uma lógica de guarda e ordenação que nos permite desenvolver instrumentos de consulta e pesquisa mais precisos. Isso é possível, uma vez que estes instrumentos sejam criados de forma a transparecer esta lógica, possibilitando ao pesquisador compreendê-la para, conseqüentemente facilitar seu trabalho.

Tanto o guia de acervo, quanto o inventário sumário e o catálogo de consulta e pesquisa, criados no intuito de apresentar o Fundo sob um formato mais geral de descrição, buscam despertar o interesse do pesquisador para este acervo em questão. Isso se dá por meio de sua construção, com um trabalho descritivo que visa a dar um panorama da história da sua construção, contextualização, lógica de identificação, classificação e guarda de seus documentos, bem como as condições em que se encontram e os dados a eles relacionados.

Durante a sua análise prévia foram identificadas as diversas potencialidades de pesquisa que oferece, abrindo-se em leque de opções que permitem o desenvolvimento de trabalhos que explorem assuntos como biografias, impactos culturais, estudos imagéticos e a evolução da história do cinema. Possibilidades muito caras à pesquisadores que se dedicam ao estudo do cinema, da imagem cinematográfica e do audiovisual.

A partir da experiência nos foi possibilitada a identificação de características que nos permitem afirmar o valor cultural, social, artístico e histórico do Fundo. Isso torna-se perceptível na medida em que notamos o grau de importância da vida e obra de seu acumulador, assim como os conteúdos dos documentos relacionados a história do cinema nacional e, especialmente, regional, que se reflete na representação gaúcha no cenário cinematográfico nacional e, por vezes, internacional, deixando sua marca cultural no campo da história que configura a trajetória brasileira na sétima arte.

Tendo em vista a necessidade da criação de diversos instrumentos de pesquisa e de sua diversificação, percebemos a importância de se dar continuidade a esse trabalho. Deve-se assim, buscar concretizar a formulação de uma gama maior de materiais que colaborem para as atividades daqueles que trabalham no MAHLS, bem como daqueles que consultam e pesquisam sobre cinema, na medida de facilitar essas atividades.

REFERÊNCIAS

BACELLAR, Carlos. **Uso e mau uso dos arquivos**. In: PINSKY, Carla (ORG.) Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2005

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos permanentes: tratamento documental**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

COSER, Patrícia Elisiane da Rocha. **O Guia de Fundos como instrumento de pesquisa para difusão do acervo do Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul**. 2014. 89 f. (Monografia de Gestão em Arquivos) – Universidade Federal de Santa Maria, Sapucaia do Sul, 2014.

DICIONÁRIO Brasileiro de Terminologia Arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

DICIONÁRIO de Terminologia Arquivística. São Paulo: AAB/Núcleo de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 1996.

DUCROT, Ariane. **A classificação dos arquivos pessoais e familiares**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, FGV, 1998, n.21, p.151-168

GONÇALVES, Janice. **Como classificar e ordenar documentos de arquivo**. São Paulo: Arquivo do Estado, 1998.

JESUS Pfeil: **Nunca trabalhei na vida, eu faço o que me dá prazer**. Timoneiro, Canoas, 5 de Janeiro de 2018. Geral. Disponível em: <<http://twixar.me/rjLn>>. Acessado em 18/05/2019.

MAESIMA, Cacilda; LEME, Edson José Holtz; NETO, José Miguel Arias. **Noções de Arquivística e Organização de Arquivos Históricos**: descrição arquivística. 2010. 38 slides. Disponível em: <<https://slideplayer.com.br/slide/359971/>>. Acesso em 29 mai. 2019.

SILVA, James Roberto et al. **Organizando um Arquivo Histórico**: Um *thesaurus* para o Poder Judiciário do Estado do Amazonas e para a história. Revista Acervo, Rio de Janeiro, V. 25, n. 1, 2012, p. 161-174.

SOUSA, Renato Tarciso Barbosa. **Os princípios arquivísticos e o conceito de classificação**. In: RODRIGUES, Georgete M; LOPES, Ilza L. (org.) Organização e representação do conhecimento na perspectiva da ciência da informação. Brasília: Thesaurus, 2003.

TOGNOLI, Natália Bolfarini; BARROS, Thiago Henrique Bragato. **As implicações teóricas dos arquivos pessoais**: elementos conceituais. Revista Ponto de Acesso, Salvador, V. 5, n. 1, 2011, p. 66-84.

O GT CULTURAS NEGRAS NO PARANÁ: A CONSTRUÇÃO DE UMA EXPOSIÇÃO NO MUSEU PARANAENSE

Tatiana Takatuzi¹
(Setor de História / Museu Paranaense)

RESUMO: Em 2015, prestes a comemorar 140 anos de existência, o Museu Paranaense organizou o Grupo de Trabalho Culturas Negras no Paraná, voltado a analisar e ressignificar a sua função social e educativa. A proposta partiu da constatação sobre a invisibilidade da história e culturas negras no circuito expositivo de longa duração, e visava à abertura de um espaço para discussões com a sociedade com o objetivo de tornar o museu mais inclusivo e participativo. Este texto tem com objetivo realizar o relato da experiência do GT nas pesquisas, organização e curadoria de exposições realizadas no Museu Paranaense, bem como analisar a cultura material e imaterial voltada aos povos negros dentro dos museus tradicionais.

PALAVRAS-CHAVE: Culturas afro-paranaenses nos museus. Museu Paranaense. Descolonização. Acervo e patrimônio afro-brasileiro.

THE WG BLACK CULTURES IN PARANÁ: THE CONSTRUCTION OF AN EXHIBITION IN MUSEU PARANAENSE

ABSTRACT: In 2015, about to celebrate 140 years of existence, the Museu Paranaense organized the Black Cultures in Paraná Working Group, aimed at analyzing and resignifying its social and educational function. The proposal came from the observation of the invisibility of history and black cultures in the long-term exhibition circuit, and aimed at opening a space for discussions with society in order to make the museum more inclusive and participative. This paper has as objective to perform the report of the WG's experience in researching, organizing and curating exhibitions held at the Museu Paranaense, as well as analyzing the material and immaterial culture focused on black people within traditional museums.

KEYWORDS: Afro-paranaense culture in museums; Museu Paranaense; Decolonization; Afro-brazilian collection and heritage.

¹ Graduada em História pela Universidade Federal do Paraná (2001) e mestra em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (2005). Coordenadora do Setor de História do Museu Paranaense desde 2011.

O GT CULTURAS NEGRAS NO PARANÁ: A CONSTRUÇÃO DE UMA EXPOSIÇÃO NO MUSEU PARANAENSE

A presença e a representação das populações indígenas e negras nos museus vêm sendo questão de debates intensos nos últimos anos. Uma das molas impulsionadoras dessas discussões foi a implantação das Leis nº 10.693/03 e 11.645/2008², estabelecendo diretrizes e bases para inclusão no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e cultura afro-brasileira e indígena”. O conteúdo curricular abrangia as escolas públicas e particulares do ensino fundamental a médio e visava ao resgate e reconhecimento desses povos na formação histórica da sociedade brasileira. Tratava-se de resgatar a historicidade que fora negada e invisibilizada enquanto sujeitos e que tiveram suas histórias simplificadas pelo processo de dominação colonial. Aos povos indígenas restou o passado inerte e estático ou a “aculturação” das frentes de ocupação. Aos povos negros, o passado resumia-se à experiência da escravização.

Esses passados refletiram de forma importante dentro dos museus históricos, em especial os instituídos no final do século XIX e início do século XX. À imagem dos museus europeus, os museus brasileiros formaram suas coleções tendo em vista a edificação de uma memória voltada aos grandes eventos, personalidades heroicas e fatos consagrados. O Museu Nacional, Museu Paraense Emílio Goeldi, Museu Paranaense, Museu Histórico Nacional, Museu Julio de Castilhos e Museu Paulista, para citar os mais antigos ainda em funcionamento, possuem em comum, coleções históricas que refletem a uma hierarquização e elitização da sociedade brasileira, tendo nos seus acervos a preocupação na preservação de uma história e memória nacional e regional.

O Museu Paranaense, fundado em 1876 por iniciativa de dois intelectuais da elite paranaense, o político Agostinho Ermelino de Leão e o médico José Candido Murici, surgiu com a finalidade de consolidar a incipiente província paranaense no cenário brasileiro, após a emancipação da Capitania de São Paulo. Seus fundadores vislumbraram na instituição uma forma de realizar a coleta, a exposição e a difusão das riquezas naturais, agrícolas e industriais do Paraná, com o objetivo de figurarem nas exposições nacionais e internacionais, como grande parte dos seus congêneres na época. Na gestão de Romário Martins como diretor da instituição de 1902 a 1928, foi visível a construção de uma identidade regional por meio do Movimento Paranista³. Voltado à construção de uma história regional, as aquisições do acervo eram pautadas por biografias, genealogias, vultos

² A Lei 11.645/2008 altera a Lei 9.394/1996, modificada pela Lei 10.639/2003.

³ Com ideais positivistas de progresso o Paranismo foi movimento intelectual, artístico e literário voltado à construção de uma identidade paranaense por meio da criação de mitos, símbolos e signos.

e grandes eventos históricos, como é possível perceber na coleção da pinacoteca do Museu, formada por personalidades da elite paranaense que viam a doação com finalidade de perpetuar suas memórias na sociedade. Em sua gestão é possível perceber grandes aquisições de material arqueológico e etnológico, por conta de seu interesse no exotismo dos povos indígenas e na veiculação do mito do bom selvagem, que por sua vez camuflava os conflitos dos índios com as frentes coloniais. Em suas publicações, Romário Martins propagou a hierarquização e a superioridade de uma identidade étnica no estado, por meio da exaltação ao imigrante europeu:

Em todas as zonas povoadas do Estado, os elementos étnicos da segunda fase do nosso povoamento estão representados por imigrantes ou por seus descendentes de origem alemã, austríaca, italiana, polonesa, russa, ucraniana, holandesa, sírio-libanesa, em grande número, e por várias outras etnias de menor vulto. Conjuntamente com os descendentes dos povoadores fundamentais, essa população por toda a parte aí está construindo a Babel de todas as raças, irmanadas na mesma obra civilizadora, integrada no espírito novo, de cooperação e de fraternidade, com que marchamos para o futuro. (MARTINS R., 1995, p. 351-352 In: CARVALHO, 2016: 30).

A construção de um território formado por imigrantes europeus difundiu-se na historiografia paranaense, propagando a visão de uma nação homogênea branca e europeizada que eliminava, por sua vez, a presença dos povos afro-paranaenses e do processo de escravização. Como relata Wilson Martins:

Assim é o Paraná. Território que, do ponto de vista sociológico, acrescentou ao Brasil uma nova dimensão, a de uma civilização original construída com pedaços de todas as outras. Sem escravidão, sem negro, sem português e sem índio, dir-se-ia que a sua definição humana não é brasileira. [...] (MARTINS W., 1989, p. 446 In: CARVALHO, 2016: 43).

Mesmo quando esteve presente no discurso fundador do Estado do Paraná, a população negra foi refletida negativamente:

Fetichistas ao extremo, adoravam ídolos de grosseira confecção e até mesmo simples pedaços de osso, penas, etc. [...] Como artistas foram detestáveis. Os seus trabalhos de pintura eram de uma infantilidade sem progresso, e a sua escultura era informe. [...] Os sentimentos dos negros escravizados em nosso país eram, em regra, os melhores possíveis, embora sua pouca capacidade de assimilação da cultura ariana se mostrasse desde logo evidente (MARTINS R., 1995, p. 154 In: CARVALHO, 2016: 26).

Esta visão inferiorizava a religião, a arte, a cultura dos negros, visto como elemento negativo em contraposição à cultura do imigrante. Raça, história e cultura foram hierarquizadas numa relação de dominador x dominados. Nos museus, a visão colonizadora e eurocêntrica da história e da historiografia suprimiu os protagonismos dos povos negros e imprimiu a não identificação e preservação à memória desses povos. Historicamente concebido como instituição voltada às elites paranaenses e, sobretudo, curitubanas, o Museu Paranaense foi propagador de uma história unilateral: a do homem branco, pertencente às oligarquias econômicas, políticas, sociais e culturais, onde a população negra não foi e não se sentia representada. Ao longo de sua existência, o museu foi precursor e legitimador de discursos e narrativas que negaram a presença negra, seja nas exposições, no seu acervo, nas suas políticas de aquisição e no seu corpo de funcionários.

Em análise sobre o circuito de longa duração do Museu Paranaense⁴, a historiadora Martha Becker Moralles percebeu não somente lacunas, mas ausências, sobretudo a ausência do conflito e da tensão social, imprimindo uma falsa ideia de passividade e harmonia da sociedade paranaense. As lacunas foram muitas: mulheres, crianças, movimentos sociais, personalidades negras e religiosidades:

Não há, no entanto, qualquer menção a outras religiosidades, como as africanas, por exemplo. Aliás, os africanos deslocados à América são lembrados tão somente por sua condição cativa, vitimada pela opressão dos grilhões de uma única vitrine. Quaisquer possibilidades de resistência negra e sua vida no mundo do trabalho livre, bem como seus hábitos cotidianos ou contribuições étnicas ficam relegados às exposições temporárias, sem espaço no circuito de longa duração (MORALLES, 2014: 306-307).

A singular referência aos povos africanos remetia ao processo de escravização, mostrado por uma vitrine baixa, coberta por tecido rústico, onde se encontravam objetos relacionados à contenção e castigo: grilhetas, tronco de madeira, vira-mundo, algemas para punhos, algemas para pés e mãos e uma grande corrente que prendia pescoços. Tais objetos, mencionados como pertencentes ao processo de escravização e usados em escravos, vinham sendo replicados continuamente nas exposições do Museu, tornando-se

⁴ O circuito de longa duração do museu, feito em 2003 por ocasião de mudança de sede, constituía-se numa narrativa cronológica do processo de ocupação territorial do Estado de 4000 a.C. à segunda metade do século XX. A exposição contemplava a presença dos primeiros povos primitivos constituintes do território, os povos indígenas, a colonização jesuítica e luso-brasileira, rotas comerciais como o tropeirismo e o ouro, a emancipação política do estado, Curitiba provincial, a monarquia imperial portuguesa e o Império de Dom Pedro II, conflitos militares e civis do final do século XIX e início do XX e a educação. Desde 2003, quando da inauguração deste circuito, tais exposições tiveram poucas modificações expográficas e de conteúdo. As exceções foram: em 2015, quando foi inserido o tema "Indústrias Paranaenses", e em 2017, sendo inaugurado o tema "Imigração no Paraná".

imagens sacralizadas no imaginário dos visitantes. A origem de sua aquisição, porém, era proveniente da Cadeia Municipal de Curitiba, adquiridas por doação na década de 1950, informação que estava oculta na etiqueta ao público⁵.

Mendonça e Ramos atribuíram a grande força simbólica dessa mostra, ao associar a história dos afro-paranaenses à experiência da escravidão, resumida à violência:

Ao, de certa forma, naturalizar a violência e restringir a narrativa histórica relativa a essa população ao processo de desumanização e de submissão realizada no contexto da escravidão, a representação dos negros no museu tende a constranger os visitantes de ascendência africana, fazendo com que eles não a legitimem e que com ela não se identifiquem (MENDONÇA & RAMOS, 2017: 17).

A classificação museológica desses instrumentos seguiu os caminhos de uma historicidade estigmatizada e genérica, voltada unicamente para o processo de opressão e violência ao povo negro. A estes, restaram apenas a experiência da escravidão subjugados ao processo colonial, sendo invisibilizados e discriminados nos séculos seguintes. Frente a essas questões, a equipe e a direção do Museu instituiu o Grupo de Trabalho voltado à Cultura Negra no Paraná.

Constituição do GT de Culturas Negras no Paraná

Em 2015, o então diretor do Museu Paranaense, Renato Augusto Carneiro Junior, realizou um convite direcionado a membros da comunidade na cidade de Curitiba com o intuito de trocar conhecimentos e experiências a respeito da diversidade no Museu. O convite dizia respeito à criação do Grupo de Trabalho de Culturas Negras no Paraná, século XX e XXI, e tinha como objetivo avaliar e ressignificar sua narrativa expográfica referente à história do negro no estado. A finalidade do convite descrevia:

Prestes a completar 140 anos, o Museu Paranaense está em processo de ressignificação de sua função social e educativa. Dentro desta perspectiva constatamos a invisibilidade das culturas negras no circuito expositivo do Museu Paranaense. Com o objetivo de abrir um espaço de discussão para refletir sobre esta temática propomos instituir o Grupo de Trabalho: Culturas Negras no Paraná no século XX e XXI, sendo uma de suas finalidades elaborar projetos expográficos de curta e longa duração.

O convite foi direcionado a professores, acadêmicos, estudantes, especialistas e interessados sobre culturas negras, membros de diversos núcleos do movimento negro da

⁵ Para maiores informações sobre este tema, ver MENDONÇA & RAMOS, 2017.

capital, representações religiosas, políticas e culturais envolventes no tema⁶. Durante o ano de 2016 foram realizadas reuniões mensais que envolveram atividades com discussão bibliográfica, levantamento de acervo, visita ao circuito de longa duração, às reservas técnicas e palestras e falas de convidados como Glauco Souza Lobo⁷. As reuniões subsidiaram discussões voltadas às lacunas e inconsistências sobre a contribuição histórica das populações negras, como a vitrine descrita anteriormente, que associava de modo unilateral e negativo a escravização dos negros no estado. Este mesmo local foi destinado à nova exposição a ser instituída, tanto pela necessidade de ressignificar os objetos ali presentes, como respeitar a temática cronológica do circuito.

Ao longo do ano de 2017, as reuniões foram esporádicas e voltadas à construção de uma proposta que abrangesse as comunidades afro-paranaenses como sujeitos e agentes na história do Paraná. O GT voltou-se a temas variados, envolvendo uma temporalidade que contemplasse o passado às lutas contemporâneas, contendo aspectos culturais, religiosos, simbólicos, materiais e imateriais, bem como locais, grupos e personalidades representativas para a história dessas comunidades. A estrutura ficou definida por três linhas temáticas: Trabalho e Escravidão, História e Memória, Tradições Culturais de Matrizes Africanas.

Definido os eixos temáticos as equipe do Setor de História e de Antropologia iniciaram as pesquisas no acervo do museu que poderiam compor a exposição. A pesquisa não ficou restrita ao acervo do Museu, e nem poderia. Os limites impostos pela escassez de cultura material afro-paranaense no museu e a necessidade de ir além dessa materialidade, fizeram com que expandíssemos para outros acervos⁸ e coleções particulares. Além das pesquisas, membros do GT sugeriram a inserção de trabalhos já finalizados, como o “Mapeamento de Clubes Sociais Negros do Paraná”, realizado pelo IPHAN em 2014, e “Lugares de Axé”, pesquisa de 2016 em edital de incentivo à cultura da Fundação Cultural de Curitiba. Esses estudos proporcionaram uma seriedade e solidez metodológica aos

⁶ O GT teve a coordenação dos técnicos do museu Maria Fernanda Maranhão, coordenadora do Setor de Antropologia e do historiador René Wagner Ramos, do Setor de História. Ao todo, o GT reuniu cerca de 40 pessoas, dos quais 18 se envolveram mais ativamente nas pesquisas, curadoria e montagem da exposição: Brenda Santos, Geslline Giovana Braga, Joseli Mendonça, Patrícia Martins, Renato A. Carneiro Junior, Tatiana Takatuzi, Amanda Lima Duarte, Paulo C. Drosda, Wesley M. P. de Oliveira, Ellen Cunha do Nascimento, Deise Falasca de Moraes, Gerson P. Tuleski Jr., Esmerina Costa, Janete dos Santos Gomes, Maurício Andre Ielen, Rodrigo de Almeida, Milah Gouveia e Suellen Regina Inouhe.

⁷ Personagem importante na defesa da cultura afro-brasileiro, da comunidade umbandista e do movimento negro na capital. Fundou o Instituto Ilu Aye Odara e o Instituto Clóvis Moura. Foi presidente de Escolas de Samba, diretor executivo da Fundação Cultural de Curitiba (FCC), Secretário de Turismo e cidadão honorário de Curitiba. Faleceu em 2019.

⁸ Arquivo Público do Estado do Paraná, Casa da Memória (FCC), Círculo de Estudos Bandeirantes, Sociedade Beneficente Operária 13 de Maio, Biblioteca Pública do Paraná, Instituto dos Advogados do Paraná, Museu da Imagem e do Som, Coordenação do Patrimônio Cultural do Estado (CPC), entre outros.

temas abordados e, ao mesmo tempo, trouxeram dados contemporâneos dos movimentos sociais negros e suas lutas.

Grande parte do material adquirido foram digitalizações de imagens e documentos obtidos em pesquisa, que foram incorporados em painéis com plotagens adesivadas de acordo com os eixos temáticos. A exposição contemplou quatro painéis, que estão aqui descritos:

1) Painel Trabalho e Escravidão

O tema teve curadoria da prof. Dra do Departamento de História da Universidade Federal do Paraná Joseli Mendonça, e foi composto por um texto curatorial, documentação do Arquivo Público do Estado do Paraná e pequenas notícias de jornais paranaenses. As fontes históricas enfocavam a resistência sobre a escravização: as fugas, os processos judiciais de reivindicação dos direitos como escravizados ou libertos, dele mesmo ou em nome de seus filhos. O agenciamento dos povos afro-paranaenses foi representado também por meio do trabalho, na ocupação de vários ofícios, amostrados em notas de jornais nas quais ofereciam serviços de sapateiro, carroceiro, etc. Uma imagem de aquarela pintada por Jean Baptiste Debret sob o título “Cidade de Curitiba”, ilustra o trabalho negro na construção da capital, na edificação das casas e calçadas. Os negros foram trabalhadores na produção da erva mate, produto que alavancou a economia do estado. E, no interior, na cidade da Lapa dos anos de 1920, o fotógrafo Guilherme Gluck captou o ofício de um açougueiro, e também um homem e uma mulher exercendo a profissão na área da saúde.



Imagem 1: Painel Trabalho e Escravidão

2) Painel Comunidades Quilombolas:

As Comunidades Remanescentes de Quilombos foram um ponto importante na exposição, tanto por sua representação no processo de resistência mas, sobretudo, para desmistificar a ideia de um território homogêneo e branco. Foram protagonistas em lutas pelo fim da escravidão, em prol da conquista da sua liberdade, e atualmente se empenham ao embate contra o racismo e o reconhecimento e valorização de sua identidade. O mapa baseou-se em pesquisa realizada pelo Grupo de Trabalho Clóvis Moura⁹, identificando 38 Comunidades Remanescentes de Quilombos em um grande painel do mapa do Paraná, indicando a sua localidade, juntamente com fotografias dessas comunidades. As imagens fazem parte do acervo do Museu Paranaense e foram doadas pela então funcionária da instituição, Fernanda Castro, quando atuou no Grupo Clovis Moura realizando o inventário dos grupos negros rurais. Um módulo com objetos das comunidades quilombolas constitui uma das poucas vitrines da exposição, demonstrando a escassez da cultura material existente no museu sobre os povos afro-paranaenses.



Imagem 2: Painel Comunidades Quilombolas no Paraná

⁹ De 2004 a 2010, o GT Clóvis Moura inventariou mais de 90 grupos descendentes da população negra no Estado, situando-as como Comunidades Remanescentes de Quilombo, "Terras de Preto" e Comunidades Negras Tradicionais, Rurais e Urbanas. Desses, apenas 38 estão certificados pela Fundação Palmares. O Grupo teve como objetivo diagnosticar a situação socioeconômica e cultural desses grupos, e recuperar suas histórias.

3) Painel História e Memória

O painel teve como mostra os locais de sociabilidade e lazer de expressiva participação da população afro-paranaense. Destacaram-se pontos de religiosidade como a Igreja de São Benedito na cidade de Morretes e a Igreja do Rosário dos Pretos na cidade de Curitiba, constituídas por Irmandades Negras, escravos, alforriados e livres, que atuavam na ajuda aos necessitados, assistência aos doentes, visitas aos prisioneiros, concessão de dotes, proteção contra os maus tratos de seus senhores e ajuda para comprar ou negociar a alforria.

Na capital, a Sociedade Protetora Beneficente dos Operários, mobilizava trabalhadores em lutas operárias, enquanto agremiações como o Grêmio Operário Flor de Maio, reuniam mulheres que auxiliaram na perpetuação de Clubes como a Sociedade 13 de Maio.

Os momentos de sociabilidade e lazer também foram mostrados nos Clubes Sociais Negros espalhados pelo interior do estado¹⁰. Surgidos no período pós-abolição, os Clubes tinham caráter beneficente, recreativo e cultural, promoviam a alforria de escravos e sua alfabetização, tinham forte protagonismo feminino e eram vinculados a grupos abolicionistas, irmandades religiosas e trabalhadores.

O eixo ainda contemplou a memória de personalidades paranaenses que do anonimato tornaram-se sujeitos de sua própria história. São biografias que contam trajetórias e protagonismos como a primeira engenheira negra do Brasil Enedina Alves Marques, a mulher assassinada que se tornou santificada Maria Bueno, a escritora Maria Nicolas, a poetisa Laura Santos, o compositor e regente Benedito Nicolau dos Santos, o advogado João Pamphilo d'Assumpção, a atriz Odelair Rodrigues, o cantor Lápis, entre muitas outras personalidades que foram inseridos em QRcode.¹¹

¹⁰ O “Mapeamento de Clubes Sociais Negros do Paraná” foi um trabalho realizado pelo IPHAN em 2014 por meio da consultoria antropológica da Dra. Geslline Giovana Braga. Foram mapeados 6 Clubes Sociais no estado do Paraná: Sociedade Operária Beneficente 13 de Maio (fundada em 1888), Clube Literário e Recreativo 13 de Maio de Ponta Grossa (fundado em 1889), Clube Rio Branco, de Guarapuava (fundado em 1913), Sociedade Recreativa dos Campos Gerais, de Castro (fundada em 1921), Clube Estrela da Manhã, de Tibagi (fundado em 1934) e Associação de Recreação Operária de Londrina (AROL) (fundada em 1950).

¹¹ Por questões de espaço e de design, as biografias de personalidades ficaram no painel junto ao tema sobre religiosidade de matriz africana, e as “Expressões culturais” ficaram junto ao painel “História e Memória”.



Imagem 3: Painel Espaços de Sociabilidade e Lazer, Expressões Culturais e Clubes Sociais Negros do Paraná

4) Painel Tradições Culturais de Matrizes Africanas

O eixo foi abordado por meio de expressões culturais significativas no estado, tais como a Congada da Lapa, o Boi de Mamão, o Carnaval, a Capoeira e a religiosidade. A Congada da Lapa constitui um dos poucos acervos de maior volume no Museu Paranaense sobre os povos negros. Trata-se de conjunto material formado por documentos, vídeos, fotografias, instrumentos musicais, objetos e indumentária que foram produzidos e adquiridos entre 1940-1950 pelo então diretor José Loureiro Fernandes e por Vladimir Kozák¹². Esta manifestação da cultura popular negra, remonta ao período colonial e possui referências portuguesas e dos reinos do Congo e Angola. Mantida tradicionalmente pela

¹² Vladimir Kozák produziu uma série de materiais filmográficos, fotográficos, artísticos e documentais durante o período que trabalhou no Museu Paranaense (1938-1978). Parte de sua coleção, atualmente sob a guarda do Museu Paranaense, foi selecionada no edital MoWBrasil em 2017, sendo parte do Programa Memória Mundo da Unesco-Brasil.

família Ferreira na cidade da Lapa (PR), tornou-se uma herança cultural marcada pela resistência à escravidão, conferindo identidade, visibilidade e memória a seus descendentes.

Outra manifestação popular identificada na cidade da Lapa foi o Boi-de-mamão, encenação de folguedo em que constava a presença do boi, da cabra e outros personagens, conhecido em outras regiões como o bumba-meu-boi.

O carnaval no Paraná foi representado pela Colorado, primeira escola de samba de Curitiba, formada por Ismael Cordeiro, o Maé da Cuíca, que teve seu acervo doado ao Museu Paranaense em 2016. Nascida na antiga Vila Tassi, a Colorado aceitava entre seus membros pessoas negras, pobres e todos os marginalizados da cidade. Sua genuinidade conquistou o respeito do carnaval da elite de Curitiba, levando para a rua a arte e a cultura negra.

Um das expressões mais conhecidas no país, ligadas à ancestralidade negra e à resistência escrava do povo negro no Brasil trata-se da Capoeira. O Ofício de Mestre e a Roda de Capoeira foram registrados como patrimônio cultural imaterial do Brasil em 2008, no Livro das Formas de Expressão e no Livro dos Saberes do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). No Paraná a capoeira Regional e Angola se instalaram a partir dos anos de 1970, contudo é possível que alguns capoeiristas tenham se estabelecido ainda no século XIX. Segundo tradição oral, da canção "Paranauê", alguns atribuem ser uma música de infantaria, cantada pelos escravos que vinham do Paraguai ao Paraná, retornando da Guerra da Tríplice Aliança.

Por fim, o eixo retratou a questão da religiosidade de matriz africana através do projeto "Lugares de Axé", que inventariou seis terreiros de candomblé em Curitiba e região metropolitana. Este trabalho teve a finalidade de explicitar a diversidade de linhagens de cultos de candomblé e suas ancestralidades, e salientou o papel desses terreiros no processo de territorialização negra. Foram mostrados como espaços de reafirmação de identidades culturais, aglutinação de populações excluídas, locais de saberes, fazeres, crença e espaços de resistência e afirmação cultural do povo negro.

A exposição foi finalizada com uma vitrine contendo seis orixás confeccionados pela artista e Yalorixá de candomblé Milah Gouveia, representando os terreiros inventariados pelo Projeto "Lugares de Axé"¹³. São obras feitas em bonecos articulados e

¹³ Os orixás retratados foram Omolu, Nanã, Odé (Oxossi), Oyá (Yansã), Ogum e Oxum. Três dessas seis casas inventariadas são regidas pelo orixá Yansã e, em função disso, a artista optou em representar na exposição, duas casas com os orixás de seus respectivos herdeiros. Justificou essa escolha uma vez que no candomblé, quando o sacerdote responsável pela casa falece, é substituído por herdeiro definido pelos próprios orixás através de jogo de búzios.

foram inspirados nas imagens dos acervos pessoais dos herdeiros dos terreiros, buscando assemelhar-se ao máximo com o personagem original da foto – no porte físico, características pessoais, indumentária, paramentação e adereços.



Imagem 4: Painel “Lugares de Axé” e Personalidades Negras Paranaenses

A exposição buscou demonstrar que o patrimônio cultural material e imaterial dos povos negros está permeado nos usos e costumes dos saberes e dos fazeres, na conformação da língua, nas manifestações religiosas e sincréticas que foram construídas por resistência e por confrontação. Ele não está estigmatizado sob o peso do folclórico, mas se perpetua por meio agenciamento histórico e contemporâneo das comunidades negras. Suas histórias estão nos territórios de resistência dos quilombolas, na memória dos

Representando os orixás dos herdeiros das respectivas casas, buscou trazer também o simbolismo da ancestralidade e continuidade das tradições do candomblé.

clubes sociais negros, no seu trabalho de construção de ferrovias, edificações e calçadas, na representação do Iroko em meio à Praça central, na capoeira, no samba, carnaval e no futebol, e nas tradições orais e religiosas mantidas por terreiros de candomblé e umbanda.



Imagem 5: Vitrine Orixás – “Lugares de Axé”

Reflexões sobre o patrimônio cultural dos povos negros

Um dos maiores desafios para a exposição idealizada pelo GT foi o curto prazo de pesquisa e produção do material expográfico. A equipe técnica do museu possuía um grande volume de trabalho e desdobrava-se em uma série de tarefas. Durante todo o ano de 2018, o diretor implementou como meta para o fim de sua gestão, a reformulação de grande parte do circuito de longa duração: adaptar a expografia, a narrativa de exposições já existentes e inserir novos temas¹⁴. A ideia inicial da direção era inaugurar a exposição de Culturas Negras no Paraná em setembro junto com as comemorações do aniversário da instituição¹⁵, contudo em função da grande quantidade de material expográfico a ser produzido, com a reduzida equipe técnica do Museu e de design da Secretaria de Estado da Cultura, as exposições tiveram diferentes momentos de inauguração. Culturas Negras no Paraná foi inaugurada em 4 de dezembro de 2018.

Concomitantemente a elaboração desta exposição, duas integrantes do GT Gesline Giovana Braga e Brenda Santos sugeriram ao diretor a realização de uma exposição temporária retratando os “Clubes Sociais Negros”. Esta exposição foi inaugurada em novembro, em comemoração ao Mês da Consciência Negra, e serviu para fortalecer o movimento de reivindicação sob o registro dos Clubes como patrimônio imaterial do Paraná, tendo sido encaminhado na ocasião da abertura, um pedido formal ao Secretário de Estado da Cultura e à Coordenação de Patrimônio Cultural do Estado para este registro.

Apesar dos esforços empreendidos pelo GT e pela direção do Museu Paranaense a fim de inserir as comunidades afro-paranaenses nos circuitos expositivos, a experiência dessas exposições indicou um alerta que já conhecíamos: a carência e inexiguidade de acervos relacionados aos negros na instituição, um reflexo de seu passado levantado neste relato.

No intuito de refletir sobre essas ausências, se colocam em discussão os sentidos construídos sobre o patrimônio (provenientes de uma narrativa colonizadora), bem como a ênfase dos museus em valorizar uma cultura material voltada à estética, ao exótico, ao

¹⁴ Dentre as reformulações estavam: pesquisas arqueológicas no Paraná, populações sambaqueiras, povos Proto Jê e Missões Jesuíticas, temas atribuídos ao Setor de Arqueologia. Da parte concernente ao Setor de Antropologia, coube a reformulação sobre as populações indígenas e a inserção do tema Cultura Popular no estado. Ao Setor de História, coube a reformulação de temas como: Tropeirismo, Colonização da região centro oeste do estado, Autoridade e Justiça, Conflitos Armados e Conflitos Agrários e Culturas Negras no Paraná.

¹⁵ O aniversário do museu, comemorado no mês de setembro, tornou-se tradição na gestão de 2011 a 2018. As comemorações envolveram atividades variadas como shows, aberturas de exposições, lançamentos de livros, mediações espontâneas e interações com o público por parte da equipe trajando roupas de época. Eram atividades que ocorriam aos domingos, dia que normalmente há um grande público em função da movimentação da tradicional feirinha do Largo da Ordem. Tratava-se de uma festa e confraternização que reunia a equipe e público.

genuíno e/ou autêntico e ao mercadológico. Nos museus, a representatividade da cultura material se desloca num espaço de disputa de poder decorrente de estratégias de visibilidade ou invisibilidade, pontuadas por questões políticas, econômicas, sociais, culturais e, atualmente às exigências do mercado artístico. Por muito tempo, os bens culturais de matriz africana foram silenciados nas instituições museológicas, perpetrando ações e práticas que legitimaram uma leitura e monopólio sobre o passado (BRITTO, 2016: 167).

Marcia Chuva considera que para uma mudança de paradigmas do campo patrimonial reprodutoras de narrativas colonizadoras, é preciso refletir sobre e transformar as práticas profissionais e políticas (CHUVA, 2013: 208). Nesse sentido, a metodologia de organização das coleções, a política de aquisição e a própria missão institucional dos museus devem ser questionadas de maneira a integrar e promover memórias e patrimônios culturais voltados aos protagonismos, culturas e histórias dos grupos por eles mesmos.

Aos museus históricos, em especial os instituídos num período de formação de memória e patrimônio nacional, compete o exercício de repensar suas coleções, exposições e políticas de aquisição, sobretudo o seu papel social e pedagógico para a inclusão e representatividade dos povos negros. Cabe aos museus pensar em quais memórias preservar, valorizar e difundir. É preciso não somente contar histórias plurais e inclusivas, mas principalmente, questionar o estigma que permeou essas instituições sob o prisma de identidade nacional e regional. É preciso descolonizar os museus.

REFERÊNCIAS

BRITTO, Clovis Carvalho. Coleções, Museus e Patrimônios das Culturas Negras. **Revista Mosaico**, v. 9, n. 2, p. 167-170, jul./dez. 2016.

CARNEIRO, Cíntia Braga. **O Museu Paranaense e Romário Martins: a busca de uma identidade para o Paraná**. Curitiba: SAMP, 2013. 202 p.

CARVALHO, Tatiane Valeria Rogerio de. **O silêncio sobre o negro na construção da identidade de Curitiba: memória e esquecimento**. Tese de Doutorado em Letras, Curitiba: UFPR, 2016. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/44171/R%20%20T%20%20TATIANE%20VALERIA%20ROGERIO%20DE%20CARVALHO.pdf?sequence=1>

CHUVA, Marcia. “Para descolonizar museus e patrimônio: refletindo sobre a preservação cultural no Brasil”. In: Aline Montenegro Magalhães; Rafael Zamorano Bezerra. (Org.). **90 anos do Museu Histórico Nacional: em debate**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2013. pp. 197-210.

FELIPE, Delton Aparecido. **Patrimônio Cultural Negro no Paraná: Lugares, Celebrações e Saberes**. *Historiæ*, Rio Grande, 6 (2): 117-134 2015 117. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/hist/article/download/5587/3498>

MARTINS, Romário. **História do Paraná**. Curitiba: Travessa dos Editores, 1995.

MARTINS, W. **Um Brasil diferente: ensaio sobre fenômenos de aculturação no Paraná**. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1989.

MENDONÇA, Joseli Maria Nunes & RAMOS, Renê Wagner. “Afro-brasileiros no Museu Paranaense: silêncios, demandas públicas e ressignificações” In: **Revista Observatório**, Palmas, vol. 3, n. 2, Abril-Junho. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2017v3n2p113>. Acessado em 12 de outubro 2019.

MORALES, Martha Helena Loeblein Becker. **Fragmentos de história: passados possíveis no discurso da arqueologia histórica**. Curitiba: SAMP, 2014.

OLIVEIRA, João Pacheco de & SANTOS, Rita de Cássia Melo. “Descolonizando a ilusão museal - etnografia de uma proposta expositiva” In: OLIVEIRA, João Pacheco de & SANTOS, Rita de Cássia Melo (orgs). **De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2019.

PASSOS, Joana Célia dos; NASCIMENTO, Tânia Tomázia do; NOGUEIRA, João Carlos. **O patrimônio cultural afro-brasileiro: São José, um estudo de caso**. *Estud. hist. (Rio J.)*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 57, p. 195-214, Apr. 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-21862016000100011>. Acessado em 12 de outubro 2019.

RIBEIRO, Antonio Pinto. “Podemos descolonizar os museus?” In: Ribeiro, A.S., & Ribeiro, M.C. (Orgs.). **Geometrias da Memória: configurações coloniais**. Porto: Edições Afrontamento e Autores, pp. 95-111. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/48390/1/Podemos%20descolonizar%20os%20museus.pdf>. Acessado em 12 de outubro 2019.

SIMÕES, Débora de Souza. “Museus Comunitários no Brasil: descolonizando o pensamento museológico” In: **Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**. V. 03, ed. Especial, dez., 2017, artigo nº 605. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.23899/relacult.v3i3.605>. Acessado em 12 de outubro 2019.

ZUBARAN, Maria Angélica & MACHADO, Lisandra Maria Rodrigues. “O que se expõe e o que se ensina: representações do negro nos museus do Rio Grande do Sul”. In: **Momento**, v. 22, n. 1, p. 91-122, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/momento/article/download/4225/2736>. Acessado em 12 de outubro de 2019.



RESENHAS



OBJETOS REVELAM A HISTÓRIA DO RIO DE JANEIRO

Vera Lúcia de Azevedo Siqueira¹

RESENHA: KNAUSS, Paulo; LENZI, Isabel; MALTA, Marize (Orgs.). **História do Rio de Janeiro em 45 objetos**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019. 376 p. il.

A proposta da publicação *História do Rio de Janeiro em 45 Objetos*, inspirada no livro *A história do mundo em 100 objetos*, de Neil MacGregor, diretor do Museu Britânico, é narrar aspectos da história do Rio de Janeiro por meio de peças abrigadas em museus e outras instituições culturais da metrópole, todas acessíveis ao grande público.

Coordenado por Paulo Knauss, doutor em História e diretor do Museu Histórico Nacional, Maria Isabel Lenzi, doutora em História e técnica do IBRAM e por Marize Malta, doutora em História e professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o projeto teve início em 2015, quando a cidade comemorou seus 450 anos. Naquela ocasião, a curadoria selecionou 45 objetos, mas por diversas razões a obra só veio a ser concluída em 2019.

A publicação, muito bem ilustrada por imagens, contempla a visão de diferentes autores, propiciando a interdisciplinaridade entre campos como a História, História da Arte, Museologia e Comunicação, constituindo um conjunto de narrativas que muitas vezes se aproximam do tom de crônicas. Segundo os coordenadores, o intuito foi “dialogar com as tradições da historiografia carioca que se consolidou em torno do gênero da crônica histórica”.

Assim, objetos aparentemente comuns como um leque, uma xícara de café ou uma carteira de cigarros e outros, inusitados, como um rola-rola de favela ou um tritonicon, constituem o ponto de partida para que os pesquisadores abordem algum aspecto da cidade, de suas mais remotas origens aos tempos modernos.

As narrativas são breves e nelas destacam-se figuras tipicamente cariocas, como Machado de Assis, cronista da cidade e sua gente, e seu pince-nez, Villa Lobos e suas batutas ou Marc Ferrez e sua câmera sempre pronta a captar ângulos de uma paisagem deslumbrante. Há também a presença de Gomes Freire de Andrada e sua espada, além de

¹ Museóloga/UNIRIO, mestre em Educação/UnB. Email: veralu8@gmail.com.

Pereira Passos, o prefeito empreendedor que sonhava com um Rio próximo dos padrões parisienses, representado por um fiel busto em terracota.

Nesses relatos encontra-se também um pouco da história de instituições relevantes, como o Colégio Pedro II, representado por um sino, o Theatro Municipal - que recentemente comemorou seu centenário – e sua maquete, além da Santa Casa de Misericórdia e sua roda dos expostos.

Assim, objetos sofisticados, como uma luminária art-nouveau ou prosaicos, como uma flor positivista em feltro, alguns funcionais, outros meramente simbólicos, motivam os narradores a puxar pelo fio da memória levando o leitor ao encontro de temas diversificados como cultura, esportes, atividades econômicas e sociais, costumes, ou a paisagem urbana em constante modificação.

Das páginas do livro emergem lembranças por vezes prazerosas, como o Carnaval, representado pelo conjunto mecanizado Desfile de Escolas de Samba, ou a coleção de bonecas Barbie, mote para falar da origem e sedução das praias cariocas. Outras peças, no entanto, a exemplo de um capacete da PE (Polícia do Exército), um aparelho de eletrochoque ou as traves de uma forca, relembram tempos obscuros, de triste memória.

O livro trata também de sucessivas perdas. Assim, sob o pretexto do progresso urbano são narradas, entre outras, a destruição do morro do Castelo e a derrubada do Palácio Monroe. O apagamento dessa memória inclui ainda duas peças dessa seleção, ou seja, o esqueleto da baleia jubarte e o vaso de cerâmica tupinambá, abrigados no Museu Nacional, incendiado em 2 de setembro de 2018. Ao que consta, o esqueleto foi destruído e a urna encontra-se, até o momento, desaparecida.

Enfim, esta publicação – que tem o mérito de ser inédita – revela-se um guia precioso do acervo disseminado pela cidade e um convite à visita de museus, arquivos e igrejas. Um conjunto tão diversificado de peças pode servir não só de subsídio a professores, como agradar ao leitor acidental que certamente encontrará prazer em folhear essas páginas. Por vezes nostálgicas, elas evocam lembranças e reconstroem cenários, remetendo a uma época em que a antiga Capital Federal constituía, sobretudo, um modelo de modernidade e um exemplo a ser seguido.

Revista Eletrônica Ventilando Acervos

Rua Victor Meirelles, nº 59 – Centro
CEP: 88010-440
Florianópolis, SC
(48) 3222.0692
reva@museus.gov.br
ventilandoacervos.museus.gov.br

Grupo de Estudos Política de Acervos

politicadeacervos.wordpress.com
facebook.com/groups/195510243869349

Imagem de capa:

Fotografia “Escrava” de Martin Gestum, de Baldwin Röhrig.
Acervo do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo

museu Victor Meirelles

Sbm
sistema brasileiro de museus

ibram
instituto brasileiro de museus

MINISTÉRIO DA
CIDADANIA

**PÁTRIA AMADA
BRASIL**
GOVERNO FEDERAL

