

revista eletrônica

ventilando acervos

■ vol. 5 - nº 2, nov. 2017 ■

ISSN 2318-6062

Presidente da República

Michel Miguel Elias Temer Lulia

Ministro de Estado da Cultura

Sérgio Sá Leitão

Presidente do Instituto Brasileiro de Museus

Marcelo Mattos Araújo

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

Michael Duarte

Revisão

Rafael Muniz de Moura

Conselho consultivo

André Amud Botelho

Aline Carmes Krüger

Elisa de Noronha Nascimento

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Fátima Regina Nascimento

Kelly Castelo Branco da Silva Melo

Leticia Brandt Bauer

Luzia Gomes Ferreira

Manuelina Maria Duarte Cândido

Renata Cardozo Padilha

Rosana Andrade Dias do Nascimento

Thainá Castro Costa Figueiredo Lopes

Revista Eletrônica Ventilando Acervos / Museu Victor Meirelles/Ibram/MinC

– v. 5, n. 2 (nov. 2017) – Florianópolis: MVM, 2017 –

Anual

Resumo em português 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

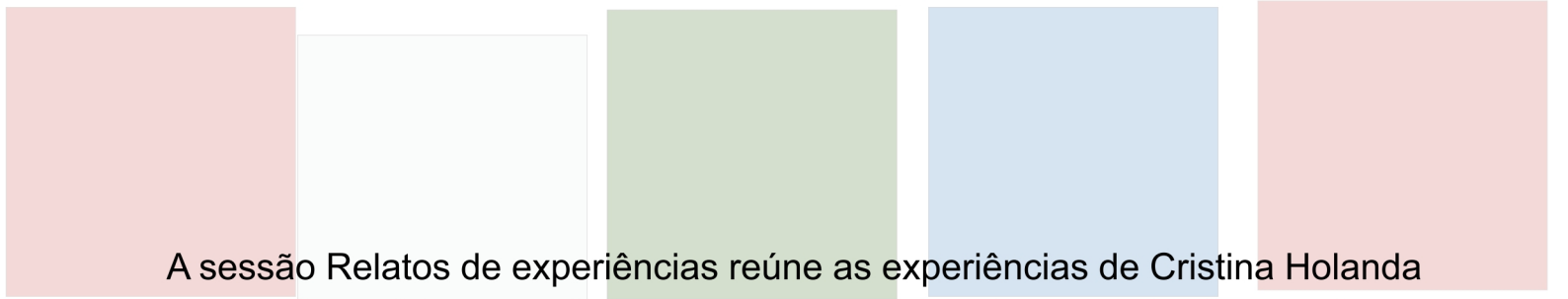
Editorial

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 da Revista Eletrônica Ventilando Acervos (v. 5, n. 2, nov. 2017).

Os textos que integram este número trazem à tona aspectos do colecionismo público e privado, da formação e da gestão de coleções e de processos de preservação e comunicação em museus, as linhas principais de concentração da *Ventilando Acervos*.

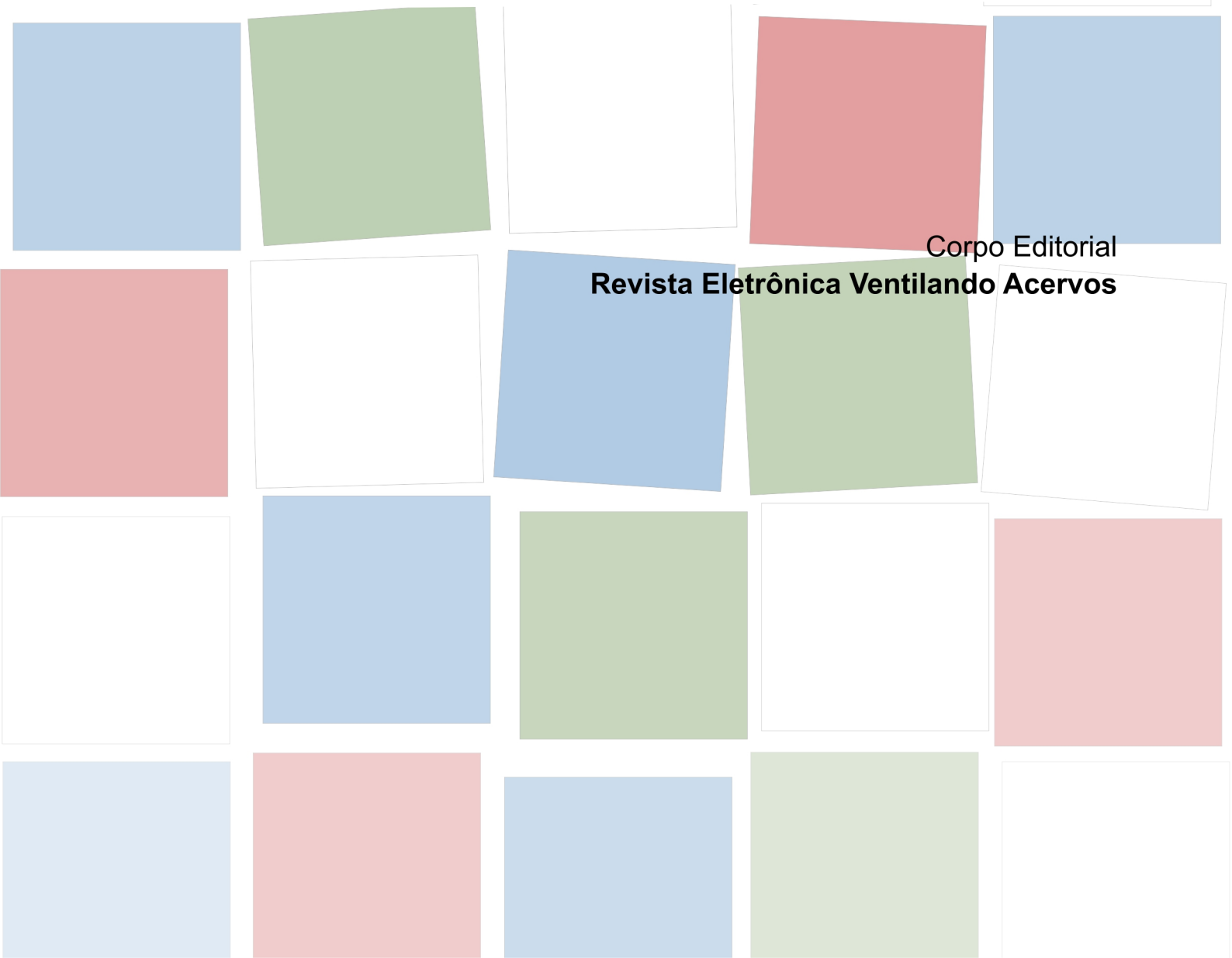
O artigo de Raquel Augustin aborda a gestão de acervos como elo entre a documentação, a conservação e comunicação em museus, considerando o ato de colecionar e um panorama de formação de museus, trazendo uma síntese da integração dos processos museológicos. Helen Lambrecht, Daniel Souza e Diego Ribeiro discutem os conceitos de memória e identidade a partir da expografia de objetos no Museu Cláudio Oscar Becker, situado na cidade de Ivoti, RS. Rose Debiasi e Renilton Assis discutem a preservação da memória institucional do Museu Histórico de Santa Catarina (Florianópolis, SC) apresentando a experiência de diagnóstico dos livros de registro de visitas do museu e fazendo dialogar a gestão de seu acervo arquivístico com a legislação específica do setor. Bianca França analisa a produção e a circulação de objetos de culturas indígenas mediante os conceitos de arte e tecnologia atribuídos no contexto da formação de uma coleção etnográfica do antropólogo João Pacheco de Oliveira (1979-1981) para o Museu Nacional (Rio de Janeiro, RJ). Leonardo Vieira encerra a sessão de artigos apresentando a configuração do Plano Diretor do Museu Paulista (São Paulo, SP) correlacionado aos conceitos e direcionamentos impulsionados pelo Conselho Internacional de Museus para a práxis museológica.



A sessão Relatos de experiências reúne as experiências de Cristina Holanda na gestão do Museu do Ceará (Fortaleza, CE) e de suas coleções, de Lygia Eluf, Ana Paula de Andrade e Érica Burini no Gabinete de Estampas do Departamento de Gravuras e Desenhos da Unicamp e de Fernando Aguiar no trabalho de pesquisa e documentação de pinturas de Benedicto Calixto preservadas pelo Museu do Café (Santos, SP).

A resenha de Vera Lucia Siqueira sobre o livro *A arte do descaso: a história do maior roubo a museu do Brasil* de Cristina Tardáguila encerra o número com a indicação de leitura para todos aqueles que atuam no setor de museus e no campo da preservação do patrimônio brasileiro.

O Corpo Editorial agradece a todas as pessoas que colaboraram direta ou indiretamente para o lançamento deste número, em especial à nova membra do Conselho Consultivo Renata Cardozo Padilha, e deseja a todos uma boa leitura!



Corpo Editorial
Revista Eletrônica Ventilando Acervos

Sumário

Artigos

A gestão de acervos como etapa para a difusão da informação em museus, 07 – 22

Raquel França Garcia Augustin

*Objetos evocadores de memórias e de fortalecimento identitário nos museus:
o caso do Museu Cláudio Oscar Becker, 23 – 40*

Helen Kaufmann Lambrecht, Daniel Maurício Viana de Souza e Diego Lemos Ribeiro

*Livros que registram memória: diagnóstico dos livros de registro de visitas do Museu
Histórico de Santa Catarina (1979-2014), 41 – 55*

Rose Elke Debiasi e Renilton Roberto da Silva Matos de Assis

*De mercadoria a patrimônio nacional: arte e tecnologia indígena na formação
de uma coleção para o Museu Nacional (1979-1981), 56 – 77*

Bianca Luiza Freire de Castro França

*O Plano Diretor do Museu Paulista: definição de um museu histórico e
de uma política de aquisição de acervo, 78 – 95*

Leonardo da Silva Vieira

Relatos de Experiência

*Quantos museus há num museu? Análise da trajetória do Museu do Ceará
e sua contribuição para a história das coleções museológicas no Brasil, 97 – 113*

Cristina Rodrigues Holanda

*Acervo, ensino e pesquisa: Gabinete de Estampas – Departamento de Gravuras
e Desenhos da Unicamp, 114 – 131*

Lygia Arcuri Eluf, Ana Paula de Andrade e Érica Boccardo Burini

*As telas de Benedicto Calixto localizadas no Museu do Café:
pesquisa e documentação museológica, 132 – 152*

Fernando Rocha Aguiar

Resenhas

Em busca de obras roubadas, 154 – 157

Vera Lúcia de Azevedo Siqueira



Artigos

A gestão de acervos como etapa para a difusão da informação em museus, 07 – 22

Raquel França Garcia Augustin

Objetos evocadores de memórias e de fortalecimento identitário nos museus: o caso do Museu Cláudio Oscar Becker, 23 – 40

Helen Kaufmann Lambrecht, Daniel Maurício Viana de Souza e Diego Lemos Ribeiro

Livros que registram memória: diagnóstico dos livros de registro de visitas do Museu Histórico de Santa Catarina (1979-2014), 41 – 55

Rose Elke Debiasi e Renilton Roberto da Silva Matos de Assis

De mercadoria a patrimônio nacional: arte e tecnologia indígena na formação de uma coleção para o Museu Nacional (1979-1981), 56 – 77

Bianca Luiza Freire de Castro França

O Plano Diretor do Museu Paulista: definição de um museu histórico e de uma política de aquisição de acervo, 78 – 95

Leonardo da Silva Vieira

A GESTÃO DE ACERVOS COMO ETAPA PARA A DIFUSÃO DA INFORMAÇÃO EM MUSEUS

Raquel França Garcia Augustin¹

Conservadora-restauradora e professora do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFPEL

Resumo: O museu atual advém do colecionismo privado que depois de transformações na sociedade culmina na criação de museus nacionais e depois na criação do Icom, promotor da difusão e proteção do patrimônio musealizado. Sua definição de museu incorpora processos de salvaguarda e comunicação do acervo como elementos essenciais para o cumprimento do papel social do museu. Através de pesquisa bibliográfica, o presente texto defende que os processos de salvaguarda compõem o sistema de gestão de acervos, o qual, por sua vez, comporta subsídios à difusão da informação em museus por meio das exposições.

Palavras-chave: Gestão de acervos. Conservação. Documentação. Exposição.

COLLECTIONS MANAGEMENT AS A STAGE FOR INFORMATION DISSEMINATION IN MUSEUMS

Abstract: *The current museum comes from the private art collecting. After changes in society the private collections culminates in the creation of national museums. Later the ICOM is created, institution of protection and diffusion of museological heritage. Its definition of Museum incorporates safeguard procedures and communication of the collection as key elements to satisfy the social role of the museum. Through bibliographical research this text argues that the safeguard procedures makes the collections management system which includes bases to dissemination of information on museums through the exhibits.*

Keywords: *Collections management. Documentation. Conservation. Exhibition.*

¹ Mestre em Ciência da Informação/UFMG. Pesquisadora do grupo Musaetec. Email: rfgaugustin@gmail.com.

A GESTÃO DE ACERVOS COMO ETAPA PARA A DIFUSÃO DA INFORMAÇÃO EM MUSEUS

1. Introdução

Os museus são por excelência o repositório de bens patrimoniais de uma sociedade. Mas, além disso, são instituições com objetivos, metas, missões e funções específicas aos propósitos de pesquisa, preservação e comunicação de seu objeto de estudo: o patrimônio cultural.

O assunto abordado no texto, a importância da gestão de acervos para a difusão da informação, não apresenta muitas publicações no Brasil, de modo que as ideias demonstradas aqui acrescentam uma abordagem sistemática sobre a temática. Por meio de uma pesquisa bibliográfica constatamos que os elementos aqui tratados possuem publicações caracterizando-os ou relacionando-os com outras temáticas; mas, a relação estabelecida entre a gestão dos acervos (contemplando nesse conceito as atividades de salvaguarda referentes à documentação e a conservação dos objetos) e a efetiva difusão deles, por meio das exposições ou outros sistemas de concessão de acesso, como bases de dados online e publicações, não é muito explorada.

Essa relação se pauta nas ações de documentalistas, conservadores e curadores que subsidiam a efetivação da difusão ao registrar, estabilizar e interpretar os objetos. Todos prezam pelo objeto, mas cada um o enxerga sob certo viés. O documentalista retira dele todas as informações referentes à sua biografia e morfologia. O conservador precisa assegurar sua permanência enquanto testemunho material minimizando variações na sua estrutura interna e externa, estudando seus materiais e respostas ao meio em que está inserido. E o curador se debruça sobre o sentido simbólico da peça para a sociedade a que ela estava submetida, geralmente.

Com isso, comentamos que os objetivos do texto são a realização de um panorama da evolução do conceito da instituição museológica até a definição atual apontada pelo Icom e a apresentação e argumentação da gestão de acervos enquanto instância de salvaguarda propulsora da difusão das informações referentes aos objetos musealizados.

Conforme dito anteriormente, a metodologia utilizada foi uma pesquisa bibliográfica a respeito dos temas história dos museus, gestão de acervos, documentação e exposições. Procuramos estabelecer relações entre as ideias dos autores trabalhadas de modo a comprovar a hipótese de que a gestão de acervos assiste e contribui para a difusão da informação nos museus, principalmente por meio das exposições museológicas.

2. Panorama da formação dos museus

Há dois mitos de origem da instituição museológica, o do *Museion* grego e seu contexto² (o mais difundido) e o de Museu, filho de Orfeu, portanto, descendente de Apolo e da musa Calíope, que foi designado a reunir a obra do pai para que ela não se perdesse no tempo (CÂNDIDO, 2013)³. De acordo com diversos autores, o museu floresce do colecionismo, ou seja, do ato de acumular objetos e preservá-los transformando seu significado de objeto utilitário para objeto histórico, por exemplo. Inicialmente as coleções mais relevantes ficaram sob a guarda de monarquias e da Igreja, mas, com o passar do tempo, a aristocracia adentrou nesse seletivo grupo e, posteriormente, a burguesia.

Esse panorama partirá da Idade Média, período em que os governantes e altos membros do clero continuam acumulando tesouros como pinturas, tapeçarias, esculturas e relíquias⁴, entre outros, tal qual os romanos fizeram com os acervos gregos. Nessa época é registrado o uso de locais específicos para a guarda desses tesouros, como os palácios, os quais possuíam salas para exibir as obras sob sua posse (BOLAÑOS, 2008)⁵. Já os templos católicos armazenavam-nas em câmaras de

² De acordo com a mitologia, o termo *Museion* correspondia aos santuários e escolas filosóficas e de pesquisa científica dedicados às musas e dirigidos por elas, respectivamente, figuras protetoras das Ciências e das Artes, descendentes de Zeus, deus dos deuses, e Mnemosyne, deusa da memória (CÂNDIDO, 2013).

³ CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. **Gestão de museus, um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento**. Porto Alegre: Medianiz, 2013. p.26-44.

⁴ De acordo com Pomian (1984, p.59) relíquias são "objetos que se crê que tenham estado em contacto com um deus ou com um herói, ou que se pense que sejam vestígios de qualquer grande acontecimento do passado mítico ou longínquo [...]".

⁵ BOLAÑOS, Maria. Un milenio de colecciones privadas. In: _____. **Historia de los museos en España: memoria, cultura, sociedad**. Gijón: Ediciones Trea, 2008. p.38-61

tesouros e também ao longo de seu ambiente interno com o intuito de utilizar a arte de forma pedagógica e moral (CÂNDIDO, 2013).

A partir desse acúmulo de tesouros surgiu um novo meio de interação com os objetos componentes das coleções: o *studiolo*. Ele se caracterizava como um cômodo especialmente construído e decorado para promover a reflexão, o estudo e abrigar itens como esculturas, pinturas e pedras preciosas. O espaço promoveu uma distinção na relação homem-objeto por conta da privacidade que concedia aos ali presentes e se tornou popular a partir do século XVI entre os afortunados italianos, como a família Médici, famosa pela atuação de seus membros como mecenas na época renascentista (BLOM, 2003)⁶.

Nesse período, o pensamento renascentista aliado às inovações navais e comerciais culminou em novos tipos de coleções voltadas não só à arte, mas também ao exótico. Essas coleções originaram novos lugares de apreciação ainda de acesso restrito: os gabinetes de curiosidades, cuja maior parte dos artefatos eram de *naturalia*, e as câmaras das maravilhas, que abrigavam predominantemente a *artificialia* (CÂNDIDO, 2013).

Nessa época o ato de colecionar atingiu as camadas intermediárias da sociedade, aqueles que não detinham "grandes recursos nem grandes ambições intelectuais". Na Holanda, por exemplo, os burgueses incluíram o gabinete ou armário de curiosidades como parte fundamental da residência, de forma que ele poderia ter as dimensões que seu portador desejasse, podendo configurar-se como um armário de porte mediano ou até mesmo um cômodo inteiro (BLOM, 2013). Esse é o período em que há uma transformação cultural: de possuir tesouros as pessoas passam a possuir coleções, visto que os tesouros denotam unicamente um prazer pela posse enquanto as coleções concedem satisfação por meio do deleite e apreciação estética ou intelectual das peças (BOLAÑOS, 2008).

Com o crescimento do Iluminismo, as coleções ganharam um caráter distinto do então vigente de fruição e apreciação; elas adquiriram um papel enciclopédico de reunião de conhecimentos. É justamente no século XVIII que se inicia a supremacia do

⁶ BLOM, Philipp. O dragão e o carneiro tártaro. In: _____. **Ter e manter**. Uma história íntima de coleções e colecionadores. Rio de Janeiro: Record, 2003. p.29-42.

Estado em relação à posse e organização das coleções patrimoniais por meio das grandes transferências de acervos privados para o âmbito público, conforme aponta Manuelina Maria Duarte Cândido (2013), o que culmina na formação dos principais museus nacionais europeus, "símbolos de nações ou coletividades" (POULOT, 2013)⁷, no século XIX.

Essas instituições foram fundadas como espaços públicos, fato que para Heloisa Barbuy (2002)⁸ se caracterizou como uma realização de caráter filosófico, ideológico e revolucionário. Filosófico por dar seguimento ao ideal iluminista vigente da instrução do povo para alcançar o progresso da nação através do caráter pedagógico das exposições; ideológico por ter sido promovido por meio de políticas públicas de acesso que transformaram os acervos privados de acesso restrito à aristocracia e à nobreza em acervos de acesso público aos cidadãos, e; revolucionário por ter ocorrido juntamente com as unificações políticas e a formação dos Estados e consciências nacionais (BARBUY, 2002). Com isso, as pessoas passaram a interpretar o livre acesso ao patrimônio artístico, científico e histórico promovido por tais instituições como um direito de cada cidadão e "uma necessidade para a identidade e para a reprodução da nova comunidade imaginária" (POULOT, 2013). Ou seja, as pessoas passam a incorporar o patrimônio de sua nação como parte integrante do todo que os unifica e diferencia de outras pessoas, parte daquilo que os une, que os individualiza enquanto grupo e promove o reconhecimento das pessoas pertencentes àquelas comunidades formadas por pessoas de diferentes classes sociais e formações, mas da mesma raiz cultural.

Já no século XX, os ideais iluministas são superados. Com os conflitos bélicos, muitos são os museus destruídos ou saqueados. Após a Segunda Guerra Mundial, em 1946, para evitar maiores perdas e preservar o que não foi devastado, é criado o Icom - *International Council of Museums* (Conselho Internacional de Museus) - que tem por responsabilidade liderar os museus para que eles se tornem atuantes na preservação e difusão do conhecimento que detém. Depois de muitas atualizações e aprimoramentos

⁷ POULOT, Dominique. **Museu e museologia**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

⁸ BARBUY, Heloisa. Os museus e seus acervos: sistemas de documentação em desenvolvimento. In.: INTEGRAR – 1º Congresso Internacional de Arquivos, Bibliotecas, Centros de Documentação e Museus, mar. 2002, São Paulo. São Paulo. Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 67-78.

da conceituação de museu inicialmente criada, desponta em 2007, na 21ª Conferência Geral do Icom, a definição abaixo redigida e ainda vigente:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exhibe o patrimônio tangível e intangível da humanidade e de seu ambiente com o propósito de educação, estudo e apreciação (tradução nossa).⁹ (ICOM, 2007).¹⁰

A definição de 2007 marca o museu como uma instituição permanente, que promove o acesso do público às suas coleções através da comunicação e exibição de seu conteúdo. Instituição essa que atua na preservação do patrimônio ao adquiri-lo, conservá-lo e pesquisá-lo, proporcionando com isso, a apreciação dos itens e seu estudo.

3. A gestão de acervos como elo entre a documentação, a conservação e a comunicação

Como instituição e organização, o museu precisa ser gerido e a gestão museológica perpassa por várias instâncias que se diferem quanto a um caráter administrativo ou cultural. As instâncias administrativas vinculam-se às questões financeiras, estratégicas, de recursos humanos e de segurança. Já as culturais estão entrelaçadas com a salvaguarda das coleções e sua comunicação. Segundo Manuelina Maria Duarte Cândido (2013), a salvaguarda do acervo contempla as ações de documentação e conservação, enquanto a comunicação abarca a expografia e as ações educativo-culturais. Partindo dessa divisão, entendemos a gestão de acervos como um sistema pautado pela salvaguarda das coleções, contemplando primordialmente as atividades de documentação e conservação. A gestão dos acervos enquanto sistema é um dos ramos fundamentais para a existência sadia das coleções e a manutenção do padrão de qualidade pretendido pela instituição, pois é a ela que cabem todas as atividades de registro, manutenção e organização do acervo. Nikola

⁹ *A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.*

Ladkin (2004)¹¹ relaciona-a com três grandes atividades: o registro dos objetos, sua preservação e acesso controlado.

A gestão do acervo é o termo aplicado aos vários métodos legais, éticos, técnicos e práticos pelos quais as coleções do museu são formadas, organizadas, recolhidas, interpretadas e preservadas. A gestão do acervo foca-se na preservação das coleções, preocupando-se pelo seu bem-estar físico e segurança, a longo prazo. Preocupa-se com a preservação e a utilização do acervo, e registo de dados, e em que medida o acervo apoia a missão e propósito do museu. (LATKIN, 2004, p.17)

Previamente ao registro dos objetos, eles precisam ser selecionados. Portanto, também cabe à gestão de acervos o estabelecimento de critérios de aquisição e de descarte para aquilo que é ou não é mais relevante, aquilo que acrescenta dados e o que já não cumpre essa função. Os processos de incorporação se referem a compras, doações, permutas, empréstimos, entre outros, e comportam a oficialização da transferência de propriedade, o registro, análise técnica e identificação inicial das peças para, posteriormente, dar-se início ao seu processo de catalogação.

O setor de documentação em associação com o de conservação e o de curadoria é responsável por descobrir as informações essenciais sobre os bens culturais: informações históricas, artísticas, técnicas e científicas. Informações estas que “podem ser utilizadas como base para investigação, acesso público, exposição, educação, desenvolvimento do acervo, gestão do acervo e segurança” (ROBERTS, 2004, p.35).¹²

As atividades vinculadas à comunicação apresentam objetivos distintos, relacionados com a difusão e aprimoramento das informações descobertas por tais setores. Por meio delas, a informação coletada é interpretada, se torna acessível e compreensível através da concepção dos conceitos das exposições, da definição de seu

¹⁰ ICOM. Museum Definition. Disponível em: <<http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>>. Acesso em: 24 out. 2014.

¹¹ LADKIN, Nikola. Gestão do acervo. In: BOYLAN, Patrick J. (ed). **Como Gerir um Museu: Manual Prático**. Paris: Icom, 2004, pp. 17-32. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001847/184713por.pdf>>. Acesso em: 07 jun. 2015.

¹² ROBERTS, Andrew. Inventário e documentação. In: BOYLAN, Patrick J. (ed). **Como Gerir um Museu: Manual Prático**. Paris: Icom, 2004, pp. 33-54. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001847/184713por.pdf>>. Acesso em: 07 jun. 2015.

público-alvo e de sua produção, realizadas pelos curadores e técnicos responsáveis, assim como da concepção dos programas educativos e de marketing. Nicola Latkin (2004) insere as exposições na gestão de acervo, no entanto, a subdivisão seguida pelo trabalho não segue essa linha, considerando a gestão de acervos como um sistema de salvaguarda dos acervos.

A relação entre a difusão da informação e a documentação e conservação dos dados a nível intelectual e material reflete a relação entre as duas instâncias envolvidas: a salvaguarda e a comunicação. A preservação do patrimônio musealizado precisa agregar as duas áreas e intermediar o diálogo entre elas, pois ambas exercem atividades de igual importância. Referindo-se a isso, Manuelina Maria Duarte Cândido (2013) comenta o elo entre os processos de musealização e preservação dos bens culturais:

[...] o processo de musealização ocorre a partir de uma seleção e atribuição de sentidos feita dentro de um universo patrimonial amplo, resultando em um recorte formado por um conjunto de indicadores da memória ou referências patrimoniais tangíveis ou intangíveis, naturais ou artificiais, indistintamente. Feita a seleção, essas referências patrimoniais ingressam em uma cadeia operatória que corresponde ao universo de aplicação da Museologia – museografia. Preservação, portanto, é tomada como equivalente a processo de musealização, e é realizada pela aplicação de uma cadeia operatória formada por procedimentos técnico-científicos de salvaguarda e de comunicação patrimoniais, em equilíbrio. A cadeia operatória representa tanto a responsabilidade pela herança constituída para o futuro, como a comunicação permanente e processual. [...] (CÂNDIDO, 2013, p. 154).

Sem a conservação da peça musealizada ou a pesquisa sobre sua origem, função e atribuição de valores, não há meios de comunicar algo, pois não há nada a comunicar. Daí a relevância das funções do documentalista, do conservador e do pesquisador curador. Abaixo faremos uma breve apresentação do que contempla cada uma dessas atividades e como elas se relacionam com a difusão do acervo.

A pesquisa compreende todos os estudos realizados a respeito da peça pelos setores como documentação, conservação e curadoria. São os estudos responsáveis pelo registro de todo o conhecimento existente sobre o objeto museológico, seus significados, interpretações, características técnicas e usos. De acordo com Heloisa

Barbuy (2002), o século XXI se diferencia do XX por reinserir o objeto como um documento em si na rotina museológica ao considerar a história da cultura material como diretriz de documentação museológica. Ela salienta que, para a cultura material, o objeto porta tanto significados culturais quanto representa práticas sociais e acrescenta que a catalogação, por exemplo, é responsável pelo recolhimento de informações referentes à morfologia e à biografia que da obra, por meio de campos destinados à contextualização e à decodificação do objeto, sendo realizada pelos documentalistas e curadores.

Mas, além da catalogação, a documentação museológica contempla todas as informações de registro do objeto e das atividades relacionadas a ele dentro da instituição museológica, como os documentos legais de aquisição, a localização do objeto e o histórico de atividades institucionais referentes a ele, como restaurações, transportes ou empréstimos. Assim como contempla a relação de documentos referentes a grupos do acervo ou ao acervo por inteiro, como o inventário ou os registros referentes a uma exposição de curta duração.

Todos esses documentos são relevantes para a difusão das informações sobre o objeto de uma forma ou de outra. Os documentos de catalogação sintetizam o conhecimento produzido sobre o item pelos documentalistas e curadores embasando a produção de novos conhecimentos no que tange ao planejamento de exposições ou de publicações. Os documentos administrativos e técnicos produzidos por documentalistas, produtores e conservadores subsidiam as atividades operatórias de produção das exposições, dando diretrizes de uso e estabelecendo as condições para a adequada realização das atividades, visando as mínimas intervenções na estabilidade das peças. Com isso, concluímos que a pesquisa e a documentação são fatores cruciais para a difusão da informação nos museus. Além disso, inferimos que a gestão de acervos contempla a conservação dos objetos e de suas informações técnicas referentes aos materiais, forma, uso e manufatura para a preservação de seus diversos significados variáveis de acordo com a interpretação adotada sobre o objeto, seja ela histórica, estética, técnica ou científica, levando em conta o caráter da cultura material de uma comunidade.

A respeito do vínculo entre objeto e informação, Ana Lúcia Sianeis de Castro (2009, p.138)¹³ acrescenta que “[...] a informação museológica configura-se enquanto tal a partir da construção do objeto museal. Como construção simbólica, porém material, a informação não pode ser separada de seu suporte físico e semântico”. O que nos leva a crer que a conservação do objeto é crucial para a fruição dos dados que ele carrega. Em termos conceituais, a conservação compreende medidas que visam a salvaguarda do patrimônio e sua estabilização, tornando-o acessível às gerações atuais e futuras, sejam tais ações preventivas, curativas, ou restaurativas, conforme apontado pela terminologia redigida em 2008 pelo Icom-cc, o Comitê de Conservação do Icom. Ou seja, cabe ao conservador atuar de forma indireta e direta, evitando ou minimizando futuras deteriorações ou perdas; reforçando a estrutura do bem ou suspendendo sistemas existentes prejudiciais a ele; e interferindo na peça de modo a "facilitar sua apreciação, compreensão e uso", respeitando seus materiais e significados (ICOM-CC, 2010)¹⁴.

Além disso, cabe ao conservador viabilizar circunstâncias de uso o menos danosas possíveis às obras, possibilitando o armazenamento, acondicionamento, empréstimo, transporte e exibição do acervo através de alternativas materiais e condições ambientais favoráveis à sua preservação, como a escolha correta dos aparatos que ficarão em contato com a peça e o controle dos níveis de luminosidade, temperatura e umidade relativa do ambiente (BRADLEY, 2011)¹⁵. Portanto, a higienização, a catalogação, a documentação fotográfica, o armazenamento, o acondicionamento e o manuseio são elementos chave na conservação do suporte informacional, além, da restauração dos objetos, quando necessária. (DRUMMOND, 2002; TEIXEIRA; GHIZONI, 2012)¹⁶.

¹³ CASTRO, Ana Lucia Siaines de. **O museu do sagrado ao segredo**. Rio de Janeiro: Revan, 2009.

¹⁴ ICOM-CC. Terminologia para definir a conservação do patrimônio cultural tangível. **Boletim eletrônico da ABRACOR**, Rio de Janeiro, n.1, p.2-3, jun.2010. Disponível em: <<http://www.abracor.com.br/novosite/boletim/boletim062010.pdf>>. Acesso em 20 set. 2012.

¹⁵ BRADLEY, Susan. Os objetos tem vida finita? In: MENDES, Marylka et all (org). **Conservação: conceitos e práticas**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

¹⁶ DRUMMOND, Maria Cecília. Prevenção e Conservação em Museus. In: MINAS GERAIS. **Caderno de diretrizes museológicas**, 1. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 2002. p. 103-129. Disponível em: <http://www.sisemsp.org.br/blog/wp-content/uploads/2015/04/Caderno_Diretrizes_I-Completo-1.pdf>. Acesso em: 07 jun. 2015.

Dessa forma, percebemos como a documentação e a produção de exposições atuam em conjunto com a conservação dos acervos e como a conservação influencia a difusão das informações dos objetos musealizados. Influência essa pautada na análise de suas características técnicas estruturais e materiais, na avaliação da fragilidade de seu suporte e de suas marcas de uso a fim de identificar as melhores condições para viabilizar sua difusão, visto que as informações culturais portadas pelo bem musealizado e as construções simbólicas referentes a ele, estão intimamente relacionadas com sua existência material, com seu caráter de testemunho, culminando na experiência de sua contemplação.

Retomando o vínculo entre salvaguarda e comunicação estabelecido pelo ideal de preservação conforme abordado por Cândido (2013) citada anteriormente, constatamos que a difusão da informação por meio de publicações, plataformas, material gráfico ou exposições configura-se como preservação, assim como a salvaguarda do patrimônio, sistematizada pela gestão do acervo. Diante disso, compreendemos a conexão entre os dois sistemas e sua interdependência para o alcance do papel social do museu como um dos mediadores entre a sociedade e o conhecimento. Quanto a esse papel, Marília Xavier Cury (2004)¹⁷ acrescenta que "o museu formula e comunica sentidos a partir de seu acervo. Esses dois atos, formulação e comunicação, são indissociáveis e, por isso, atribuem a essa instituição o seu papel social". A autora acrescenta que a comunicação é estabelecida através das ações educativas¹⁸ e das exposições. Também, que é imprescindível a consideração do cotidiano dos receptores da informação na formulação das exposições e dos discursos expositivos, adequando os conteúdos de forma que se promova um vínculo entre os

TEIXEIRA, Lia Canola; GHIZONI, Vanilde Rohling. **Conservação preventiva de acervos**. Florianópolis: FCC, 2012. 74p. Disponível em: <http://www.fcc.sc.gov.br/patrimoniocultural/arquivosSGC/DOWN_151904Conservacao_Preventiva_1.pdf>. Acesso em: 07 jun. 2015.

¹⁷ CURY, Marília Xavier. Comunicação Museológica - Uma Perspectiva Teórico-Metodológica de Recepção. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27., 2004. Porto Alegre. Anais... São Paulo: Intercom, 2004. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/163205860055902573219461744573043611838.pdf>>. Acesso em 21 out. 2014.

¹⁸ Por ações educativas entende-se a ação de mediação, as oficinas promovidas, as publicações produzidas e ofertadas, as interface estabelecida entre o acervo e o público pelo sítio virtual da instituição, entre outros.

objetos e o público-alvo para que esse assimile o conteúdo explorado, elabore seu próprio discurso e suas significações:

Os processos de elaboração de exposições em museu devem levar em conta que a aproximação entre exposição e público deve se dar tendo o público como referência. Isso significa que tanto os temas e assuntos escolhidos para serem musealizados⁴ quanto a elaboração do discurso expositivo deveriam se dar a partir do cotidiano dos receptores. Contextualizar os objetos museológicos só teria sentido se, ao mesmo tempo, contextualizássemos o tema e o assunto face ao cotidiano das pessoas. Não basta expor contextualizando a partir da origem do artefato e sim expor fazendo com que se estabeleça vínculos entre culturas, entre grupos e entre pessoas de culturas diferentes e isso só se dá na comunicação de sentidos. Acreditamos que somente estabelecendo vínculos é que conseguiríamos estabelecer uma relação dialógica entre exposição - e grupos culturais - e o receptor. [...] (CURY, 2004, p.6).

Geralmente a comunicação promovida pelas exposições é unilateral, pois o público reage passivamente ao que vivencia, não há uma resposta da parte dele. É também o resultado de uma experiência sensível, não unicamente verbal, visto que se funda na apreciação visual das obras expostas (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013)¹⁹. As exposições, sejam itinerantes, de longa ou de curta duração, seguem a interpretação de seus curadores sobre determinado assunto ou objeto, são agentes de comunicação museal, detentoras de ferramentas de transmissão da informação, mediadoras entre o público e o acervo musealizado.

Pela sua natureza, a exposição é o evento promotor de acesso ao acervo museológico, de visibilidade pessoal, destaque social, apreciação *in loco*, difusão de conhecimento e elemento primordial de um museu visto que

[...] a exposição aparece como uma característica fundamental do museu, na medida em que este é desenvolvido como o lugar por excelência da apreensão do sensível pela apresentação dos objetos à visão (visualização), “mostração” (o ato de demonstrar como prova), e ostensão (como uma forma de sacralização de objetos por adoração). Por meio deste processo, o visitante é colocado na presença de elementos concretos que podem ser exibidos por sua própria

¹⁹ DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

importância (como no caso de quadros ou relíquias), ou por evocarem conceitos ou construções mentais (a transubstanciação, o exotismo). (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p.43).

A exposição se caracteriza, assim, como o espaço em que os objetos se localizam e também como a seleção de objetos em si; é constituída tanto pelas obras ali presentes quanto pelo material expográfico acessório, os suportes de informação, a sinalização e os objetos substitutivos (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013). Ao conceber uma exposição é preciso pensar em diversos fatores, tanto os textos que serão utilizados para a promoção da provocação no público acerca do assunto abordado, quanto os sistemas de sustentação das obras que serão utilizados, passando pela disposição espacial do discurso estabelecido, refletido pelas relações estabelecidas entre as obras selecionadas, pelos recursos gráficos e tecnológicos, pela eleição da equipe de educadores, entre tantas outras coisas.

O processo de planejamento de uma exposição envolve a maior parte da equipe do museu, desde o responsável pelas compras de materiais e contratação de profissionais terceirizados até os diretores técnico-artísticos e curadores, pois, cada um, na sua atividade, contribui para o produto final: a difusão da informação produzida na instituição em uma linguagem clara e compreensível para o público-alvo daquele projeto.

4. Conclusão

A atual definição de museu do Icom remete aos termos educação, estudo e apreciação comentando que a aquisição, a conservação, a pesquisa, a comunicação e a exibição são concebidas e realizadas com o intuito de proporcionar e alcançar a educação, estudo e apreciação. Ao analisarmos a trajetória da instituição museológica desde os primórdios da prática do colecionismo, percebemos a ocorrência da evolução do pensamento preservacionista enquanto protetor do patrimônio e responsável pela disponibilização dele para todos, tendo dois períodos marcantes: o período iluminista e o período pós Segunda Guerra Mundial.

A concepção de educação museal está vinculada às ideias de aprendizado, instrução, transmissão de conhecimento e de valores. Também às de desenvolvimento,

reflexão, compreensão, entendimento; na medida em que o estudo é personificado pelas possibilidades que o acervo exposto ou armazenado apresenta, pelas informações que as testemunhas materiais da civilização e do mundo trazem em seu suporte e as interpretações e relações estabelecidas pelos pesquisadores nas publicações e na seção de catalogação são expostas à sociedade. Assim, o museu permite que a análise e a experimentação estética ou apreciação passem do campo bidimensional da página para o tridimensional dos objetos ao admitir o acesso físico às suas coleções, não só por meio de publicações ou plataformas. Acesso esse promovido primordialmente pelas exposições, uma das formas de comunicação museal, subsidiadas pelas atividades de salvaguarda do acervo, compreendidas como a documentação e a conservação dos itens musealizados, sintetizadas na chamada gestão de acervos. Com isso, constatamos a relevância da gestão de acervos para a difusão das informações museais. Também que a experiência sensível de presenciar a obra no seu todo não pode ser substituída por nenhuma outra, visto que não existe um meio de reproduzir as sensações vivenciadas em outro meio.

O caráter perene da instituição e seu compromisso com a preservação dos artefatos transmite uma confiança ao público de que ele poderá desfrutar do deleite, da fruição e da reflexão oferecidos pelas obras sob sua responsabilidade e pelos discursos desenvolvidos com o estabelecimento de conexões entre elas. A preservação do objeto e da informação que ele detém está presente tanto na salvaguarda dos objetos musealizados quanto na comunicação deles para a sociedade, na expressão de seus significados e simbologias. A preservação existe na valorização proporcionada pela aquisição e pela pesquisa, na estabilidade fornecida pela conservação e na acessibilidade e difusão intrínsecas à comunicação museal e à exposição.

REFERÊNCIAS

- BARBUY, Heloisa. Os museus e seus acervos: sistemas de documentação em desenvolvimento. In: INTEGRAR – CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS, BIBLIOTECAS, CENTROS DE DOCUMENTAÇÃO E MUSEUS, 1., 2002, São Paulo. **Anais...** São Paulo. Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 67-78.
- BLOM, Philipp. O dragão e o carneiro tártaro. In: _____. **Ter e manter**. Uma história íntima de coleções e colecionadores. Rio de Janeiro: Record, 2003. p.29-42.
- BOLAÑOS, Maria. Un milenio de colecciones privadas. In: _____. **Historia de los museos en España: memoria, cultura, sociedad**. Gijón: Ediciones Trea, 2008. p.38-61
- BRADLEY, Susan. Os objetos têm vida finita? In: MENDES, Marylka et all (org). **Conservação: conceitos e práticas**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. **Gestão de museus, um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento**. Porto Alegre: Medianiz, 2013.
- CASTRO, Ana Lucia Siaines de. **O museu do sagrado ao segredo**. Rio de Janeiro: Revan, 2009.
- CURY, Marília Xavier. Comunicação Museológica - Uma Perspectiva Teórico-Metodológica de Recepção. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27., 2004. Porto Alegre. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2004. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/163205860055902573219461744573043611838.pdf>> . Acesso em 21 out. 2014.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.
- DRUMMOND, Maria Cecília. Prevenção e Conservação em Museus. In: MINAS GERAIS. **Caderno de diretrizes museológicas**, 1. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 2002. p. 103-129. Disponível em: <http://www.sisemsp.org.br/blog/wp-content/uploads/2015/04/Caderno_Diretrizes_I-Completo-1.pdf> . Acesso em: 07 jun. 2015.
- ICOM. Museum Definition. Disponível em: <<http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>>. Acesso em: 24 out. 2014.
- ICOM-CC. Terminologia para definir a conservação do patrimônio cultural tangível. **Boletim eletrônico da ABRACOR**, Rio de Janeiro, n.1, p.2-3, jun.2010. Disponível em: <<http://www.abracor.com.br/novosite/boletim/boletim062010.pdf>>. Acesso em 20 set. 2012.
- LADKIN, Nikola. Gestão do acervo. In: BOYLAN, Patrick J. (ed). **Como Gerir um Museu: Manual Prático**. Paris: Icom, 2004. pp. 17-32. Disponível em:<<http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001847/184713por.pdf>>. Acesso em: 07 jun. 2015.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. **Enciclopédia Einaudi**. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

POULOT, Dominique. **Museu e museologia**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

ROBERTS, Andrew. Inventário e documentação. In: BOYLAN, Patrick J. (ed). **Como Gerir um Museu: Manual Prático**. Paris: Icom, 2004. pp. 33-54. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001847/184713por.pdf>>. Acesso em: 07 jun. 2015.

TEIXEIRA, Lia Canola; GHIZONI, Vanilde Rohling. **Conservação preventiva de acervos**. Florianópolis: FCC, 2012. 74p. Disponível em: <http://www.fcc.sc.gov.br/patrimoniocultural/arquivosSGC/DOWN_151904Conservacao_Preventiva_1.pdf>. Acesso em: 07 jun. 2015.

OBJETOS EVOCADORES DE MEMÓRIAS E DE FORTALECIMENTO IDENTITÁRIO NOS MUSEUS: O CASO DO MUSEU CLÁUDIO OSCAR BECKER.

Helen Kaufmann Lambrecht¹

Mestranda em Memória Social e Patrimônio Cultural/UFPEL

Daniel Maurício Viana de Souza²

Professor do Curso de Museologia e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da UFPEL

Diego Lemos Ribeiro³

Professor Adjunto do Curso de Museologia e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da UFPEL

Resumo: O presente artigo busca tratar dos conceitos de memória e identidade, discutindo-os em âmbito museológico. Consideraremos como exemplo para o embasamento teórico, a análise da expografia e dos objetos de um museu de imigração alemã, o Museu Cláudio Oscar Becker, que fica na cidade de Ivoti/RS-Brasil. Pretende-se fazer uma reflexão teórica acerca dos objetos de museus como potenciais mediadores da memória, ao mesmo tempo que, podem vir a ser instrumentos identitários para a sociedade.

Palavras-chave: Memória. Identidade. Museu. Objeto. Comunidade.

EVOCATING OBJECTS OF MEMORIES AND IDENTITY STRENGTHENING IN THE MUSEUMS: THE CASE OF THE CLÁUDIO OSCAR BECKER MUSEUM.

Abstract: The present article seeks to deal with the concepts of memory and identity, discussing them in museological scope. As an example, the Cláudio Oscar Becker Museum, located in the city of Ivoti / RS-Brazil, will be considered as an example for the theoretical basis of the expography and objects of a German immigration museum. It is intended to make a theoretical reflection about the objects of museums as potential mediators of memory, at the same time, they can become instruments of identity for society.

Keywords: Memory. Identity. Museum. Object. Community.

¹ Helen Kaufmann Lambrecht - Museóloga, Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas. (51) 98206-5130, hklmuseologa@gmail.com

² Daniel Maurício Viana de Souza - Museólogo, Doutor em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor do Curso de Museologia e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas. (51) 98242-8204, danielmvsouza@gmail.com

³ Diego Lemos Ribeiro - Museólogo, Doutor em Arqueologia pelo Programa de Pós-Graduação em Arqueologia da Universidade de São Paulo e Professor Adjunto do Curso de Museologia da Universidade Federal de Pelotas. (53) 99155-5039, dlrmuseologo@yahoo.com.br

OBJETOS EVOCADORES DE MEMÓRIAS E DE FORTALECIMENTO IDENTITÁRIO NOS MUSEUS: O CASO DO MUSEU CLÁUDIO OSCAR BECKER.

Introdução

Ao visitarmos o Museu Cláudio Oscar Becker, em Ivoti, no Estado do Rio Grande do Sul-Brasil, percebemos que a expografia e os objetos expostos dão ênfase à imigração alemã, o que pode vir a ser um subsídio relevante para pensarmos a memória e a identidade da cidade. O museu é dedicado a memória do município e da imigração alemã e foi criado em 1995. Seu nome é em homenagem a Cláudio Oscar Becker, que foi membro da comissão emancipacionista da cidade. O museu encontra-se instalado em uma casa enxaimel⁴ do Núcleo de Casas Enxaimel de Ivoti e possui uma quantidade significativa de acervo, formado através de doações da comunidade. São aproximadamente 1600 objetos de diversas tipologias, dentre roupas, utensílios domésticos e mobiliários.

Neste artigo, busca-se fazer uma reflexão acerca dos objetos de museus como mediadores da memória, ao mesmo tempo que, podem vir a ser instrumentos identitários para a comunidade. Analisa-se, em particular, o Museu Cláudio Oscar Becker, selecionado para debate por ser proveniente de pesquisa dos autores, sendo o estudo aqui proposto, fruto de questionamentos e considerações embasadas em suas interações com esse museu. Buscamos verificar a respeito da importância deste espaço cultural para manter viva a memória e a identidade dos moradores.

Partindo dessas averiguações, a trama da análise baseia-se em alguns conceitos que são fundamentais para elucidar nossos questionamentos. Traremos algumas definições de memória e identidade; museus e objetos, para compreendermos a importância da relação entre esses contextos. Pretendemos, através destes conceitos, levantar uma discussão sobre os sentidos da memória e da identidade, e da analogia entre essas concepções, principalmente, no campo dos museus.

⁴ Enxaimel é um processo de edificação trazido da Alemanha, na qual se utiliza uma estrutura de madeira encaixada e as paredes preenchidas com barro, pedras e vegetação (KREUTZ, 2013).

Memórias

Para compreendermos a memória em contexto coletivo e museológico, e a relação entre estes, que é um dos nossos objetivos neste artigo, primeiramente, necessitamos introduzir o que é a memória em si mesma. Pierre Nora⁵ define que a memória é a vida, pois ela é sempre carregada por grupos vivos e está em constante evolução, é um fenômeno atual, um elo que se faz com o presente, ela é “múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada” (NORA, 1993, p. 9). Para Ivan Izquierdo⁶, de forma prática, a memória é o armazenamento e evocação de informações que são adquiridas através de nossas experiências, a aquisição de memórias é um aprendizado. Ainda complementa que:

Memória é nosso senso histórico e nosso senso de identidade pessoal (sou quem sou porque me lembro quem sou). Há algo em comum entre todas essas memórias: a conservação do passado através de imagens ou representações que podem ser evocadas. Representações, mas não realidades [...] (IZQUIERDO, 1989, p. 89)

Pensando em uma ordem cronológica a respeito do estudo da memória, traremos a seguir os principais autores que consideramos essenciais de serem trabalhados para compreendermos a evolução do entendimento sobre o assunto.

No século XIX, Henri Bergson inaugura a ideia da fenomenologia da lembrança, analisando a memória a nível neurológico, psicológico e filosófico, afirmando que a memória era algo diferente do que apenas uma função do cérebro. Bergson⁷ alega que existem dois tipos de memórias:

Há, dizíamos, duas memórias profundamente distintas: uma, fixada no organismo, não é senão o conjunto dos mecanismos inteligentemente montados que asseguram uma réplica conveniente às diversas interpelações possíveis. Ela faz com que nos adaptemos à situação presente, e que as ações sofridas por nós se prolonguem por si mesmas em reações ora efetuadas, ora simplesmente nascentes, mas sempre mais ou menos apropriadas. Antes hábito do que memória, ela desempenha nossa experiência passada, mas não evoca sua imagem. A outra é a memória verdadeira. Coextensiva à consciência, ela retém e alinha uns após outros todos os nossos estados à medida que eles se produzem, dando a cada fato seu

⁵ NORA, Pierre. Entre Memória e História: A problemática dos lugares. Tradução de: Yara Aun Khoury. Revista Projeto História, São Paulo, 1993.

⁶ IZQUIERDO, Ivan. Memórias. Estudos históricos [online]. 1989, vol.3, n.6, pp. 89-112. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141989000200006>>. Acesso em: 13/07/2017.

⁷ BERGSON, Henri. Matéria e memória. Ensaios sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo, Martins Fontes, 1990:59-107.

lugar e conseqüentemente marcando-lhe a data, movendo-se efetivamente no passado definitivo, e não, como a primeira, num presente que recomeça a todo instante. (BERGSON, 1990, p. 176-177)

O autor define a primeira, como uma memória-hábito, uma memória que está em nosso inconsciente, em nosso espírito, e conforme estipulado por Ecléa Bosi⁸, ela se adquire “pelo esforço da atenção e pela repetição de gestos ou palavras. Ela é – embora Bergson não se ocupe explicitamente desse fator – um processo que se dá pelas exigências da socialização” (BOSI, 1994, p. 49). A segunda, uma memória-pura, que são acontecimentos conservados em nossa memória e tornam-se conscientes através do reconhecimento e da percepção, esta memória possui um caráter evocativo, no qual nosso espírito conserva em todos os detalhes o quadro de nossa vida transcorrida.

O sociólogo Maurice Halbwachs⁹, inicia seu estudo sobre a memória em contexto social no século XX. Podemos considerá-lo como um pioneiro no estudo da memória social. Para ele, a memória seria uma construção social, construída a partir das relações mantidas entre os indivíduos e os grupos. Estabelece assim, o conceito de memória coletiva, afirmando que o que denominamos memória possui sempre um caráter social. Bosi (1994), alega que mesmo Halbwachs tendo sido aluno de Bergson e ter tido certa inspiração em suas obras, ao trazer o estudo da memória como fenômeno social, ele modifica e até rejeita as especulações bergsonianas, pois é um fato que Bergson não expõe em seu trabalho. A autora também questiona a ideia de Bergson, de que a lembrança seria uma conservação total do passado, ela defende que por mais nítida que seja uma lembrança, ela não é a mesma que experimentamos quando ocorreu, pois não somos mais os mesmos e a nossa percepção alterou-se.

De acordo com Halbwachs (2004), estamos inseridos em grupos que tornam nossas lembranças sempre permeadas pelas ideias e impressões impostas pelos grupos. A memória coletiva compõe-se de um conjunto de memórias individuais, nos quais os marcos sociais seriam os elementos estruturantes dessas memórias, contribuindo tanto para a formação quanto para a evocação das memórias, esses marcos são: linguagem, tempo, espaço e experiência. Partindo destes quadros de

⁸ BOSI, Ecléa. Memória e Sociedade: Lembrança de velhos. São Paulo: T.A. Queiroz, 1994.

⁹ HALBWACHS, Maurice. Los marcos sociales de la memoria. Caracas: Anthropos Editorial, 2004.

referência, podemos localizar uma lembrança. Os marcos ajudam a classificar e ordenar as recordações de uns indivíduos com relação às de outros, sendo instrumentos que a memória coletiva utiliza para auxiliar na reconstrução de uma imagem do passado (HALBWACHS, 2004).

Para Halbwachs (2004), a memória então seria um trabalho de reconhecimento e reconstrução, que atualiza os quadros sociais nos quais elas podem permanecer e então articular-se entre si. Portanto, para o autor não existem memórias exclusivamente individuais, nossas lembranças são coletivas e nos são lembradas pelos outros, pois nunca estamos sós. As noções apresentadas até o momento, tanto de Bergson, quanto de Halbwachs, são de suma relevância para compreendermos os elementos estruturantes e coletivos da constituição de memórias, sendo fundamental trabalharmos com esses aportes teóricos. Porém, nos alinhamos a posição de Joel Candau, que contribui ao assunto de maneira mais atual, referindo-se, por exemplo, a inexistência de uma memória coletiva propriamente dita.

Para o antropólogo Joel Candau¹⁰, existem três tipos de manifestações de memória: memória de baixo nível ou protomemória, que seria uma memória procedural, de saberes e experiências, como a memória-hábito de Bergson; memória propriamente dita ou de alto nível, que é essencialmente uma memória de recordação ou reconhecimento; e metamemória, que consiste em uma memória reivindicada. Mas Candau (2014) discorda da ideia de memória coletiva de Halbwachs, afirmando que é impossível um ou mais indivíduos recordarem exatamente da mesma maneira algum acontecimento. Para o autor, a memória coletiva é uma forma de metamemória, uma representação que cada indivíduo faz de sua própria memória, ou seja, uma possibilidade de pensarmos uma provável memória coletiva, uma declaração social ou narrativas que os membros de um grupo querem produzir sobre uma memória supostamente comum a todos. Toda memória é social, mas não necessariamente coletiva (CANDAU, 2014).

Desta forma, Candau (2014) estipula que só podemos utilizar o termo “memória coletiva” a nível das retóricas holistas. As retóricas holistas são categorizações, elas designam algo que não são fatos reais, concretos, as nomeamos para dar um significado. É uma retórica pois há uma consciência do

¹⁰ CANDAU, Joel. Memória e Identidade. São Paulo: Contexto, 2014.

sujeito de que compartilha uma memória que não é necessariamente compartilhada. O autor questiona que devemos nos interrogar a respeito da pertinência da expressão “memória coletiva” utilizada como conceito.

Quando uma retórica holista remete a representações factuais (supostamente compartilhadas por um grupo de indivíduos), há uma forte probabilidade de que seu grau de pertinência seja elevado. Quando remete a representações semânticas (supostamente compartilhadas por um grupo de indivíduos), há uma forte probabilidade para que seu grau de pertinência seja fraco ou nulo. O grau de pertinência será sempre mais elevado na presença de uma memória forte e vigorosa, do que uma memória fraca e inconsistente (CANDAU, 2014). Diante das considerações do autor, acreditamos que o termo mais adequado para se utilizar seja “metamemória coletiva” em vez de memória coletiva.

A partir dessas definições, podemos perceber, que Henri Bergson e Maurice Halbwachs introduziram importantes considerações acerca dos conceitos de memória, e Joel Candau trouxe um aperfeiçoamento a estas ideias. Portanto, traremos a seguir, a elucidação de outro assunto que nos interessa e está diretamente relacionado com a memória: a identidade. Neste momento, partiremos para uma analogia dos conceitos de memória e identidade, relacionando-os com os museus e os objetos museológicos.

Memória, Identidade, Museus e Objetos: indissociáveis

A identidade está relacionada com as nossas experiências, com aquilo que reconhecemos e nos identificamos. Está relacionada com a nossa memória. Candau (2014) alega que a memória influencia na construção de nossa identidade, permitindo que o indivíduo construa sua própria identidade. Sem memória, não há identidade. Assim como a memória coletiva, a identidade também é uma categoria holista, uma metáfora. De acordo com Candau (2014), quando aplicadas a grupos, tanto a memória quando a identidade, podem ser impróprias, pois nenhuma delas é exata, nenhum grupo pode ter a mesma memória (mesmo ela sendo comum entre eles) e nenhum indivíduo pode ser igual ao outro, apenas idêntico a ele mesmo. Ainda complementa que a metamemória, por ser uma memória reivindicada, é uma

dimensão essencial da construção da identidade individual ou coletiva (CANDAU, 2009)¹¹.

A memória e a identidade “se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa” (CANDAU, 2014, p. 16). Para o antropólogo, a metamemória coletiva é um compartilhamento de lembranças, que tem estrita relação com a valorização do patrimônio através da valorização de uma identidade local. E nesse sentido, os objetos patrimoniais, que necessitam de conservação, restauração e valorização, serão um marco de identidade de um grupo (CANDAU, 2014).

Candau (2014) declara que a memória e a identidade se concentram em lugares, um lugar de memória é onde a memória trabalha, são lugares duráveis, carregados de história e memória, assim como os museus, espaços organizadores de práticas de memória e objetivadores da identidade. Maria Letícia Ferreira e Francisca Michelin¹² afirmam que os museus de memória “compreendem-se como um espaço social, um local de produção de práticas e saberes construídos por um conjunto de agenciamentos técnicos, dispositivos materiais e humanos.” (FERREIRA e MICHELON, 2015, p. 81). Sendo assim, a memória é de essencial importância nos museus, assim como, os objetos são importantes elementos da memória e da identidade. Daniela Schmitt¹³ afirma que:

Os museus são testemunhos dos processos e manifestações culturais, pois participaram e participam ativamente da construção e da reconstrução da identidade, seja local ou nacional, por meio da salvaguarda da memória através de seus acervos e de seus espaços expositivos. (SCHMITT, 2016, p. 31)

Os museus estimulam as lembranças metamemoriais e possuem a função de repensar e recriar memórias e identidades através da ressignificação da materialidade, dos suportes de memórias, assim como assegura Bosi (1994): “A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual.”

¹¹ CANDAU, Joel. Bases antropológicas e expressões mundanas da busca patrimonial: memória, tradição e identidade. Revista Memória e Rede, jan/jul, 2009.

¹² FERREIRA, Maria L. Mazzucchi, MICHELON, Francisca. Cicatrizes da memória: fotografias de desaparecidos políticos em acervos de museus. Estudos Ibero-americanos, vol.41, n.1, 2015.

¹³ SCHMITT, Daniela. Discurso e prática: a função social do Museu Histórico Visconde de São Leopoldo sob a ótica das políticas culturais. 2016. 122f. Dissertação (Mestrado em Processos e Manifestações Culturais) – Feevale, Novo Hamburgo, 2016.

(BOSI, 1994, p. 56). Halbwachs complementa que nós conservamos as nossas recordações através da referência ao meio material que nos cerca (HALBWACHS, 1925 apud CONNERTON, 1999)¹⁴, ou seja, por meio dos objetos que estão à nossa disposição e ativam as nossas lembranças.

Nora (1993) declara que “a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (NORA, 1993, p. 9). E diante disso, compreendemos como são importantes e necessários os museus, pois lembrar não é apenas reviver, “mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado” (BOSI, 1994, p. 17), função essa, destinada principalmente aos espaços museológicos. De acordo com Bosi (1994) “a lembrança é a sobrevivência do passado” (BOSI, 1994, p. 15), os museus nesse sentido, buscam conservar o passado através dos objetos de seu acervo, objetos esses considerados instrumentos dinamizadores da memória.

Candau (2009) comenta que certas ações de patrimonialização estão na origem da memória e identidade. A patrimonialização, como um processo que torna um bem material ou imaterial em patrimônio, desempenha um papel essencial para autenticar uma crença de um passado compartilhado pelos membros de um grupo. Nesse compasso, os espaços museológicos, ao patrimonializarem os objetos considerados de relevância para a história de uma comunidade, auxiliam para que a memória e a identidade sejam estimuladas, recriadas e facilitam para que isso venha a ser um trabalho permanentemente dinâmico para o grupo que se identifica com aquele museu.

E os objetos nesta conjuntura? De acordo com Marcus Dohmann¹⁵ é vital a presença dos objetos na vida humana; somos cercados por uma infinidade de materialidades desde a mais tenra idade, somos objetificados e coisificados. O autor acrescenta que todos os “objetos, coisas, troços e tralhas” (DOHMANN, 2013) estão repletos de sentidos e significados, e até de ressignificados, sendo-lhes atribuídos valores e simbolismos. Os objetos, nesse sentido, não seriam apenas suportes de memórias, mas potenciais conectores entre os humanos e o mundo. Isso implica, portanto, pensar os objetos da cultura material não apenas como produtos da vida social, mas sobretudo como vetores, na medida que estes estão tecidos juntos em

¹⁴ CONNERTON, Paul. Como as Sociedades Recordam. 2.^a Edição. Oeiras: Celta, 1999.

¹⁵ DOHMANN, Marcus (Org.). A experiência material: a cultura do objeto. Rio de Janeiro: Riobooks, 2013.

uma complexa rede de relações através da qual os sujeitos constroem suas identidades, individual e social. Mais do que meras representações, os objetos que possuímos, ou aqueles circunscritos aos limites institucionais, nos formatam no mesmo grau em que são formatados por nós (MILLER, 2013)¹⁶.

Mathilde Bellaigue e Michel Menu¹⁷ expõem que os objetos quando inseridos em contexto museal, ganham um novo sentido, uma nova identidade, transformando-se em documento ou objeto-documento. São mais do que meros instrumentos do dia a dia; são, em realidade, mediadores de vivências e memórias. Um objeto pode ultrapassar a sua função prática, revelando informações, pois há sempre um sentido a mais, para além do uso para o qual foi inicialmente projetado. José Reginaldo Gonçalves¹⁸ complementa que os objetos materiais:

São pensados como um sistema de comunicação, meios simbólicos através dos quais indivíduos, grupos e categorias sociais emitem (e recebem) informações sobre seu status e sua posição na sociedade. (GONÇALVES, 2007, p. 20)

O autor ainda adiciona que os objetos, enquanto um sistema de símbolos que condiciona a vida social, organizam ou constituem o modo pelo qual os indivíduos e os grupos sociais experimentam subjetivamente suas identidades. Desta forma, entendemos que os objetos museológicos possuem a função de indicadores de memória, cuja materialidade pode criar pontes com uma paisagem que está no plano do invisível, do imaginado; paisagem essa que é percebida e projetada no campo das subjetividades. Em outros termos, importa pensar os objetos como semióforos (POMIAN, 1984)¹⁹, como mediadores entre um universo visível (objetividade/materialidade) e um horizonte invisível (subjetividade/imaterialidades).

O caráter discursivo e mnemônico que é gatilhado a partir da relação entre sujeito e objeto, e a potencialidade conectora que exercem os objetos-semióforos entre um universo visível e invisível, pode ser interpretado a partir da ideia de espírito do objeto.

¹⁶ MILLER, Daniel. Trecos, Troços e Coisas: Estudos antropológicos sobre a Cultura Material. Daniel Miller; Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro. Zahar, 2013. 248 páginas.

¹⁷ BELLAIGUE, Mathilde; MENU, Michel. Object-document? Ou: le voir et Le savoir. In: SYMPOSIUM OBJECT – DOCUMENT? Beijing, China, 1994, v.23, p.143-145.

¹⁸ GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios / José Reginaldo Santos Gonçalves. - Rio de Janeiro, 2007.

¹⁹ POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: Enciclopédia Einaudi. Vol. 1. Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.

É preciso também não esquecer que, enquanto portadora de uma “alma”, de um “espírito”, as coisas não existem isoladamente, como se fossem entidades autônomas; elas existem efetivamente como parte de uma vasta e complexa rede de relações sociais e cósmicas, nas quais desempenham funções mediadoras fundamentais entre a natureza e cultura, deuses e seres humanos, mortos e vivos, passado e presente, cosmos e sociedade, corpo e alma, etc. (GONÇALVES; GUIMARÃES; BITAR 2013, p. 08)²⁰

No campo da memória, essas invisibilidades estão circunscritas ao caráter extensivo (projetivo) que os objetos podem assumir no tecido social. Candau (2014) afirma que a humanidade nunca está satisfeita com o cérebro como a única forma de estocagem de informações, e por isso “desde muito cedo, recorre a extensões de memória” (CANDAU, 2014, p. 107). As coleções e os objetos recolhidos por museus seriam, no sentido referido pelo autor, formas de produzir traços e exteriorizar a memória - que, em razão de sua capacidade extensiva e conectora, subsidia progressivamente a socialização memorial.

Importa grifar, contudo, que a natureza memorial, ou a invisibilidade das materialidades, não pode ser capturada pelo simples ato de mirá-las. Dito de outro modo, a análise puramente material dos objetos não ultrapassa sua natureza epidérmica, que redundando nas suas propriedades físico-químicas. Como nos alerta Ulpiano Bezerra de Meneses (1998, p. 91)²¹ “nenhum atributo de sentido é imanente”, e justamente por isso “seria vão buscar nos objetos o sentido dos objetos”. Os olhares sobre a cultura material devem ser compreendidos, portanto, dentro das relações sociais em que os objetos circulam, em que são valorados, singularizados e, eventualmente, descartados.

Em sentido análogo ao que Gonçalves (2007) chama de antropologia dos objetos, os estudos mais recentes no campo da cultura material indicam um caminho que extrapola a simples leitura objetiva do objeto, debruçando-se sobre sua vida social. Conforme sugerido por Kopytoff²², os objetos possuem uma biografia cultural que merece ser desvelada; biografia essa que busca (re)conectar os objetos ao

²⁰ GONÇALVES, José Reginaldo; GUIMARÃES, Roberta; BITAR, Nina. A Alma das Coisas: patrimônios, materialidades e ressonâncias. Rio de Janeiro: Mauad X, Faperj, 2013.

²¹ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 11, p. 89-103, 1998.

²² KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (org.). A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

tecido social. A perspectiva biográfica inaugurada por Kopytoff (2008) abre espaço para pensar numa questão fundamental no campo do patrimônio e da memória, e por tabela dos museus: os objetos devem ser estudados em situação, mimetizados nos contextos sociais e temporais em que circulam. É preciso considerar também que esses objetos, antes de serem albergados em museus, atravessaram distintos processos de singularização; a cada “fase de vida”, os objetos sofrem peculiares deslocamentos de sentidos - no caso do Museu em análise, do uso cotidiano a objeto musealizado; de mercadoria a bem patrimonial.

Diante do levantamento teórico proposto até aqui, aludiremos como o museu analisado se relaciona com as questões discutidas, através da observação dos objetos patrimonializados que compõem sua expografia.

Os objetos do Museu Cláudio Oscar Becker como evocadores de memórias e identidades

Por volta de 1826, diversas famílias de origem germânicas migraram para a cidade de Ivoti, vindas em maioria da região de Hunsrück e Mecklenburg, na Alemanha. Esses moradores receberam uma porção de terra, inicialmente ergueram casas de palha e mais tarde construíram casas mais sólidas, de estilo muito diferente das construções locais, as casas enxaimel (KREUTZ, 2013)²³. Há uma concentração dessas casas, hoje denominado “Núcleo das Casas Enxaimel”, considerado patrimônio histórico e cultural da cidade. Trata-se de um significativo conjunto de arquitetura representativo da imigração alemã e constitui-se em um dos mais íntegros e autênticos assentamentos legados por esta cultura no Estado. Ao todo, são sete construções nesse estilo, que formam a maior concentração de casas históricas enxaimel do Brasil.

O município sentiu a necessidade de compartilhar e difundir a sua história, criando o Museu Cláudio Oscar Becker em 1995. A casa utilizada para abrigar o museu, é datada de 1830 e seus últimos moradores viveram no local até meados de 1960 (KREUTZ, 2013).

²³ KREUTZ, Roque Amadeu. Bom Jardim – Ivoti: no palco da história / Roque Amadeu Kreutz (Organizador). – Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

Figura 1: Fachada do Museu Cláudio Oscar Becker
Fonte: Xiru Sander Scherer



Os objetos que compõem o acervo são oriundos das famílias locais e se relacionam com cenas domésticas, como a cozinha e o quarto. A expografia é constituída por quatro ambientes. A sala de entrada foi reformulada recentemente, funcionando como uma sala de exposições temporárias. No momento possui diversos objetos expostos e painéis sobre a história da cidade e da imigração:

Figura 2: Sala de entrada
Fonte: Patrícia Heckler



Os dois ambientes seguintes são a cozinha e o quarto de dormir, constituídos por mobiliários e objetos dispostos no formato que eram utilizados pelos antigos moradores:

Figura 3: Cozinha
Fonte: Acervo dos autores



Figura 4: Quarto de dormir
Fonte: Patrícia Heckler



E o último ambiente, é o sótão, que possui quatro temáticas expográficas: escola, infância, viagem e trabalhos domésticos.

Figura 5: Escola
Fonte: Acervo dos autores



Figura 6: Infância
Fonte: Acervo dos autores



Figura 7: Viagem
Fonte: Acervo dos autores



Figura 8: Trabalhos domésticos
Fonte: Acervo dos autores



Podemos perceber, através dos objetos escolhidos para comporem a expografia e a disposição dos mesmos, que o destaque do museu está principalmente na imigração alemã, nos usos, nas práticas e costumes dessa cultura, além de serem itens de referência para as épocas em que sua missão se enquadra. E qual a significância deste acervo para a identidade da cidade? Concordamos com Maria Letícia Ferreira²⁴ quando afirma que a patrimonialização pode vir a positivar a identidade de uma cultura imigrante:

A patrimonialização de elementos da cultura pomerana, [...] revestiu-se de simulacros do passado (comemorações da imigração), “turistificação” da cultura (a rota pomerana) e inserção desses elementos tradicionais em uma lógica de mercado (a venda de artesanatos, produtos comestíveis, indumentárias). Mas, ao mesmo tempo, gera efeitos como a positivação de uma identidade, a ruptura do silêncio imposto pela não aceitação dos pomeranos na comunidade urbana e outros resultados cujo impacto ainda necessitam de tempo para serem avaliados. (FERREIRA, 2012, p. 16)

Candau (2014) complementa que o passado é eletivo e “um grupo pode fundar sua identidade sobre uma memória histórica alimentada de lembranças de um passado prestigioso [...]” (CANDAU, 2014, p. 151). E, ainda, a constituição de um grupo identitário se dá através de “uma memória ligada a uma sucessão de lugares de uso e habitação” (BONNEMAISON, 1996, p. 156-157 apud CANDAU, 2014, p. 158), e isto pode ser observado em lugares de memória de grupos de

²⁴ FERREIRA, Maria L. Mazzucchi. Entre memória e patrimônio: a difícil gestão do passado. *Historiæ*, Rio Grande, 3 (3): 09-26, 2012.

imigrantes, como é o caso do espaço analisado, um museu criando condições para a preservação da memória e das identidades.

Nessa linha de compreensão, os museus e os objetos são importantes sociotransmissores, conceito estipulado por Candau (2009). Segundo o autor, os sociotransmissores são dispositivos de transmissão de memória, são essenciais para a transmissão cultural e partilha memorial. As autoras Ferreira e Michelin (2015) complementam que os museus seriam sociotransmissores porque “através de diferentes recursos com os quais constroem a linguagem expográfica, buscam envolver o observador, levando-o a compartilhar emoções e experiências” (FERREIRA e MICHELON, 2015, p. 83). Além disso, elas afirmam que os museus constituem memórias através de elaborações narrativas, possuindo a capacidade, através da expografia e outros suportes, de criar práticas discursivas, compartilhando-o com o universo social representado pelo visitante (FERREIRA e MICHELON, 2015).

Os museus, considerados lugares de memória, assim denominados por Nora (1993), são lugares possíveis de evocação memorial, os objetos e a socialização com outras pessoas neste espaço, as fazem recordar. Podemos considerar, ao nosso ver, que o museu pode vir a ser um formador, transformador e fortalecedor das identidades, um processo social que o esquia do esquecimento. Por outro lado, não podemos deixar de mencionar que alguns museus de memória atuam mais no sentido de esquecimento do que de lembrança, problematizam não só o que está exposto, mas também o que não está, a partir das narrativas construídas pela exposição.

Para concluir, entendemos que os objetos museológicos possuem a função de indicadores de memória através da sua materialidade que está concomitantemente relacionada a imaterialidade. Os objetos ingressam aos museus e são transformados em indícios materiais de vivências, são carregados de significados e recordações, que ao serem postos em dinâmicas sociais, podem evocar memórias e estimular para que sejam criadas e fortalecidas as identidades da comunidade. Os objetos de museus, nesse sentido, contribuem para esta representação de um passado e que podem trazer ao presente, recordações criadas socialmente.

Considerações finais

Ao longo deste artigo, foram apresentadas considerações a respeito da memória e da identidade, adotando o Museu Cláudio Oscar Becker para aplicação dos conceitos. Emergimos as discussões entre memória, identidade, museus e objetos, na perspectiva de auxiliar a compreensão sobre as potencialidades e possibilidades dessa instituição enquanto espaço de preservação da memória e da identidade dos imigrantes. Dessa forma, através das argumentações apresentadas, acredita-se que podemos, ao nosso ver, considerar este museu como um fortalecedor de memórias e identidades da imigração, no qual, os objetos em conjunto, traduzem os modos de vida da cidade.

A cidade de Ivoti conta com uma população de aproximadamente 20 mil habitantes (IBGE, 2016)²⁵, sendo a sua maioria de origem alemã. Parte deles ainda utiliza o dialeto Hunsrück que os imigrantes falavam quando se estabeleceram no local (KREUTZ, 2013). Além do museu destinado a imigração, e a perpetuação da língua, a tradição alemã se faz presente em outras manifestações culturais que são preservadas e cultivadas: nas danças, na gastronomia, nos bailes e nas festas com animação de bandas típicas (entre os festejos, destaca-se o Kerb²⁶), nos bordados em pontos livre dos Wandschoner²⁷ e na arquitetura, conferindo a cidade uma característica singular.

Deste prisma, o museu vem a ser um instrumento que complementa essas ações identitárias. Importante frisar que consideramos que o museu possui o potencial identitário para que a comunidade se identifique com ele, não seria possível afirmarmos com convicção que todos os moradores se identificam com o espaço. Podemos manifestar nossa opinião, através das discussões aqui levantadas, de que o museu possui potencial de evocar memórias e estimular identidades. E é através do compartilhamento metamemorial, que os moradores do local poderão manter vivas para as futuras gerações, as práticas e costumes da tradição alemã.

²⁵ IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). Ivoti. 2016. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/v4/brasil/rs/ivoti/panorama>>. Acesso em 20 de agosto de 2017.

²⁶ Festa popular de origem alemã.

²⁷ Os Wandschoner são panos de parede usados para decorar as casas e continham dizeres e mensagens sábias de moral, espirituais ou provérbios (KREUTZ, 2013).

REFERÊNCIAS

- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Ensaaios sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo, Martins Fontes, 1990:59-107.
- BELLAIGUE, Mathilde; MENU, Michel. **Object-document? Ou: le voir et Le savoir**. In: SYMPOSIUM OBJECT – DOCUMENT? Beijing, China, 1994, v.23, p.143-145.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: Lembrança de velhos. São Paulo: T.A. Queiroz, 1994.
- CANDAU, Joel. **Bases antropológicas e expressões mundanas da busca patrimonial**: memória, tradição e identidade. Revista Memória e Rede, jan/jul, 2009.
- CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2014.
- CONNERTON, Paul. **Como as Sociedades Recordam**. 2.^a Edição. Oeiras: Celta, 1999.
- DOHMANN, Marcus (Org.). **A experiência material**: a cultura do objeto. Rio de Janeiro: Riobooks, 2013.
- FERREIRA, Maria L. Mazzucchi. **Entre memória e patrimônio**: a difícil gestão do passado. Historiæ, Rio Grande, 3 (3): 09-26, 2012.
- FERREIRA, Maria L. Mazzucchi, MICHELON, Francisca. **Cicatrizes da memória**: fotografias de desaparecidos políticos em acervos de museus. EstudosIbero-americanos, vol.41, n.1, 2015.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios / José Reginaldo Santos Gonçalves. - Rio de Janeiro, 2007.
- GONÇALVES, José Reginaldo; GUIMARÃES, Roberta; BITAR, Nina. **A Alma das Coisas**: patrimônios, materialidades e ressonâncias. Rio de Janeiro: Mauad X, Faperj, 2013.
- HALBWACHS, Maurice. **Los marcos sociales de la memoria**. Caracas: Anthropos Editorial, 2004.
- IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). **Ivoti**. 2016. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/v4/brasil/rs/ivoti/panorama>>. Acesso em 20 de agosto de 2017.
- IZQUIERDO, Ivan. **Memórias**. Estudos históricos [online]. 1989, vol.3, n.6, pp. 89-112. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141989000200006>>. Acesso em: 13/07/2017.
- KOPYTOFF, Igor. **A biografia cultural das coisas**: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (org.). **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.
- KREUTZ, Roque Amadeu. **Bom Jardim – Ivoti: no palco da história** / Roque Amadeu Kreutz (Organizador). – Novo Hamburgo: Feevale, 2013.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Memória e cultura material**: documentos pessoais no espaço público. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 11, p. 89-103, 1998.

MILLER, Daniel. **Trecos, Troços e Coisas:** Estudos antropológicos sobre a Cultura Material. Daniel Miller; Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro. Zahar, 2013. 248 páginas.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História:** A problemática dos lugares. Tradução de: Yara Aun Khoury. Revista Projeto História, São Paulo, 1993.

POMIAN, Krzysztof. **Colecção.** In: Enciclopédia Einaudi. Vol. 1. Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.

SCHMITT, Daniela. **Discurso e prática:** a função social do Museu Histórico Visconde de São Leopoldo sob a ótica das políticas culturais. 2016. 122f. Dissertação (Mestrado em Processos e Manifestações Culturais) – Feevale, Novo Hamburgo, 2016.

LIVROS QUE REGISTRAM MEMÓRIA: DIAGNÓSTICO DOS LIVROS DE REGISTRO DE VISITAS DO MUSEU HISTÓRICO DE SANTA CATARINA (1979-2014)

Rose Elke Debiasi¹

Renilton Roberto da Silva Matos de Assis²

Fundação Catarinense de Cultura/FCC

Resumo: Este artigo pretende discutir a natureza, a legislação específica e a importância do acervo arquivístico na construção e preservação da memória institucional do Museu Histórico de Santa Catarina (MHSC). A motivação para essas reflexões encontra abrigo no diagnóstico dos livros de registro de visitas do MHSC (1979- 2014), desenvolvido no âmbito do estágio curricular do Curso de Museologia da Universidade Federal de Santa Catarina, no ano de 2015. As discussões e os dados aqui apresentados resultam da análise documental e da revisão bibliográfica, somadas as questões da empiria.

Palavras-chave: Acervo arquivístico. Livros de registro. Museu. Memória. Diagnóstico.

MEMORY REGISTERING BOOKS: DIAGNOSIS OF THE HISTORICAL MUSEUM OF SANTA CATARINA VISITOR LOG BOOKS (1979-2014)

Abstract: *This article aims to discuss the nature, the specific legislation and the importance of the archivist collection into the construction and preservation of the institutional memory of the Historical Museum of Santa Catarina (sigla). The motivation for these reflections resulted from the HMSC visitor log books diagnosis, (1979-2014), carried out within the Federal University of Santa Catarina Museology Course curricular internship in 2015. The discussions and data presented here result from the documentary analysis and the bibliographic review, together with empirical issues.*

Keywords: *Archival collection. Log books. Museum. Memory. Diagnosis.*

¹ Historiadora e museóloga formada pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutora em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Patrimônio, Memória e Educação (PAMEDUC), da UFSC. Endereço eletrônico: elkedebiasi@gmail.com.

² Mestre em Patrimônio Cultural e Sociedade pela Universidade da Região de Joinville - UNIVILLE. Museólogo pela Universidade Federal da Bahia. Graduando em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Servidor público da Fundação Catarinense de Cultura (FCC), cargo: museólogo, atualmente como coordenador do Sistema Estadual de Museus – SEM/SC. Endereço profissional: Av. Governador Irineu Bornhausen, 5600 Agronômica – Florianópolis (SC). Contato telefônico (48) 3664-2606 e contato eletrônico: rrbtsilva@gmail.com.

LIVROS QUE REGISTRAM MEMÓRIA: DIAGNÓSTICO DOS LIVROS DE REGISTRO DE VISITAS DO MUSEU HISTÓRICO DE SANTA CATARINA (1979-2014)

Introdução

Este artigo busca refletir sobre o papel do acervo arquivístico na construção e preservação da memória institucional do Museu Histórico de Santa Catarina (MHSC) a partir do diagnóstico realizado em seus livros de registro de visitas, entre os anos de 1979 a 2014. O diagnóstico, resultado do estágio obrigatório do Curso de Museologia, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), aconteceu no primeiro semestre de 2015. Além das informações levantadas no diagnóstico, utilizamos a legislação e outras fontes documentais, como o *Plano Museológico* e o *Regimento Interno do Museu Histórico de Santa Catarina* (2015) e o *Relatório final do Grupo de Trabalho visando à implantação do Museu Histórico de Santa Catarina* (1977), para a elaboração deste artigo. Contamos, ainda, com o uso de bibliografia especializada e com as reflexões desenvolvidas junto ao o corpo técnico do museu.

Antes de avançarmos na apresentação e problematização do diagnóstico, acreditamos ser importante apresentar uma breve contextualização do MHSC e do contexto de sua criação.

Em Santa Catarina, na segunda metade da década de 1970, observa-se algumas ações no campo do patrimônio cultural, entre elas, a criação do Museu Histórico de Santa Catarina no ano 1978. No ano seguinte, foram criados o Museu Etnográfico Casa dos Açores, no município de Biguaçu (SC), e a Fundação Catarinense de Cultura (FCC), órgão do Poder Executivo Estadual, responsável por diferentes ações no âmbito das artes e da preservação dos bens culturais, assim como a gestão de diferentes equipamentos culturais, dentre eles o Centro Integrado de Cultural (CIC).

O MHSC, vinculado à FCC, foi criado pela Lei Estadual nº 5.476, de 4 de outubro de 1978, durante o governo de Antônio Carlos Konder Reis. Inaugurado em 2 de março de 1979, na Casa da Alfândega, em Florianópolis, funcionou naquele prédio até 1986, ano em que foi transferido para a atual sede, o Palácio Cruz e Sousa – localizado na região central da cidade, em frente à Praça XV de novembro, espaço da capital catarinense marcado por diferentes manifestações sociais e culturais.

O museu, de acordo com o *Relatório Final do Grupo de Trabalho visando à implantação do Museu Histórico de Santa Catarina*⁵, de 1977, foi criado com o propósito de preservar a história política de Santa Catarina. Dentre as justificativas para a localização geográfica da instituição museológica, fica evidente a estreita relação com o papel desempenhado pela capital catarinense, Florianópolis, como centro político do estado.

Assim, nenhum outro local, mais apropriado para se fixar como centro da memória política de Santa Catarina, do que a cidade de Florianópolis. Especialização a ser desempenhada pelo seu Museu Histórico, abrindo-se, oportunidade para que outras regiões guardem para si o privilégio de, a qualquer tempo, criarem instituições que se dediquem a preservar e estudar nossa história Econômica ou nossa História Social⁶.

Definida a temática da instituição, criou-se a expectativa em torno da aquisição do acervo, o qual deveria estar em consonância com as necessidades do museu nascente. No levantamento inicial⁷ foi identificado a aquisição de uma série de objetos ligados à personalidades catarinenses, principalmente de ex-governadores, a saber: retratos, diplomas, ofícios, fotografias, medalhas, mobiliários etc.

No contexto atual, devido a recente elaboração do Plano Museológico da instituição⁸, foram criados dois instrumentos normativos, fundamentais para o funcionamento da instituição, o Regimento Interno e a Política de Aquisição e Descartes de Acervos, ambos em 2015. Nesse processo de discussão sobre o propósito do museu e sua forma de atuação também é redefinida a sua missão. Se antes, o MHSC estava voltado essencialmente para história política; agora, a intenção de contribuir de forma ampliada com a construção história de Santa Catarina.

Especificamente sobre o acervo arquivístico, os documentos possuem inúmeros formatos e suportes. São definidos pela origem, pela forma e pela função que ocupam dentro da instituição. A conservação desse material, de natureza

⁵ SANTA CATARINA. Relatório final do Grupo de Trabalho visando à implantação do Museu Histórico de Santa Catarina. Florianópolis, 1977.

⁶ *Ibid.*, p. 6-7.

⁷ Estas informações foram divulgadas na Folha de São Paulo, com o título “Acervo eleitoral”, no ano de 1981. São apresentas e discutidas no Plano Museológico do MHSC, 2015, p. 44.

⁸ O documento elaborado por uma equipe multidisciplinar apresenta um planejamento para o período de 2015 a 2018.

arquivística, alinha-se com os propósitos definidos ao longo da construção do Plano Museológico e da Política de Aquisição e Descartes de Acervos, e com os objetivos de reconhecimento e valorização da memória institucional do MHSC. Esse debate contribui sobremaneira para a redefinição das categorias que compõe seu acervo. A categoria “acervo arquivístico”, por exemplo, foi inserida pela primeira vez em uma normativa da instituição, no artigo 22, do Regimento Interno do MHSC no ano de 2015. Essa menção reflete a atual preocupação da instituição em normatizar a preservação das diferentes tipologias de bens culturais sob a sua responsabilidade.

A dimensão legal da preservação dos acervos arquivísticos

Embora não se pretenda generalizar, sabe-se que é prática comum às instituições museológicas no Brasil valorizarem os bens culturais de caráter museológico que, em sua maioria, são adquiridos pelos seus valores artísticos e históricos. Em museus de história, os bens museológicos quase sempre são compostos por uma variedade de peças que retratam personagens “consagrados” pela história oficial, devido a suas atuações políticas e/ou militares. Também é lugar comum encontrarmos em evidência acervos relacionado a famílias proeminentes da sociedade, ou objetos vinculados à oficialidade.

Contudo, os museus dificilmente abrigam somente bens museológicos. Para além destes, sem o mesmo “*glamour*”, existe uma série de documentos que ficam “marginalizados” e/ou escondidos em gavetas, armários, guardando verdadeiros “tesouros”. São documentos que podem, eventualmente, conter informações que auxiliam no entendimento da trajetória da instituição, suas opções e transformações. Questionamentos – tais como: Quais interesses políticos e culturais encontram-se vinculados à trajetória do museu? Qual tipo de público visitou o espaço? Quais exposições foram organizadas? Quais eventos foram os mais recorrentes? – são indagações que podem ser feitas, discutidas e rediscutidas a partir das fontes documentais armazenadas em instituições museais. Tais documentos somados a outras fontes históricas permitem construir uma narrativa sobre a história de uma instituição museológica.

Importante ressaltar que adotamos a concepção de documento/monumento utilizada por Jacques Le Goff que, parafraseando Colette Muraille-Samaran, afirma: “Há que tomar a palavra ‘documento’ no sentido mais amplo, documento escrito,

ilustrado, transmitido pelo som, pela imagem, ou de qualquer outra maneira”⁹. Não obstante, devemos ponderar que existem variados motivos que levam ao aparente desprezo dos documentos em instituições museológicas, dentre eles a insuficiência de recursos financeiros e de corpo técnico com qualificação necessária para estudá-los, gerenciá-los e conservá-los adequadamente.

Os dados divulgados em 2011, pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), na publicação *Museus em números* demonstram a discrepância entre a natureza museológica e arquivística de acervos no contexto nacional. Na época, 67,5% dos acervos eram de História, 53,4% de Artes Visuais e 48,2% de Imagem e Som, enquanto os bens culturais com caráter arquivístico representavam apenas 0,9%.¹⁰ Destarte, quando se trata de Santa Catarina, os dados apresentam maior distorção. Segundo a publicação já mencionada, 76,7% dos acervos de História, 53,8% de Imagem e Som e 53,4% de Artes Visuais, ao passo que os de natureza arquivística constituíam 0,0%.¹¹ Isso revela a inexistência desta categoria de acervo? Ou na época ainda não havia interesse com relação à presença de documentos que fossem vistos como fundamentais para a memória institucional?

Sem a pretensão de esgotar a questão, gostaríamos de pontuar alguns aspectos que possam auxiliar na compreensão do desprestígio das fontes arquivísticas. Primeiramente, cabe dizer que os dados apresentados são obtidos a partir do Cadastro Nacional de Museus (CNM); as informações são autodeclaráveis, e coletadas por meio do preenchimento de formulários pelas instituições museológicas, portanto suscetíveis de imprecisões e equívocos. Todavia, não questionamos a discrepância de números entre os bens de caráter museológico e arquivístico, mas o baixo número dos bens de caráter arquivístico é o que mais suscita indagações nesse levantamento. Chamamos atenção, também, que a falta de interesse em preservar documentos (ofícios, cartas, comunicações internas, projetos de exposições, livros de registro de visita etc.), possa derivar da carência de profissionais habilitados para a tarefa, como mencionamos anteriormente, assim como da ausência de uma política de acervo nas instituições.

Por outro lado, de modo recente, o olhar sobre esses documentos vem despertando interesse e preocupação em relação à política de preservação. No

⁹ MURAILLE-SAMARAN, 1961 apud LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013. p. 490.

¹⁰ INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, **Museus em números**. Brasília, DF, 2011. v. 1. p. 75-76.

¹¹ *Ibid.*, v. 2. p. 530.

Brasil, com o advento do Estatuto de Museus (Lei nº 11.904/09) e com o Decreto nº 8.124/13, medidas são determinadas para a profissionalização dos museus e, por conseguinte, qualificação da sua atuação na sociedade.

Considera-se pela Resolução Normativa nº 2, de 29 de agosto de 2014, do Ibram, como bens culturais de natureza arquivística,

IV - Os bens culturais de caráter arquivístico, assim considerados os conjuntos de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades específicas, independente da natureza dos documentos e suporte da informação, com valor histórico-cultural, probatório, informativo e legal que justifique sua guarda permanente e estejam enquadrados nos seguintes critérios: [...].¹²

A definição acima, constante no inciso IV, art. 3º, é complementada pela alínea “c”, por se tratar de um acervo produzido pelo museu e para o museu.

c) fundos ou arquivos institucionais, assim considerados os conjuntos de documentos produzidos e acumulados no exercício das atividades meio e fim do museu, de valor probatório, legal, testemunhal e histórico-cultural de guarda permanente que passaram pela gestão documental.¹³

Esse tipo de texto legal pode atuar no sentido de produzir uma mudança de postura em relação à preservação dos documentos que contribuam para o(s) registro(s) de memória(s) das instituições museais. No entanto, sem o devido entendimento institucional com base em uma política de acervo, a manutenção desses documentos pode provocar um conflito entre o preservar e o descartar. A seguinte indagação pode emergir como principal dúvida: o que se considera documento meramente burocrático e quais documentos efetivamente contribuem para a construção da memória da instituição?

Com a definição do que deve preservar, a instituição põe em andamento o processo de musealização, no qual documentos tidos como burocráticos passam a

¹² BRASIL. Ministério da Cultura. **Resolução Normativa nº 2**, de 29 de agosto de 2014. 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. Diário Oficial da União. Brasília, DF, 1º set. 2014. Disponível em: <<http://sintse.tse.jus.br/documentos/2014/Set/1/resolucao-normativa-no-2-de-29-de-agosto-de-2014>>. Acesso em: 6 abr. 2016.

¹³ *Ibid.*

ter um novo papel, adquirindo um novo estatuto. Ou seja, os livros-atas de registro de visitas não terão valor apenas para registrar a presença de público nas exposições, mas assumirão um importante espaço no conjunto de bens com interesse arquivístico para o museu. Esse processo não se constrói simplesmente por um ato administrativo ou com base em documentos legais que visam assegurar a legitimidade da sua preservação física, ou mesmo por um ato individual, mas por uma série de medidas técnicas, de pesquisa e institucionais. Esse tipo de ação integrada, por sua vez, colocada em prática poderá forjar uma nova dinâmica nas instituições brasileiras.

Abaixo, apresentamos uma breve discussão teórica sobre a importância dos livros de registro de visitas; em seguida, a partir do diagnóstico realizado no MHSC a relevância do acervo arquivístico para uma melhor compreensão da instituição, na definição de metas e na proposição de novas ações.

Diagnóstico museológico: questões conceituais

De acordo com o artigo 21 do Estatuto de Museus, de 2009, "os museus garantirão a conservação e a segurança de seus acervos"¹⁴. Neste sentido, é importante ressaltar, que compete ao MHSC promover a preservação dos seus livros de registros e outros documentos que porventura se enquadrem nas recomendações das normativas supramencionadas.

Um dos aspectos que nortearam a realização do diagnóstico dos livros de registro de visitas no MHSC foi a adoção do conceito de público para definir os visitantes dessa instituição. A utilização da terminologia resulta da identificação de mais de um perfil de visitante – das exposições de curta duração, das oficinas, das escolas, o público infantil –, demonstrando, portanto, a valorização da experiência da visita na sua diversidade. Quanto mais a instituição conhecer seu(s) público(s), mais estará focada e maior poder de diálogo possuirá. Sabemos que a adoção da terminologia "público" geralmente é aplicada à pesquisa de recepção de público. Apesar de não ser esse nosso propósito inicial, compreendemos que a análise das informações coletadas nos livros de registro de visitas subsidiará a elaboração de

¹⁴ BRASIL. Poder Legislativo. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 15 jan. 2009, p. 1. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acesso em: 6 abr. 2016.

um constructo, o qual permitirá projeções sobre o universo dos públicos do MHSC, de 1979 a 2014.

A adoção da definição de públicos também levará em consideração as discussões travadas no âmbito das reuniões do Plano Museológico, em especial, do Regimento Interno. Desde 2014, a instituição sentiu a necessidade de alargar o conceito de público, dada a heterogeneidade de seus visitantes e por ofertar serviços de natureza distinta. As instituições museológicas discutem a importância da comunicação com o público, pois sabem que a sociedade é a peça motriz para os museus, é o que lhes confere sentido e substrato para um constante fazer-se.

Comunicar, segundo Cury¹⁵, significa levar o público para dentro do museu e estimulá-lo a refletir, interpretar e negociar com os profissionais de museu sobre o significado do patrimônio cultural. A realização de um diagnóstico possibilita, entre outros elementos, uma postura mais assertiva do museu no quesito comunicação.

Na próxima seção, apresentaremos o diagnóstico dos livros de registro de visitas do MHSC, entre os anos de 1979 a 2014. Antes disso, todavia, cabe abordar o conceito de diagnóstico utilizado por nós. Diagnóstico ou inventário documental, de acordo com Hoffman¹⁶, é a análise e a descrição de documentos pertencentes a determinadas áreas. Segundo a definição acima, o trabalho deve ser realizado utilizando tabelas de classificação e temporalidade, quando já existentes, ou, como no nosso caso, o produto do presente trabalho fornece os dados para a criação das respectivas tabelas, ou tabelas futuras.

Já Manuelina Cândido¹⁷ discute o diagnóstico como uma metodologia aplicada a instituições museológicas. Os aportes teóricos da autora, dirigidos às instituições museais, permitem-nos pensar sua aplicabilidade aos bens de natureza arquivística. De acordo com Cândido:

O diagnóstico museológico é uma estratégia metodológica que objetiva a identificação e apreensão das potencialidades museológicas de um território ou de uma instituição, a fim de perceber as atividades desenvolvidas, as parcelas do patrimônio

¹⁵ CURY, Marília Xavier. Comunicação museológica em museu universitário: pesquisa e aplicação no Museu de Arqueologia e Etnologia - USP. **Revista CPC** - Centro de Preservação Patrimonial, São Paulo, n°3, nov. 2006/abr. 2007. Disponível em: www.revistas.usp.br/cpc/article/download/15598/17172. Acesso em: 17 mai. 2015.

¹⁶ HOFFMAN, Elisabeth. **Metodologia para Gestão Corporativa de Documentos**. Curitiba: Celepar Informática do Paraná, 2010.

¹⁷ CÂNDIDO, Manuelina Duarte. Diagnóstico Museológico: abordagens e práticas no Museu de Imagem e Som do Ceará. **Caderno do CEOM**, ano 22, n. 31, 2009.

valorizadas e selecionadas para preservação e as lacunas existentes. Assim, constitui um instrumento de democratização, pois considera iniciativas formuladas anteriormente ou fora da instituição. E é, acima de tudo, uma ferramenta básica para o planejamento institucional em longo prazo, pois permite conceber uma programação museológica mais condizente com a realidade em questão e que leve em consideração a necessária continuidade.¹⁸

Dentro dessa perspectiva, realizamos o arrolamento dos livros e a identificação da ocorrência, da periodicidade e do formato dos registros. As informações obtidas foram registradas em um quadro. A elaboração desse quadro levou em consideração: a identificação dos livros de registro de exposição de longa duração, exposição de curta duração ou registro misto (composto por ambas as exposições); período; existência ou não de termo de abertura; perfil do visitante; estado de conservação do livro, número de visitantes; e um item destinado a observação geral, com o objetivo de sistematizar e agrupar o conjunto de informações disponibilizadas nos livros de registro de visitas do MHSC.

O diagnóstico dos livros de registro de visitas do MHSC

Os livros de registro de visitas foram encontrados em cinco locais. São eles: na Biblioteca Setorial; no arquivo da Secretaria; no Núcleo de Ação Educativa; no Núcleo de Museologia, esses últimos oriundos da FCC e, na área expositiva do museu, o qual permaneceu em uso durante o ano de 2015¹⁹. A pulverização dos livros pela instituição e fora dela, demonstra que não existia uma preocupação em sistematizar e preservar o conjunto de informações.

Nesse processo, identificamos quatro tipos de livros, definidos pela natureza da exposição e pelo perfil do público. São eles: livros de registro de exposição de longa e curta duração (misto); livros de registro de exposição de longa duração; livros de registro de exposição de curta duração; e, finalmente, os livros de agendamento de visitas de escolas. O material levantado e analisado resultou nos seguintes livros de registro: dois mistos (comportam exposições de longa e curta duração); 23 de exposições de longa duração; 20 de exposições de curta duração e cinco de visitas de escolas.

No Livro nº 1 (misto), encontramos o Termo de Abertura e a ata da Cerimônia de Inauguração do MHSC, realizada no dia 2 de março de 1979. Esse livro não

¹⁸ Op. cit., p. 129.

¹⁹ Os dados coletados para a contagem geral do público foram até da data de 31/12/2014.

possui uma cronologia, já que se divide entre o registro geral de visitas e as exposições de curta duração, referentes aos anos de 1979 a 1985. Foram identificadas sete exposições de curta duração nesse documento. Observamos que o registro alternava entre o preenchimento de nome e data de visitação ou nome, data de visitação e profissão do público. O segundo livro misto encontrado, de período mais recente (2009), também comporta os dois registros, de longa e curta duração. Foi contabilizado um total de 14 exposições de curta duração nesse livro.

Foram localizados, identificados e renumerados 23 livros de registro de exposição de longa duração. A partir do ano de 1992, consta o registro de público nos livros praticamente sem interrupções. Antes disso, no entanto, observamos as seguintes lacunas: de 1983 a 1986, de 1987 a 1989 e de 1990 a 1992. Também identificamos um pequeno intervalo sem registro entre dezembro de 1986 e fevereiro de 1987 e a abertura de um livro em fevereiro de 1989, cujo registro encontra-se circunscrito neste único mês. Um novo livro foi reaberto no dia 5 de novembro de 1989, perfazendo um total de dez meses sem registro durante o ano de 1989.

Ao longo desse levantamento, encontramos 12 diferentes formas de preenchimento dos campos solicitados nos livros de registro de visitas nas exposições de longa duração. Do conjunto de livros de registro de exposições de longa duração, 13 são dotados do Termo de Abertura. Trata-se de uma apresentação do livro – a qual deve conter folhas numeradas, o nome da instituição, a data de abertura, a rubrica do responsável e a finalidade do livro, neste caso, destinado ao registro de visitas.

Os livros caracterizam-se por distintos tamanhos e números diferentes de páginas, a maioria em formato de livros atas. Como já havíamos mencionado, não existe uma padronização nos campos solicitados para o preenchimento. Dentre estes, o mais utilizado nas exposições de longa duração é o que solicita o preenchimento de um número, o nome do visitante, a cidade de procedência, a data de visitação e a profissão. Identificamos dez livros que apresentam esse mesmo formato de registro, compreendendo os anos de 1986 a 2001. Trata-se de um intervalo de 15 anos cujo padrão de registro é mantido, atravessando, assim, quatro administrações do MHSC – da gestão da Jessy Cherem (1977-1987) à de Andréa Marques Dal Grande (1999-2002).

O segundo modo de registro que mais figura no diagnóstico é o que solicita o número, data de visitação, nome do visitante, profissão, cidade e estado de

procedência e escolaridade. Este campo de preenchimento aparecerá pela primeira vez no ano de 2004 e será mantido até os dias atuais, totalizando sete livros. Através desse mapeamento é possível pensar o dinamismo da instituição e o grau de ressonância estabelecida com a sociedade, a partir do conhecimento do público aproximado da instituição.

Outro aspecto que levamos em consideração na análise dos livros de registro mistos e das exposições de longa duração, foi o grau de conservação apresentado. Para isso, utilizamos os conceitos de bom, regular e ruim. Dentre os 25 livros, 11 foram classificados como “regular”; nove deles como “bom” e cinco enquadrados como “ruim”. Nos livros classificados como ruins, encontramos marcas de acidez, sujidade, rasuras, vandalismo, oxidação, folhas soltas e rasgadas e dobras.

Os livros de registro de exposição de curta duração, por sua vez, não possuem um padrão no preenchimento. Encontramos livros elaborados, exclusivamente, para o registro de uma única exposição, com identificação na capa; em outros, são agrupadas informações de várias exposições até a utilização completa do livro; e, ainda, há aqueles que possuem apenas o registro de algumas exposições, restando folhas em branco no livro. Nos livros de registro de exposições de curta duração contabilizamos 14 tipos de cabeçalho para o preenchimento dos registros de visitas. A forma mais utilizada é a que contém o número de identificação, o nome do visitante, a cidade de procedência e a data de visitação.

Durante o diagnóstico dos livros de registro de visitas a exposições de curta duração, realizamos o levantamento das exposições que foram realizadas na (pela) instituição. Confeccionamos uma tabela contendo o nome das exposições, o ano de realização, o período de visitação, o público, os artistas e/ou curadores responsáveis e a tipologia das exposições²⁰. Essa atividade, apesar de originalmente não estar vinculada aos objetivos do estágio curricular, demonstrou-se fundamental para uma leitura mais fidedigna do perfil da instituição, através das reflexões suscitadas na análise individual e no seu conjunto das exposições de curta duração sediadas no MHSC ou realizadas pelo próprio museu²¹.

No registro dos livros de visitação de escolas, encontramos exclusivamente o agendamento para visitas das escolas. Consta o efetivo registro a partir do ano de

²⁰ Por limitação de espaço não foi possível a inclusão do quadro resultante deste levantamento.

²¹ Realizamos a checagem das informações, em muitos casos, confrontando a informação contida no livro com a informação disponível em outro suporte, como por exemplo, o convite da exposição.

1991, todavia, não sabemos se o procedimento era adotado pela instituição em anos anteriores. Encontramos livros que compreendem os anos de 1991 a 1995; 1999 a 2004; 2004 a 2011 e 2011 a 2013. Referente aos anos de 1996 e 1997 existe um conjunto de folhas agrupadas, que seguiam o mesmo padrão de agendamento.

Diferentemente dos demais, nos livros de registro das escolas não analisamos todos os campos de preenchimento, pois isso resultaria em uma nova investigação a respeito das escolas – sua natureza (pública ou privada); o percentual de alunos do ensino fundamental, médio e superior; as temáticas mais visitadas, entre outros temas subjacentes que poderiam ser abordados. Dentre os itens analisados nos livros de registro, dedicamos especial atenção à contagem do público. Em muitos livros, foi necessário realizar a contagem individual, pois não existia o campo disponível para a numeração. Optamos por apresentar os números encontrados de duas maneiras – de acordo com a natureza do livro e distribuídos nos respectivos anos estudados, fornecendo uma visão mais aproximada da dinâmica do museu. Abaixo, a figura apresenta o público encontrado nos livros de registro de exposições de longa e curta duração e de visitas de escolas nos anos analisados.

Figura 1- Público encontrado nos livros de registros referentes aos anos de 1979 a 2014.

ANO	PÚBLICOS			Total/ano
	Longa duração	Curta duração	Visitas de escolas	
1979	4412	1455	----	5867
1980	13070	1802	----	14872
1981	12075	383	----	12458
1982	8297	----	----	8297
1983	----	1871	----	1871
1984	982	1678	----	2660
1985	----	550	----	550
1986	12331	----	----	12331
1987	6367	----	----	6367
1988	----	----	----	----
1989	20350	----	----	20350
1990	5247	----	----	5247
1991	----	----	4993	4993
1992	4223	11827	6673	22723
1993	16535	10073	7481	34089
1994	12527	5529	6911	24967
1995	4862	7114	11521	23497
1996	8927	4723	7016	20666
1997	8018	4218	7578	19814
1998	5436	429	----	5865
1999	7878	514	10584	18976
2000	5916	437	7428	13781
2001	2397	144	4925	7466
2002	9217	----	13425	22642
2003	9507	3569	14044	27120
2004	5874	3728	12104	21706
2005	4652	4073	13671	22396
2006	4980	5799	12633	23412
2007	6852	5517	13788	26157
2008	6665	5638	12428	24731
2009	6070	9103	11388	26561
2010	9346	11903	9901	31150
2011	8353	2382	13678	24413
2012	10386	3088	12727	26201
2013	7548	8371	10996	26915
2014	15634	9109	9883	34401
Total Parcial	264.934	125.027	235.776	
TOTAL				625.737

Fonte: elaborado por Rose Elke Debiasi.

Nos quadros elaborados para o relatório de estágio²², a contagem do público dos livros de registro de exposições de longa duração e de visitas de escolas foi apresentada de acordo com a cronologia dos próprios livros, portanto, não ficaram circunscritas aos anos analisados durante o estágio curricular. Quanto às exposições de curta duração, optamos por contabilizar o público registrado em cada uma das exposições²³. Para a confecção do quadro acima, realizamos o cálculo de forma fracionada, com o objetivo de identificar o ano de maior visitação. O ano que contou com o maior público foi 2014²⁴, com 34.401 visitantes, seguido do ano de 1993 com 34.089.

Para os propósitos desse artigo, nosso objetivo é apresentar o número de público encontrado no conjunto de livros de registro de visitas do MHSC. Ciente, todavia, que as informações coletadas permitirão uma leitura acurada das tipologias das exposições de curta duração *versus* o número de público, as ações da administração do museu e os desdobramentos no número de público, o perfil do público estudantil, dando-nos uma ideia do nível de interlocução estabelecida com a população em cada período.

Algumas considerações

Por meio do diagnóstico dos livros de registro de visitas e da construção do Plano Museológico do MHSC, identificamos que a instituição incumbida de apresentar a história política catarinense expõe certo ecletismo, sobretudo com relação às exposições de curta duração. Estas revelam um relativo distanciamento da proposta inicial, sem abandoná-la por completo. Ou seja, a história política fica restrita à realização de eventuais exposições. Por outro lado, muitas temáticas estão relacionadas com a edificação que a instituição ocupa desde 1986, chamado de Palácio Cruz e Sousa, antiga sede do Poder Executivo do Estado.

Desde o início das discussões do Plano Museológico do MHSC, identificou-se que o museu é recorrentemente associado a outros elementos, como sua sede (Palácio Cruz e Sousa). Ou seja, a imagem, o papel e a missão do museu precisam

²² DEBIASI, Rose Elke. Diagnóstico dos livros de registro de visitas do Museu Histórico de Santa Catarina (1979-2014). **Relatório Final de Estágio Curricular em Museologia**. Florianópolis, 2015.

²³ Devido à limitação do número de páginas, a coleta de dados foi sistematizada em um único quadro para a versão ora apresentada.

²⁴ Os números apresentados referentes ao ano de 2014 podem diferir das informações divulgadas pelo MHSC sobre seu público. A questão justifica-se pelo fato de o MHSC adotar, a partir do último ano, uma concepção de público não restrita aos livros de registro; e devido à instalação da catraca eletrônica em abril de 2014.

ser rediscutidos e fortalecidos na cena catarinense. Nesse sentido, compreendemos que o diagnóstico dos livros de registro de visitas do MHSC contribuirá para a valorização, a maior visibilidade e o reconhecimento da instituição. Ao se apresentar o número do público e sua dinâmica, o período e as tipologias das exposições, a quantidade de visitação recebida e outros indicadores contribuem-se para que o museu repense sobre o seu papel como agente transformador e fonte de questionamento.

Salientamos, ainda, que a Resolução Normativa nº 2 do Ibram de 2014 por si só não resolve o problema da preservação dos documentos entendidos como acervos arquivísticos, no entanto auxilia na classificação deles. Evidentemente, cada instituição museológica deverá elaborar e aplicar a sua Política de Aquisição e Descartes de Acervos. A normativa proposta pelo Ibram, nesse sentido, contribui para se perceber quão importante é o trabalho interdisciplinar em instituições museológicas, articulando as áreas de Museologia, Arquivologia e Biblioteconomia para se pensar a melhor forma de organizar e preservar os acervos de um museu, qualificando, assim, a atuação da instituição tanto na pesquisa desses bens culturais quanto na oferta desse serviço à sociedade.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Cultura. Resolução Normativa nº 2, de 29 de agosto de 2014. 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. **Diário Oficial [da República Federativa do Brasil]**, [recurso eletrônico]. Brasília, DF, 1º set. 2014, p. 14-15. Disponível em: <<http://sintse.tse.jus.br/documentos/2014/Set/1/resolucao-normativa-no-2-de-29-de-agosto-de-2014>>. Acesso em: 6 abr. 2016.

_____. Poder Legislativo. Decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013. Regulamenta dispositivos da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, e da Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009, que cria o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM. **Diário Oficial [da República Federativa do Brasil]**, [recurso eletrônico]. Brasília, DF, 18 out. 2013, p. 1. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/_Ato2011-2014/2013/Decreto/D8124.htm>. Acesso em: 6 abr. 2016.

_____. Poder Legislativo. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. **Diário Oficial [da República Federativa do Brasil]**, [recurso eletrônico]. Brasília, DF, 15 jan. 2009, p. 1. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acesso em: 6 abr. 2016.

CÂNDIDO, Manuelina Duarte. **Diagnóstico Museológico: abordagens e práticas no Museu de Imagem e Som do Ceará**. Caderno do CEOM, ano 22, n. 31, 2009.

CURY, Marília Xavier. Comunicação museológica em museu universitário: pesquisa e aplicação no Museu de Arqueologia e Etnologia - USP. **Revista CPC** - Centro de Preservação Patrimonial, São Paulo, n.3, nov. 2006/abr. 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cpc/article/download/15598/17172>>. Acesso em: 17 mai. 2015.

DEBIASI, Rose Elke. **Diagnóstico dos livros de registro de visitas do Museu Histórico de Santa Catarina (1979-2014)**. Relatório Final de Estágio Curricular em Museologia. Florianópolis, 2015.

HOFFMAN, Elisabeth. **Metodologia para gestão corporativa de documentos**. Curitiba: Celepar Informática do Paraná, 2010.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, **Museus em números**. Brasília, DF, 2011. 2 v.

JULIÃO, Letícia. Pesquisa histórica no museu. Sistema Brasileiro de Museus. Publicações impressas e eletrônicas. **Cadernos de Diretrizes e bases** [online], 2006, p. 92-106.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
MUSEU HISTÓRICO DE SANTA CATARINA (MHSC). **Plano Museológico 2015-2018**. Florianópolis. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0Bz0tI48ICBFFR01KZ0xKNWdtUWM/view>>. Acesso em: 13 set. 2017.

_____. **Política de Aquisição e Descartes de Acervos do Museu Histórico de Santa Catarina**. Florianópolis, 2015. Elaborado pelo Grupo de Trabalho para Elaboração do Plano Museológico do Museu Histórico de Santa Catarina (GTPM/MHSC). Disponível em: <http://www.fcc.sc.gov.br/mhsc/arquivosSGC/DOWN_173044Politica_de_Aquisicao_e_Descartes_do_MHSC.pdf>. Acesso em: 6 abr. 2016.

_____. Portaria nº 28, de 21 de julho de 2015. Aprova o Regimento Interno do Museu Histórico de Santa Catarina. **Diário Oficial [do Estado de Santa Catarina]**, [recurso eletrônico]. Florianópolis, 22 jul. 2015. Disponível em: <http://www.fcc.sc.gov.br/mhsc/arquivosSGC/DOWN_155853Regimento_Interno_do_MHSC__22_07_2015.pdf>. Acesso em: 8 abr. 2016.

SANTA CATARINA. **Relatório final do Grupo de Trabalho visando à implantação do Museu Histórico de Santa Catarina**. Florianópolis, 1977.

DE MERCADORIA A PATRIMÔNIO NACIONAL: ARTE E TECNOLOGIA INDÍGENA NA FORMAÇÃO DE UMA COLEÇÃO PARA O MUSEU NACIONAL (1979 – 1981)

Bianca Luiza Freire de Castro França¹
PPACT/ MAST

Resumo: O texto apresenta uma análise da produção e circulação de objetos indígenas e dos conceitos de arte e tecnologia atribuídos a estes objetos no contexto da formação de uma coleção etnográfica pelo antropólogo João Pacheco de Oliveira para o Museu Nacional do Rio de Janeiro entre 1979 e 1981.

Palavras-chave: Coleção. Coleções etnográficas. Ticuna. Museu Nacional. Arte indígena.

DE MERCADERÍA A PATRIMONIO NACIONAL: ARTE Y TECNOLOGÍA INDÍGENA EN LA FORMACIÓN DE UNA COLECCIÓN PARA EL MUSEO NACIONAL (1979 - 1981)

Resumén: El texto presenta un análisis de la producción y circulación de objetos indígenas y de los conceptos de arte y tecnología atribuidos a estos objetos en el contexto de la formación de una colección etnográfica por el antropólogo João Pacheco de Oliveira para el Museo Nacional de Río de Janeiro entre 1979 y 1981.

Palabras clave: Colección. Colecciones etnográficas. Ticuna. Museo Nacional. Arte indígena.

¹ Possui graduação em Licenciatura em História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UniRio (2015) e Especialização em Sociologia pela Universidade Cândido Mendes – UCAM (2017). Atualmente é mestranda no curso de Mestrado Profissional em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia do Museu de Astronomia e Ciências Afins (PPACT/ MAST), atuando como auxiliar de pesquisa do antropólogo João Pacheco de Oliveira (PPGAS/Museu Nacional / UFRJ). Email: bianca.castro.franca@gmail.com.

DE MERCADORIA A PATRIMÔNIO NACIONAL: ARTE E TECNOLOGIA INDÍGENA NA FORMAÇÃO DE UMA COLEÇÃO PARA O MUSEU NACIONAL (1979 – 1981)

Introdução²

Partindo da formação de uma coleção de objetos dos indígenas Ticuna, pelo antropólogo João Pacheco de Oliveira, para o Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional este trabalho busca analisar os sentidos atribuídos a estes objetos levando em conta uma dinâmica que associa processos comerciais, construção de patrimônios e identidades étnicas.

Para isso, se apropria de um diálogo profícuo entre História e Antropologia, apresentando o contexto de produção dos objetos pelos indígenas e explorando as discussões acerca da produção artesanal, com uma análise do conceito de arte indígena, partindo da premissa de que arte é um conceito ocidental e europeu. A arte indígena é uma expressão pela qual designamos a produção dos povos com esta denominação, ligada a certa utilidade, porém, com interesse de atingir alguma precisão estética.

Em seguida serão exploradas as condições de realização da pesquisa e coleta dos objetos para o Museu, indicando os sujeitos envolvidos, seus objetivos e resultados; por fim, será traçada e discutida a trajetória destes objetos, das mãos dos artesãos indígenas à reserva técnica do Museu Nacional, através do conceito de *vida social*³ dos objetos.

Espera-se com isso, problematizar os possíveis caminhos dos objetos indígenas no contexto contemporâneo de afirmações étnicas e as conexões possíveis entre objetos, arte, museus, patrimônio, memórias e identidades étnicas.

² O presente artigo foi retirado de um dos capítulos da monografia de conclusão de curso intitulada “De mercadoria a Patrimônio Nacional: formação de uma coleção Ticuna no contexto da antropologia brasileira (1979 - 1981)” apresentada à Escola de História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio) em dezembro de 2015, sob orientação da Dr^a Rita de Cássia Melo Santos. Esta monografia foi escrita como um dos objetivos finais de pesquisa de Iniciação Científica (FAPERJ) no Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional (2014 – 2015), coordenada pelo antropólogo Dr. João Pacheco de Oliveira (PPGAS – MN/UFRJ) no projeto “*Memórias Étnicas e Museus Etnográficos: Uma releitura sobre o Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional/ UFRJ*”.

³ APPADURAI, 2008.

Os indígenas e a produção de objetos

A consideração da arte indígena traz à tona uma problemática relacionada a forma como entendemos e operamos o conceito de arte. Esta questão, fundamental para definição tanto da arte indígena como da arte no sentido tradicional, traz a definição de 'arte' como uma atividade que cria uma série de objetos que, "ao circular dentro de determinados contextos, passam a ser considerados 'especiais': nos contextos do ateliê do artista, do museu, da galeria de arte, estes objetos são admirados, analisados, fotografados e comercializados."⁴.

Arte é aquilo que as pessoas, ou ao menos um certo grupo de pessoas, acreditam ser arte. O estudo das artes indígenas revela uma questão inversa, que "[...] indaga acerca das razões pelas quais existe esta necessidade de se considerar a produção dos povos indígenas – como outros povos, igualmente distantes da experiência artística europeia – como arte."⁵

O conceito de arte é um conceito ocidental de raiz europeia. Se o utilizarmos para falar de coisas que foram produzidas por outras culturas, que não possuem esse conceito de arte, é porque precisamos incluir outras formas de conceber atividades artísticas em nossas próprias definições. É necessário incluir neste nosso conceito ocidental as artes das práticas sociais, que envolvem a produção e a apreciação dos objetos e dos fenômenos estéticos que não se desvinculam da realidade cultural da sociedade.

De acordo com a visão antropológica, o processo estético não é inerente ao objeto, ele está ancorado na ação humana.

O produtor, a plateia e o objeto interagem dinamicamente, cada um contribuindo para a experiência, que é, ao mesmo tempo, estética e artística. Cabe perguntar até que ponto esses valores são culturalmente condicionados e até que ponto são algo humanamente mais universais. (VIDAL, 1992)

Segundo Vidal⁶, de modo geral, para a antropologia interessa o culturalmente definido, sem que, no entanto, descarte -se as possibilidades de investigação a partir de conceitos elaborados pela psicologia, pela teoria da comunicação ou pela estética.

⁴ MENESES, 1983 *apud* NUNES, 2011, p.145.

⁵ NUNES, 2011, p.146.

⁶ VIDAL, 1992.

Berta Ribeiro⁷ aponta o interesse de etnólogos e antropólogos pela investigação de uma produção artesanal para fins outros que não os da subsistência: “[...] estudar o conjunto da parafernália que identifica o indivíduo e o grupo como uma linguagem visual, um código, uma iconografia.”

O que é postulado não é tanto a valorização das dimensões estéticas das obras, ou simplesmente uma descrição formal, mas sim suas relações entre expressão e conteúdo; forma e significado. Ou seja, formas que remetem a referências que lhes são exteriores, como: sistemas de organização social, mitos e papéis rituais. “Trata-se, portanto da exteriorização material de ideias e conceitos que podem ser decodificados, ou melhor, interpretados segundo o contexto cultural em que se inserem.”⁸

Darcy Ribeiro⁹ define arte indígena como uma expressão pela qual designamos certas criações indígenas conformadas de acordo com padrões prescritos, geralmente para servir a usos práticos, mas buscando perfeição. Nem todas as criações alcançam o alto grau de rigor formal e estético, mas algumas se destacam pela beleza. Desta forma, as criações indígenas não estão dissociadas de seu aspecto utilitário, mas o padrão tecnológico formal e o rigor nestas criações fazem com que sejam consideradas arte por seu valor estético.

Assim é porque a característica distintiva da arte é ser mais um modo do que uma coisa, mais forma que conteúdo, mais expressão do que entidade. Suas criações se apresentam como um conjunto estilizado de modos de fazer certas coisas, de contar uns casos, de cantar e de dançar. O que caracteriza a arte índia, entre as artes, é este modo generalizado de fazer todas as coisas com uma preocupação primordialmente estética. (RIBEIRO, Darcy, 1986, p.30)

Para o autor¹⁰, o emprego social da tecnologia na produção destes objetos está na questão do modo artístico. O saber técnico, este imperativo, é estendido nas demais criações culturais com certo conservadorismo nas formas. Ou seja, há fixidez pautada nos estilos artísticos, mesmo que sofram transformações graduais e lentas no padrão produtivo, como pode se observar de forma implícita nas produções tribais comparadas em coleções museológicas.

⁷ RIBEIRO, Berta G., 1986, p.15.

⁸ RIBEIRO, Berta G., op.cit., loc.cit.

⁹ RIBEIRO, Darcy, 1986, p.30.

¹⁰ Idem.

A arte indígena compreende as técnicas, o emprego de determinadas matérias-primas e um repertório de elementos de decoração que às vezes são privativos de elementos residenciais, grupos domésticos ou dos indivíduos. O conjunto desses procedimentos técnicos seletivos contém as informações de caráter estético, social e étnico, constituindo um estilo tribal correspondente a uma área da cultura.

Há diferença entre os objetos únicos criados por especialistas, dentro da categoria de coisas destinadas a coleções privadas ou museus. No mundo indígena, tal diferença é vista pelo etnólogo, que reconhece e colhe os objetos artísticos, não pelos índios, que os têm usado junto com todos os outros utilitários, apesar de apreciarem esteticamente a perfeição dos gêneros que expressam o padrão tradicional do artesanato. Nenhum indígena coleciona os objetos artísticos, o objeto para o indígena retrata quem o fez e lembra o período em que foi feito, “[...] é tido, retido, mas não colecionado [...]”¹¹.

O artista indígena não se vê artista, nem a comunidade o percebe como tal. Ele é um homem comum com deveres sociais como todos os outros, porém com saberes técnicos para seguir com a produção de utilitários tribais, alcançando as formas tradicionais. “O importante para os índios não é deter o objeto belo, mas ter os artistas ali, fazendo e refazendo a beleza hoje, ontem, amanhã e sempre.”¹²

Berta Ribeiro¹³ nos aponta para a motivação indígena diante da produção de bens artesanais com o intuito de trocar por bens industriais e, também, para a existência de um público comprador, cada vez mais interessado na aquisição do artesanato indígena.

Para a autora, há controvérsias entre antropólogos, missionários, indigenistas sobre os benefícios e malefícios de uma produção artesanal indígena para o comércio: a produção de artesanato para um comprador estranho à cultura tribal pode deturpar e até mesmo degenerar a arte indígena enquanto expressão estética, estilística e cultural, uma vez que a produção mercantil está introduzindo o uso de materiais heteróclitos no artesanato indígena como miçangas, anilinas e fios industriais; e a reificação de objetos religiosos e cerimoniais confeccionados para a venda pode desmistificar o código simbólico e a cosmovisão a eles associados.

¹¹ RIBEIRO, Darcy, op.cit., loc.cit.

¹² Idem.

¹³ RIBEIRO, Berta G., 1983.

Mas apesar de tais malefícios, dentre muitos outros, como a desigualdade entre retribuição e pagamento *versus* tempo e esforço de produção do artesanato, Berta¹⁴ salienta que a destinação mercantil salvou, em vários casos, o artesanato de diversas tribos, como reforço de identidade étnica.

Um aspecto que deve ser realçado segundo a autora, é de que a produção artesanal indígena permite ao índio a oportunidade de exercer atividade que já está habituado e que faz parte de seu patrimônio cultural, inibindo sua saída da comunidade como trabalhador braçal e lhe garantindo renda que é julgada superior ao que auferiria enquanto empregado em empreendimentos regionais.

Portanto, a produção de artesanato neste caso, não é vista como um mal em si, tendo seus piores aspectos no fato de introduzir modificações na divisão tradicional de trabalho entre os sexos, na interferência no sistema de trocas e no fato de “coisificar” objetos rituais e exaurir a matéria-prima para confecção destes. O maior dos males apontados é a exploração do trabalho indígena e do pagamento irrisório por seus produtos.

Darcy Ribeiro¹⁵ também fala da “avalanche civilizatória”, que impacta as sociedades tribais, atrelando homens e mulheres à economia de mercado, e do engajamento dos indígenas na sociedade de classes, transpondo as artes autônomas indígenas nas artes do invasor. Da “civilização”, as artes indígenas receberam três contribuições: dois novos materiais e o estímulo revigorador. Ou seja, as miçangas de louça colorida, pelas quais os índios desde os primeiros contatos consideravam como o “ouro do branco”; as anilinas, substituindo as tinturas indígenas; e o incentivo, consistindo no interesse que algumas criações indígenas despertavam ao mercado turístico. Por esta via, surgem os primeiros artesãos indígenas especializados em peças estereotipadas para o mercado.

Etnografia e emprego social da tecnologia

No Museu Nacional, sob a guarda do Setor de Etnologia e Etnografia, encontram-se coleções etnográficas compostas por objetos de cultura material. Estas apresentam uma grande heterogeneidade, considerando-as quanto à sua

¹⁴ Idem.

¹⁵ RIBEIRO, Darcy, op.cit.

origem geográfica¹⁶ e quanto ao tipo de material empregado na sua constituição (cerâmica, tecelagem, madeira, plumária, etc.).

São estas coleções, juntamente com as de Antropologia Biológica e Arqueologia, que conferiram às exposições do Museu Nacional sua capacidade de inscrever a diversidade humana no painel mais amplo da natureza e de sua evolução¹⁷. Além de ter sido o primeiro conjunto do gênero a se constituir no Brasil, é ainda hoje, o mais importante acervo etnográfico existente em nosso país, deixando o Museu Nacional em situação destacada.

O Museu tornou-se um centro polarizador de pesquisadores nacionais e estrangeiros que aqui se sediavam para a organização de suas viagens e expedições, propiciando a acumulação de um extenso e único acervo sobre a diversidade cultural implícita no processo de construção da nacionalidade¹⁸. Esse status deve-se pelas atividades científicas e pelos amplos debates desenvolvidos por pesquisadores como João Batista de Lacerda, Roquete Pinto, Heloísa Alberto Tôrres e Luiz de Castro Faria, que criaram o Departamento de Antropologia e também por vezes ocuparam a Direção do Museu Nacional.

Dentre as muitas pesquisas que contribuíram para o quadro de produção deste Museu, está o projeto *“Etnografia e emprego social da tecnologia”* que ocorreu em convênio¹⁹ com a FINEP – Financiadora de Estudos e Projetos e o Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional, entre 01 de junho de 1979 a 30 de setembro de 1981.

O projeto contava com a coordenação da Professora Maria Heloísa Fenelón Costa, na época curadora do setor desde 1964, e com o subcoordenador, então professor assistente, João Pacheco de Oliveira (ambos ligados ao Departamento de Antropologia do Museu Nacional e ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social). Ainda havia a participação de Ana Margarete Heye (contratada pela FUJB – Fundação Universitária José Bonifácio), Ricardo Gomes Lima e das estagiárias e

¹⁶ O acervo é composto por 42 mil itens: estima-se 30.000 itens originários de povos indígenas brasileiros. Os demais conjuntos são compostos por 700 itens africanos, 600 asiáticos, 300 da Oceania, e objetos, em menor quantidade, das Américas do Norte, Central e do Sul.

¹⁷ O MUSEU NACIONAL, 2007.

¹⁸ “O Museu Nacional, inclusive a sua sede palaciana, com o acervo de coleções e de trabalhos científicos que o tornaram mundialmente consagrado, é sobretudo uma realização da república.” (CASTRO FARIA, 1993, p. 78)

¹⁹ Convênio Finep (B/40/79/190/00/00).

bolsistas de Iniciação Científica CNPq Lúcia da Silva Bastos e Fátima Regina Nascimento Silva.

Fátima Nascimento²⁰, aponta em sua tese que:

[...] a professora Fenelón se dedicava, de uma forma mais ampla, à etnografia completa dos grupos estudados, tendo como ênfase as produções estéticas. A professora Berta Ribeiro, por outro lado, se preocupava mais diretamente com os aspectos tecnológicos do estudo da cultura material e com suas posteriores imbricações ecológicas. [...] Deslocando-se das preocupações mais diretas com a cultura material, existia, no setor, o projeto do professor João Pacheco junto aos Tikuna, que, nesse momento, também contava em sua equipe com pessoas diretamente envolvidas com cultura material, como Jussara Gruber. Embora o professor João Pacheco não tivesse como área de interesse direta de suas pesquisas cultura material, empreendeu esforços no sentido de formar uma considerável coleção Tikuna.

O projeto tinha como um dos vários objetivos, o estabelecimento de pesquisas etnográficas entre populações indígenas e regionais, dando os primeiros passos para a implantação de um *Centro de Pesquisas Etnográficas* no Museu Nacional. Em relatório referente aos trabalhos do convênio, com a FINEP, Ricardo Gomes Lima²¹, diz que o

[...] projeto de etnografia e emprego social da tecnologia tinha como objetivos a preservação da memória brasileira através da salvaguarda, estudo e enriquecimento das coleções etnográficas; o exercício da função cultural e educativa de torná-las acessíveis ao público e especialistas de diferentes campos; e a formação de pessoal habilitado à preservação desse parâmetro, e ainda, necessário para o desempenho da pesquisa científica.

Como um de seus objetivos, previa o desenvolvimento de atividades relacionadas à curadoria das coleções etnográficas tendo como seus principais eventos em área técnica a dinamização do laboratório de restauração, sob responsabilidade do Professor Assistente Geraldo Pitaguary; reorganização da área física do Setor de Etnologia e a continuidade do inventário geral do acervo etnográfico. Essas atividades foram iniciadas em convênio anterior em 1977²², continuadas e ampliadas no segundo convênio de 1979 a 1981.

²⁰ NASCIMENTO, 2009.

²¹ Relatório Geral do projeto Etnografia e emprego social da tecnologia, 1979 - 81, p.17-20.

²² Convênio Finep (382 CT).

O projeto, como citado, previa pesquisas etnográficas entre populações indígenas e regionais e para isso foi dividido em áreas gerando quatro subprojetos:

Subprojeto I – “*Corpus Etnográfico do Alto Xingu*” que se caracterizou por atividade própria da reserva técnica com organização de fichários e montagem de catálogo;

Subprojeto II – “*Etnologia e Etnografia dos Karajá*”, este projeto contribuiu para a ampliação do conhecimento etnográfico dos Karajá. A equipe empenhou-se em estudos de técnicas e identificação de materiais concernentes a ergologia, quer se tratando da construção de casas, quer referido ao artesanato, como plumária e trançado. A pesquisa foi realizada com a preocupação de efetuar registros etnográficos cuidadosos que pudessem esclarecer quanto à transformação sobrevivida do artesanato Karajá em consequência do contato entre indígenas e agentes da sociedade nacional;

Subprojeto III – “*Corpus Etnográfico do Alto Solimões*”, que será tratado mais a frente; e,

Subprojeto IV – “*Artesanato em Paraíba do Sul, Rio de Janeiro*”. Coordenado por Ana Margarete Heye, que também prestou serviços administrativos, colaborando com a coordenação geral do projeto. Contou, também, com a atuação da consultora e pesquisadora Lélia Coelho Frota da Fundação Nacional Pró-Memória. Este subprojeto teve o mérito de iniciar no Museu Nacional o estudo etnográfico de populações regionais dando ênfase à cultura material, além de incidir a pesquisa sobre a área até então pouco conhecida no Brasil, no âmbito da produção artesanal.

Nas atividades de curadoria, foi incluída a organização de um fichário para catálogo bibliográfico com 193 fichas correspondendo ao mesmo número de títulos bibliográficos concernentes a estudos de cultura material no estado do Rio de Janeiro. Houve também, colaboração no inventário geral etnográfico, no que se refere ao material regional brasileiro, com exceção do estado da Bahia. A equipe também inventariou, imunizou e acondicionou em torno de 1.758 peças.

O projeto “*Etnografia e emprego social da tecnologia*” beneficiou-se também do apoio do chefe do Departamento de Antropologia, Professor Adjunto Anthony Seeger e seu chefe substituto do Departamento de Antropologia, Professor Adjunto Tarcísio Torres Messias. As mudanças adotadas no processo de revitalização do setor vieram ao encontro da satisfação das necessidades, na época, e criaram uma

infraestrutura que permitiu desenvolver diversos trabalhos ligados às coleções etnográficas, dentre esses, a divulgação do acervo através da montagem de exposições.

Corpus Etnográfico do Alto Solimões

“*Corpus Etnográfico do Alto Solimões*” é o terceiro subprojeto de pesquisa que fez parte das atividades desenvolvidas, entre julho de 1979 e junho de 1981, ligadas ao projeto “*Etnologia e Emprego Social da Tecnologia*”. No texto do relatório técnico²³, foi indicado que o subprojeto possuiria três linhas de investigação, abrangendo: pesquisa de natureza histórica (documental e bibliográfica) e ergológica quanto ao trabalho de campo.

O trabalho de campo teria finalidades específicas, embora em vários aspectos contribuísse para melhor desempenho das outras duas atividades, ampliando de forma significativa o acervo amazônico das peças etnográficas do setor e fornecendo subsídios para uma história oral da região do Alto Solimões. Dentre seus objetivos previa a constituição de uma coleção etnográfica composta de 118 peças procedentes dos indígenas Ticuna, como resultado de pesquisa de campo realizada por João Pacheco e Ana Lúcia Lobato de Azevedo.

Segundo João Pacheco²⁴, a intenção primária da pesquisa em campo era retomar o contato com as comunidades indígenas Ticuna, as quais haviam sido objeto de estudo realizado nos anos de 1974 e 1975, resultando na dissertação “*As facções e a ordem política em uma reserva Tükuna*”, apresentada por João Pacheco de Oliveira em 1977 na Universidade de Brasília – UnB.

A reaproximação deveria ser feita através de um levantamento da situação dos aldeamentos Ticuna da área, atualizando as informações e corrigindo interpretações anteriormente avançadas sobre o faccionalismo Ticuna; a relevância política das ideologias religiosas; as condições econômicas e políticas que direcionavam o contato entre índios e brancos.

Um estudo intensivo da política Ticuna em período mais extenso de campo, a partir do segundo semestre de 1981, com permanência em diferentes aldeamentos para comparação, foi desenvolvido apoiando-se na atualização de dados trazidos na

²³ Relatório do projeto Corpus Etnográfico do Alto Solimões. Museu Nacional. 1979 – 81.

²⁴ Ibidem, p. 01 - 08.

segunda fase do campo tendo viabilidade material na continuidade do convênio FINEP de 1981 em 1982²⁵.

Pela primeira vez ia ao campo com recursos específicos para a pesquisa que procediam do Convênio FINEP/Setor de Etnografia, em projeto mais amplo coordenado pela professora Maria Heloísa Fenelón Costa, com quem aprendi como formar minha primeira coleção etnográfica e a valorizar bastante a documentação visual (fotos e desenhos) obtida. (OLIVEIRA, 1999, p. 229)

As atividades de pesquisa tiveram início do dia 15 de julho de 1979, com equipe composta por: João Pacheco de Oliveira (coordenador), Marisa de Carvalho Soares; Maria Josefina Cardoso de Oliveira; Maria Jussara Gruber (participação de julho de 1980 até o final do projeto como bolsista CNPq de aperfeiçoamento – projeto de pesquisa sobre “*Arte e tecnologia dos índios Tükuna*”); Ana Lúcia Lobato de Azevedo (participação de agosto de 1980 até o final do projeto como bolsista CNPq); Carlos Augusto da Rocha Freire (participação de outubro de 1980 a janeiro de 1981 na condição de pesquisador contratado); Antonio Carlos de Souza Lima (participação de abril a junho de 1981 como pesquisador contratado).

Ao longo do projeto, foram visitadas onze comunidades indígenas: Umariáçu; Belém do Solimões; Nova Esperança; Piranha; Barreira; Palmares; Bananal; Vendaval; São Domingos (I); São Domingos (II) e Campo Alegre. O trabalho de campo, entre janeiro e março de 1979, resultou um conjunto de dados classificados em seis tipos:

O discurso gravado dos informantes (foram gravadas treze horas de fitas cassete, contendo entrevistas com os principais líderes, “capitães”, dos maiores aldeamentos Ticuna visitados); o registro fotográfico (durante a pesquisa foram utilizados 28 filmes fotográficos, onze dos quais se compõem de fotos coloridas, nove de fotos em preto e branco e oito com slides); diários de campo (foram redigidos quatro cadernos, registrando as atividades diárias de cada pesquisador); coleção etnográfica (no curso da viagem foi constituída uma coleção etnográfica composta de 118 peças destinadas a ampliar o acervo Ticuna do Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional); desenhos espontâneos (foi coletado para o arquivo iconográfico do Setor de Etnologia e Etnografia um conjunto de 48 desenhos espontâneos) e material de arquivo (foi consultado o arquivo do P.I. - Posto

²⁵ Projeto “*O contato interétnico no Alto Solimões*”.

Indígena Vendaval), sendo lidos todos os relatórios existentes e feitas anotações minuciosas sobre cada um. Foram transcritos ao todo 27 documentos (relatórios, ofícios, cartas, etc.), bem como copiados 13 quadros estatísticos sobre composição demográfica de várias comunidades Ticuna.

A primeira tarefa apontada no projeto²⁶ foi definida como o contato com os catálogos de entrada de peças, a consulta ao livro de Tombo e reunião com o restaurador do setor, Professor Assistente Geraldo Pitaguary para tomar conhecimento da organização das coleções, classificações das peças, dentre outros. Desta tarefa foi possível analisar o levantamento bibliográfico das peças do Alto Solimões e traçar os desdobramentos de pesquisa.

As peças do Alto Solimões apresentavam-se como armazenadas e arroladas de diversas formas. Costumavam estar em baús de metal e com tombamento no catálogo geral dividindo-as assim:

1 – “Amazônia” ou “região norte-amazônica”, o que tornava difícil sua localização de acordo com procedência por tribo. João Pacheco²⁷ indica que tal fato se explica por esta parte do acervo ter sido fragmentariamente estudada até o momento, década de 1980, faltando identificação segundo a procedência. Portanto, recorreram inicialmente a uma análise comparativa das peças, de acordo com as informações bibliográficas disponíveis;

2 – Outros rótulos ou indicações mais específicas da proveniência do material coletado, como por região: Rio Yucaialy, Rio Negro, Rio Içá etc. Tal indicação recorre aos rios de onde a peça procede, porém não identifica segundo procedência tribal. Algumas peças foram identificadas por tribo: Tikuna, Kunibo, Kokama etc. Existindo ainda algumas peças classificadas de forma ainda mais geral, o caso das que a única informação se refere a “índios do Brasil”.

Jussara Gruber, no tópico “*Aspectos da composição do acervo*”²⁸, descreve a formação do acervo Ticuna por épocas, esclarecendo melhor as formas de aquisição e classificação deste acervo, que foi considerado pela mesma como “*um dos mais significativos conjuntos de artefatos indígenas do acervo do Museu Nacional*”²⁹.

²⁶ Relatório do projeto Corpus Etnográfico do Alto Solimões. Museu Nacional. Setor de Etnologia e Etnografia, UFRJ, 1979 – 81.

²⁷ Relatório do projeto Corpus Etnográfico do Alto Solimões, 1979 – 81, p. 01-08.

²⁸ Ibidem. p. 231-245.

²⁹ Se destacando pelo vulto numérico de 788 objetos, contando com os que dariam entrada no ano de 1981, provenientes do trabalho de campo deste subprojeto. Em levantamento feito por mim nos anos

Além de seu vulto numérico, Gruber argumenta que o acervo se destaca pela representatividade dos modos de vida dessa tribo no que se refere à subsistência, adorno e ritual, reunindo uma totalidade dos itens de cultura material do grupo e cobrindo vasto período da história Ticuna.

Para procurar reunir de forma padronizada as informações disponíveis sobre cada peça do acervo, a equipe decidiu preparar uma ficha com informações de número de entrada das peças, data da entrada, forma de aquisição, procedência, descrição da peça e localização no acervo. Esta ficha seria testada numa etapa prévia do levantamento, sendo depois modificada para uma versão definitiva, com mais outras informações.

Os critérios de coleta dos indivíduos e instituições que doaram ou venderam artefatos Ticuna ao Museu Nacional, segundo Jussara Gruber, não puderam ser avaliados com precisão por faltar informações a respeito de muitos deles, especialmente no tocante às suas motivações e os destinos desse material. A situação pode ser verificada nas peças mais antigas, do século XIX, que foram coletadas por pessoas que percorriam a área do Alto Solimões com diversos interesses, ou que obtinham esses objetos por intermediários e depois doavam ao Museu Nacional, para quem melhor fizesse uso dos mesmos.

Em outros casos, no início do século XX, como o do etnógrafo Curt Nimuendajú que, tendo estudado o grupo por anos, possuía coleções, em 1941 e 1942, de padrões etnográficos bem delineados. A importância de Nimuendajú e de suas doações se dá ao nível qualitativo e quantitativo, já que suas coleções correspondem a 42%³⁰ do total de peças do acervo Ticuna.

Outra hipótese apresentada, ainda no relatório de Jussara Gruber³¹, é de que uma terceira fase do colecionamento pode ser marcada por pesquisadores que procuravam outros aspectos da sociedade Ticuna e recolhiam as peças a partir de novas óticas, ou seja, o material disponível durante a permanência em campo nas aldeias e, em muitos casos, fabricado para a venda. Como é o caso da coleção de

de 2014 e 2015, verifiquei que o acervo Ticuna compreende 962 peças, 114 a mais que o levantamento de Jussara Gruber na década de 1980.

³⁰ No mesmo levantamento que fiz entre 2014 e 2015, foi contado um total de 392 peças Ticuna registradas como coletadas por Curt Nimuendajú entre 1941 e 1942.

³¹ Relatório do projeto Corpus Etnográfico do Alto Solimões, 1979-81, p. 231-245.

João Pacheco de Oliveira, na qual registra-se uma predominância de produtos fabricados exclusivamente para venda, fato apontado no relatório do projeto³².

Em relatório geral³³ do projeto de *Etnografia e emprego social da Tecnologia*, Heloisa Fenelón, reconhece que o Subprojeto III – Corpus Etnográfico do Alto Solimões,

[...] contribui de forma significativa para o desenvolvimento da teoria antropológica do contato interétnico visto numa perspectiva histórica e também incluindo o estudo de populações indígenas atuais. Tentou-se ainda, romper com a visão atomizada dos grupos indígenas, pensando-se na interação dos mesmos entre si e no que diz respeito à sociedade envolvente, privilegiando, aliás, a análise das políticas estatais e das agências de contato existentes na região do Alto Solimões.

Um dos aspectos ressaltados no relatório de Fenelón é a contribuição relevante da equipe do Subprojeto III, na constituição de bibliográfica inédita concernente à etnologia, etnografia e história do Alto Solimões, contendo um total de 804 títulos (organizados seguindo temas estudados no projeto) e a constituição de uma coleção de 118 peças procedentes dos Ticuna.

Objetos Ticuna: de artesanato à coleção etnográfica

As coleções Ticuna do Museu Nacional foram formadas ao longo dos séculos XIX e XX³⁴. Durante o século XIX, por meio de doações de funcionários reais e de viajantes naturalistas. E durante todo século XX, formaram-se, sobretudo, pela atuação de etnólogos e antropólogos onde se destacam: Curt Nimuendajú, Roberto Cardoso de Oliveira, João Pacheco de Oliveira e Jussara Gruber³⁵.

A coleção Ticuna do antropólogo João Pacheco de Oliveira, professor do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – PPGAS/ UFRJ e curador do Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional, desde 1999, formou-se como resultado de pesquisa de campo, realizada de janeiro a março de 1981 com Ana

³² Idem.

³³ Relatório Geral do projeto Etnografia e emprego social da tecnologia, 1979 – 81, p.01- 06.

³⁴ As coleções Ticuna ao longo do século XIX e XX tiveram origens bem distintas: desde outras instituições como o Instituto Alagoano e o Museu Paraense Emilio Goeldi; ações militares como a atuação de Pimenta Bueno e Cândido Rondon; e mesmo de projetos de intervenção no espaço como a implementação da estrada madeira-Mamoré e de doações realizadas pelo Imperador, D. Pedro II.

³⁵ FRANÇA, 2013, 2015;

Lúcia Lobato de Azevedo, no Alto Solimões durante o subprojeto “*Corpus Etnográfico do Alto Solimões*”.

A coleção de 118 peças é formada principalmente por objetos de madeira, destacando -se principalmente os bichos, poucos exemplares nas coleções Ticuna do setor; os *tururís*³⁶; 33 peças de fibra de *tucum*³⁷: entre redes, peneiras e bolsas; 50 colares e adornos diversos (anéis e pulseiras em maioria); e uma máscara ritual.

A constituição da coleção e a aquisição das peças foram tratadas, por João Pacheco de Oliveira, como fenômeno passível de estudo sociológico, sendo minuciosamente coletadas diversas informações relevantes sobre o processo de produção e articulação dos objetos (nome do artesão, nação, local de compra e data), sobre a significação simbólica e a função que lhes é atribuída na cultura nativa.

É ressaltada a importância econômica dessa produção artesanal, sendo frisada a diferença dessa coleção para as demais de outros coletores de peças etnográficas, que veem na prática da destinação de peças para o mercado um desvirtuamento da cultura tradicional.

Jussara Gruber³⁸, ao destacar essa particularidade da coleção de João Pacheco de Oliveira, salienta que as coleções mais recentes representam um período novo do artesanato Ticuna, no que se refere aos padrões estéticos e o papel que esta produção e comércio desempenham na economia do grupo.

O antropólogo Johannes Fabian³⁹, encara o caráter mercadológico de uma coleção como algo negativo. A compra dos objetos não é vista como um desvirtuamento da cultura nativa, mas como um desvirtuamento do trabalho do etnógrafo. Para Fabian, ser chamado de colecionador é uma ofensa ao seu caráter de etnógrafo.

Ser chamado de colecionador lança dúvidas sobre minha integridade como etnógrafo e descreve erroneamente meu trabalho, pois não reconhece que estes objetos foram adquiridos ao longo de pesquisas centradas nas dimensões da linguagem e do texto. (FABIAN, 2010, p.60)

³⁶ Tecido de fibra vegetal.

³⁷ Tipo de coqueiro.

³⁸ Relatório do projeto Corpus Etnográfico do Alto Solimões, 1979 -81, p.231-245.

³⁹ FABIAN, 2010.

E faz distinção entre colecionador e etnógrafo. Para ele, enquanto o colecionador é aquele que adquire os objetos por um caráter estético, de desejo pelo adquirir e reter um objeto para si, o etnógrafo utiliza-se do objeto como um documento de relato etnográfico, como parte que deve ser reconhecida do trabalho etnográfico.

O autor ainda argumenta que durante sua carreira de etnógrafo nunca pagou por informações, nem por documentos que encontrou, a maioria como material de arquivo, nem pelos documentos que fez enquanto etnógrafo, como registros etnográficos, gravações de conversas, ensinamentos religiosos e comunicações ao longo de trabalhos artesanais. Aponta que a única exceção foram pinturas do gênero *Shaba*, quando o mesmo documentou a história do Zaire narrada em cem pinturas de *Tshibumba Kanda Matulu*, entre 1972 e 1974. Na época, Fabian comprou as cem pinturas. Segundo o autor, “[...] elas foram rotuladas, catalogadas e embarcadas, primeiro para os Estados Unidos e depois para a Europa, e em seguida guardadas [...]”⁴⁰.

João Pacheco⁴¹ assume o caráter econômico de sua coleção e compreende o mesmo como um fato a ser analisado diante do contato dos indígenas com os agentes da sociedade civil. Não como um desvirtuamento, e sim uma transformação da produção do artesanato Ticuna.

Dessa forma, é possível aproximar sua análise da argumentação de Appadurai⁴², de que a mercadoria é uma categoria socializada. Os objetos assim como as pessoas possuem uma vida social. “Devemos nos ater as coisas e não apenas as formas de troca [...]”⁴³. E também de Couto⁴⁴, quando a autora analisa que o processo de mercantilização de cada sociedade se diferencia conforme o sistema social, os fatores que as estimulam ou controlam suas premissas culturais e ideológicas, permitindo assim o seu funcionamento.

Há certa trajetória a analisar nesses objetos. O objeto recebe uma significação simbólica na cultura nativa, podendo ser objeto ritual, objeto de uso prático diário, adorno, entre outras categorias. Mas neste caso, tratamos de objetos produzidos para venda, enquanto mercadorias, que representam certa produção

⁴⁰ FABIAN, *op. cit.*, p.60.

⁴¹ Relatório do projeto Corpus Etnográfico do Alto Solimões, 1979 -81, p.01-08.

⁴² APPADURAI, 2008.

⁴³ APPADURAI, *op. cit.*, p.15.

⁴⁴ COUTO, 2007.

cultural dos indígenas Ticuna. Ou seja, o artesanato estereotipado vendido pelo índio, seja para o etnólogo ou o turista, ou ainda, para a loja Artíndia vinculada à Divisão de Arte Indígena da Funai⁴⁵.

Appadurai ⁴⁶indica que a mercadoria é algo socializado, presente em várias sociedades, ainda que tenha maior projeção nas modernas sociedades capitalistas. Seria entendida como os bens destinados à troca, independente da forma de troca. Dessa forma, quando tais objetos são produzidos e colocados sob o olhar do não-nativo, neste caso, recebe uma categoria estética, torna-se artesanato. Para atender ao desejo pelo artesanato há uma relação de troca e essa troca dá valor mercadológico ao objeto.

Porém não apenas é sanado o desejo do não-nativo pelo artesanato indígena, é atendida a necessidade do artesão indígena ao visar o lucro. O valor do objeto não é uma propriedade inerente, mas um julgamento dos indivíduos sobre ele. A troca econômica vai criar o valor, que é concretizado nas mercadorias e nas coisas trocadas. Segundo Appadurai⁴⁷, concentrar-se nas coisas trocadas e não apenas nas formas e funções da troca, possibilita a argumentação de que o que cria vínculo entre a troca e o valor é a política, num aspecto amplo, as relações entre museus, indígenas, etnólogos e marchands.

Couto⁴⁸ avalia que,

As trocas entre às sociedades, particularmente entre as de cultura simples, com os ocidentais refletem um caráter político, em que as relações de poder são negociadas. O intercâmbio de objetos de uma sociedade para outra é um bom exemplo e um efeito dessa relação. Há casos em que os objetos etnográficos chegaram aos museus acompanhados da relação de custo de cada peça.

Tal argumento pode explicar o que Gruber⁴⁹ trata por um período novo do artesanato Ticuna no que se refere aos padrões estéticos e o papel que esta produção e comércio desempenham na economia do grupo. É um novo período do artesanato, que agora busca a uma demanda da sociedade capitalista moderna.

⁴⁵ RIBEIRO, BERTA G., 1983, p. 16.

⁴⁶ APPADURAI, *op. cit. loc. cit.*

⁴⁷ APPADURAI, *op. cit. loc. cit.*

⁴⁸ COUTO, *op. cit.*, p.192.

⁴⁹ Relatório do projeto Corpus Etnográfico do Alto Solimões, 1979-81, p. 231-245.

Se por um lado, há uma visão de que a importância econômica dessa produção artesanal impacta num possível desvirtuamento da cultura tradicional com a destinação de peças para o mercado, por outro há de se levar em conta o contexto mercantil de tais objetos.

O contexto mercantil, como uma questão social, pode reunir atores provenientes de sistemas culturais bem diferentes, que compartilhem apenas um mínimo de entendimentos (em uma perspectiva conceitual) sobre os objetos em questão e estejam de acordo apenas acerca dos termos de negociação. (APPADURAI, 2008, p. 29-30)

Appadurai⁵⁰ cita três formas de distinção entre mercadorias, uma a respeito de produções estéticas, que vem a dividir as mercadorias em quatro subtipos: 1 – mercadorias por destinação, que são aquelas destinadas principalmente à troca pelos próprios produtores; 2 – mercadorias por metamorfose, que consistem nas que são destinadas a outros usos, mas se colocam num estado de mercadoria; 3 – mercadorias por desvio, que são objetos postos em estado de mercadoria embora estivessem, em sua origem protegidos de tal situação; 4 – ex-mercadorias, coisas retiradas, de forma temporária ou permanente, do estado de mercadoria e postas em outro estado.

Tais objetos que compõem a coleção João Pacheco de Oliveira podem ser analisados como saídos de um contexto de mercadoria por destinação, ou seja, foram produzidos destinados à troca pelos artesãos Ticuna e recebem a categoria de *ex-mercadorias*, quando são retirados de seu estado mercadológico e tornam-se objetos de coleção etnográfica para o Museu Nacional.

Couto⁵¹ argumenta que este processo se deve à forma como cada sociedade procede à mercantilização dos seus produtos, como isso se diferencia conforme o sistema social, os fatores que as estimulam ou controlam suas premissas culturais e ideológicas, permitindo assim seu funcionamento.

No momento em que um objeto é trocado, no posto de mercadoria, e entra para uma coleção, ele deixa de ser mercadoria para se singularizar, adquirindo assim um novo status, que na visão de Kopytoffl faz dele um objeto 'terminal', porque foi desativado como mercadoria. (COUTO, 2007, p. 192)

⁵⁰ APPADURAI, *op. cit.*, p.30-31.

⁵¹ COUTO, *op. cit.*, *loc. cit.*

Dessa forma, podemos analisar que os objetos mercadológicos, ao serem coletados por antropólogos e chegarem a um museu etnográfico, para fazerem parte de uma coleção, assumem um novo status: o de patrimônio cultural. Continuam de alguma forma a serem objetos estereotipados representando a cultura indígena, porém, recebem classificações museológicas e agora fazem parte de um outro contexto de institucionalização.

O patrimônio, enquanto categoria de pensamento pode ser aplicável a todas as coletividades humanas, uma vez que estão relacionados à vida social dos indivíduos. Gonçalves⁵² argumenta que nas sociedades tradicionais, a noção de patrimônio é percebida de forma diferente. No Ocidente, o patrimônio é associado ao indivíduo, que possui, que retém, seja este Estado ou Nação. Nas sociedades ditas de cultura simples, essa noção estaria associada ao coletivo, por meio da economia, política e religiosidade.

Para este autor, a incorporação legítima desses objetos enquanto parte de coleção, contribuindo para pesquisa e exibição em museus, legitima a construção, intencional, de uma tradição que é preservada nos moldes ocidentais dos museus etnográficos. Os objetos são catalogados, classificados, colocados em vitrines e passam a contar a história de uma apropriação ocidental.

Os museus constituem um *lócus* de cruzamento entre relações de ordem epistemológica, social e política que se configuram em áreas de reflexão das relações sociais entre grupos e segmentos sociais, especialmente nos contextos coloniais e pós-coloniais⁵³.

Considerações Finais

Após observarmos as premissas colocadas a partir da análise da circulação dos objetos desta coleção, é possível, em síntese, traçarmos o trânsito artesanal da coleção de João Pacheco de Oliveira que vai de mercadoria a patrimônio nacional. Berta Ribeiro⁵⁴ nos fala do trânsito artesanal por suas fases de produção: origem (arte indígena Ticuna, feita por artesãos nas aldeias); circulação e consumo (comercializada pelos artesãos, comprada e coletada por antropólogos e etnólogos visando constituir uma coleção para aumentar acervo museológico etnográfico). O

⁵² GONÇALVES, 2007.

⁵³ GONÇALVES, *op. cit.*

⁵⁴ RIBEIRO, Berta G., 1987.

trânsito é traçado entre o posto de venda à habitação urbana, nesse caso a habitação urbana é a reserva técnica do Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional.

Portanto, podemos assumir que, tais objetos são produzidos a partir de um novo aspecto da cultura artesanal Ticuna, no qual o contato com as demandas do capitalismo moderno os fazem produzir para a economia do grupo. Também é importante ater para o fato de que se trata de um período de afirmação identitária por conta das lutas de demarcação das terras⁵⁵.

Estes indígenas estão preocupados, também, em produzir um artesanato que demonstre um estereótipo de sua cultura, a fim de afirmar sua identidade. Ao ser coletada, durante trabalho de campo, a coleção em questão, se destaca por seu caráter pós-colonial, os objetos são coletados pensando no aumento de um acervo destinado a contribuir com a fundação de um centro de estudos etnológicos.

E por fim, ao serem musealizados, os objetos recebem do Museu Nacional a alcunha de patrimônio nacional, não só por representar a memória e cultura Ticuna, mas também representar um dos aspectos da memória da formação nacional.

⁵⁵ OLIVEIRA, 2012.

REFERÊNCIAS

APPADURAI, Arjun (Org.). *A Vida Social das Coisas: As mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói (RJ): EdUFF, 2008.

CASTRO FARIA, Luís de. *Antropologia: espetáculo e excelência*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

COUTO, Ione Helena Pereira. *A tradução do objeto do "outro"*. In: ABREU, Regina. *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond, MinCJIPHAN/DEMU, 2007.

FABIAN, Johannes. *Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar*. Rio de Janeiro: Mana, vol.16, n.1, p.59-73, 2010.

FRANÇA, Bianca L. F. de C. *Relações de Alteridade e Identidade nas coleções museológicas: conhecendo a coleção Curt Nimuendajú/ Ticuna do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista*. Rio de Janeiro: Raízes e Rumos, vol. 1, p. 10 -17, 2013.

_____. *Do comércio a Patrimônio Nacional: formação de uma coleção Ticuna no contexto da antropologia brasileira (1979 - 1981)*. 2015. Monografia (Licenciatura em História), UniRio.

GONÇALVES, Jose Reginaldo Santos. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2007.

NUNES, Fabrício Vaz. *As artes indígenas e a definição de arte*. Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Artes. Curitiba: Embap, 2011.

NASCIMENTO, Fátima Regina. *A formação da coleção de indústria humana no Museu Nacional, século XIX*. 2009.Tese. "Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS/UFRJ, Rio de Janeiro.

OLIVEIRA, João Pacheco de. *Ensaio em antropologia Histórica*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

_____. *A refundação do Museu Magüta: etnografia de um protagonismo indígena*. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro & BEZERRA, Rafael Zamorano (orgs.). *Coleções e colecionadores. A polissemia das práticas*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012. O Museu Nacional. São Paulo: Banco Safra, 2007.

Relatório do projeto Corpus Etnográfico do Alto Solimões. Museu Nacional. Setor de Etnologia e Etnografia, UFRJ, 1979 – 81.

Relatório Geral do projeto Etnografia e emprego social da tecnologia. Museu Nacional. Setor de Etnologia e Etnografia, UFRJ, 1979 – 81.

RIBEIRO, Berta G. *Artesanato indígena: para que e para quem?* In: *O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore(FUNARTE), 1983.

_____. *A linguagem simbólica da cultura material* (Introdução). In: *Suma etnológica brasileira*. São Paulo: Vozes, FINEP, 1986.

_____. *A cultura indígena no Brasil Moderno*. In: RIBEIRO, Berta G. *O índio na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: UNIBRADE/ UNESCO, 1987.

RIBEIRO, Darcy. *Arte índia*. In: *Suma etnológica brasileira*. São Paulo: Vozes, FINEP, 1986.

VIDAL, Lux. *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP, 1992.

O PLANO DIRETOR DO MUSEU PAULISTA: DEFINIÇÃO DE UM MUSEU HISTÓRICO E DE UMA POLÍTICA DE AQUISIÇÃO DE ACERVO.

Leonardo da Silva Vieira¹
PPGMus-USP

Resumo: Este artigo tem como objetivo a apresentação e discussão de pontos essenciais que caracterizam o Plano Diretor do Museu Paulista da USP. Formulado em 1990, pelo professor Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, tal documento constitui peça-chave para a atual feição de museu histórico universitário que a instituição paulista possui nos dias atuais. Pretende-se discutir este documento levando em consideração as aproximações possíveis entre seu conteúdo e os conceitos e direcionamentos impulsionados pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) com relação a práxis museológica. Cabe lembrar que tais reflexões são fruto de pesquisa em desenvolvimento no âmbito do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da USP.

Palavras-chave: Acervo. Musealização. Política de aquisição. Museus. Plano diretor.

THE MASTER PLAN OF THE PAULISTA MUSEUM: DEFINITION OF A HISTORICAL MUSEUM AND A COLLECTION'S ACQUISITION POLICY.

Abstract: *This article aims the presentation and discussion of essential points that characterize the Master Plan of the Paulista Museum of USP. Formulated in 1990, by professor Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, such document constitutes a key piece for the current feature of a university historical museum that the institution of São Paulo has in the present day. It is intended to discuss this document taking into consideration as possible approximations between its content and concepts and directions driven by the International Council of Museums (ICOM) in relation to museological praxis. It should be remembered that such reflections are the result of research in development in scope of the Interunit Postgraduate Program in Museology of USP.*

Keywords: *Collection. Musealization. Acquisition policy. Museums. Master plan.*

¹ Formado em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, atualmente é mestrando vinculado ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da USP (PPGMus-USP). Foi estagiário do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo, do Serviço de Objetos do Museu Paulista da USP e bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência – PIBID, pela CAPES. Também foi bolsista de Iniciação Científica, pela agência FAPESP, e bolsista do Programa Aprender com Cultura e Extensão, da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da USP, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

O PLANO DIRETOR DO MUSEU PAULISTA: DEFINIÇÃO DE UM MUSEU HISTÓRICO E DE UMA POLÍTICA DE AQUISIÇÃO DE ACERVO.

O Museu Paulista da Universidade de São Paulo foi inaugurado no dia 7 de setembro de 1895 como museu de história natural e marco representativo da Independência do Brasil, da história nacional e paulista. Em suas primeiras décadas de existência, a instituição tinha como área principal de estudos a zoologia², tanto pela extensão e diversidade de acervos relacionados a este campo como pelo perfil de seu primeiro diretor, o zoólogo Herman von Ihering.

Ao longo de sua história, e principalmente a partir das primeiras décadas do século XX, a instituição especializou-se no campo disciplinar da História: seja devido a desentendimentos de seu primeiro diretor com o governo paulista³, seja pela proximidade do Centenário da Independência, o Museu Paulista teve nomeado como seu novo diretor, em 1916, o historiador Afonso d'Escragnoille Taunay⁴. Durante sua gestão, que perdurou até 1945, Taunay elevou à décima potência o caráter memorial do Museu Paulista, direcionando o foco da instituição para a área da História em detrimento das ciências naturais. O processo de transformação da instituição em um museu histórico, porém, se completaria apenas em 1990 com o desenvolvimento de seu Plano Diretor⁵ pelo então responsável pela direção do Museu, o professor Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses.

No documento de 1990, Meneses estabelece definitivamente o museu enquanto um museu histórico, no qual o campo de atuação estaria centrado no estudo da cultura material. Para além desta definição, o então diretor estabelece

² BARBUY, H.; ORNSTEIN, S. W. Museu Paulista: Contribuições Acadêmicas e Políticas Públicas. In: GOLDEMBERG, J. (coord). *USP 80 anos*. São Paulo: Edusp, 2015. p. 264.

³ Para uma análise mais detida do período do Museu Paulista sob a direção de Hermann von Ihering, cf.: ALVES, A. M. de A. *O Ipiranga apropriado: ciência, política e poder: o Museu Paulista, 1893-1922*. São Paulo: Humanitas, 2001; MORAES, F. R. de. Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: o Museu Paulista de Hermann von Ihering. *Anais do Museu Paulista*, v.16, n.1, p. 203-233, jan-jun. 2008; GROLA, D. A. *Coleções de história natural no Museu Paulista, 1894-1916*. 2014. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

⁴ Ver BREFFE, A. C. F. *Um lugar de memória para a nação: o Museu Paulista reinventado por Afonso d'Escragnoille Taunay (1917-1945)*. 1999. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, Campinas, 1999.

⁵ O plano diretor constitui um documento no qual estão explicitados, preferencialmente, a definição da missão do museu, o diagnóstico da situação atual, as metas estratégicas, os objetivos institucionais, os indicadores de desempenho e apêndices – quando necessários. Stuart Davies, o define como um instrumento para “Estabelecer uma visão clara a respeito de para onde se dirige o museu e como chegar até lá”. DAVIES, S. *Plano Diretor*. (Série Museologia, Roteiros Práticos, 1). São Paulo: Edusp; Fundação VITAE, 2001, p. 15.

também determinados conceitos-base e direcionamentos para a atuação futura da instituição no que se refere à sua atividade científica, cultural e relacionada à gestão do acervo, dentre outros âmbitos.

Este artigo pretende apresentar e discutir certas definições propostas por Meneses no Plano Diretor, relacionando-as com o contexto de profissionalização do campo de estudos da museologia. Cabe lembrar que tal trabalho busca realçar a importância da documentação institucional – como, por exemplo, o plano diretor, o plano museológico ou a política de gestão de acervo – para direcionar e explicitar as bases da prática organizacional.

Acreditamos que ao formalizar as orientações que norteiam a práxis institucional, os profissionais de instituições museológicas permitem uma melhor clareza acerca dos objetivos institucionais tanto para sua equipe interna quanto para seu público. Para além dos aspectos gerenciais, a documentação museológica permite a discussão dos parâmetros em vigor ao longo do percurso histórico da instituição, contribuindo para a memória e para a avaliação institucional.

Museu Paulista: Plano Diretor e racionalização da práxis institucional

De acordo com as professoras Heloisa Barbuy e Sheila Walbe Ornstein, o Museu Paulista, a partir do Plano Diretor, sofreu uma “reorganização conceitual e uma racionalização”⁶ que permitiram um significativo desenvolvimento acadêmico e institucional, além de uma maior inserção da instituição em contextos acadêmicos nacionais e internacionais⁷. As professoras também afirmam que a conjuntura da elaboração do Plano Diretor levou a instituição “a um real direcionamento do museu para a pesquisa acadêmica, associada a uma curadoria de museu com perspectivas mais atuais”⁸.

Antes de nos detivermos no conteúdo do documento citado acima, devemos ressaltar que sua importância vai além da explicitação e divulgação dos propósitos institucionais. O Plano Diretor constitui uma importante ferramenta para a gestão de qualquer museu; ele constitui a referência máxima para a equipe institucional guiar sua prática visando a consolidação dos objetivos, metas e propósitos que o museu estabeleceu para si. Trata-se, portanto, de um mecanismo de racionalização da gestão institucional.

⁶ BARBUY; ORNSTEIN, 2015, p. 263.

⁷ Ibid., p. 263.

⁸ Ibid., p. 265.

O Conselho Internacional de Museus (ICOM) desde a sua criação, em 1946, tem incentivado o processo de profissionalização e uniformização das práticas de instituições museológicas. Mesmo não sendo uma instituição acadêmica, o Conselho foi responsável por impulsionar as discussões em torno da definição científica da Museologia, das inúmeras funções que o museu possui na contemporaneidade e no estabelecimento de diretrizes para as práticas institucionais.

Dentre os marcos deste processo podemos citar, de acordo com a museóloga Marília Xavier Cury, a criação do Comitê Internacional para a Museologia (ICOFOM), em 1976, a realização de eventos científicos, pelo ICOM, visando a discussão de temas essenciais para a área, a edição de documentos referenciais e de publicações do Conselho, o surgimento do movimento da Nova Museologia e a contribuição dada pela museologia brasileira⁹.

Ao longo deste texto, porém, não nos deteremos em todos os marcos estabelecidos pela museóloga Marília Cury, e sim, em momentos oportunos, àqueles relacionados aos eventos científicos e normativas organizados pelo ICOM, nomeadamente o *Ethics of Acquisition*¹⁰ (1970) e o *Code of Professional Ethics* do ICOM¹¹ (1986)¹². Por hora, nos cabe apresentarmos estes dois documentos.

O *Ethics of Acquisition* foi um dos primeiros documentos normativos publicados pelo ICOM, e serviu como preparatório para o *Code of Professional Ethics* de 1986. O documento apresenta as resoluções estabelecidas através do encontro, ocorrido em Paris, de especialistas vinculados ao Conselho em abril de 1970. Este encontro pretendia discutir os problemas de origem ética na aquisição de acervo em museus.

Whatever the subject matter or discipline of the museum and wherever it may be situated in the world, certain principles of ethics and professional integrity in relation to acquisition can be presumed to be applicable. Briefly, this means there must be a full, clear and satisfactory documentation in relation to the origin of any object to be acquired. This is quite as important for an object generally classified

⁹ CURY, M. X. Museologia. Marcos referenciais. Chapecó: *Cadernos do CEOM*, n. 21, 2005, p. 45. Disponível em <www.researchgate.net>. Acesso em: setembro de 2017.

¹⁰ Ética de Aquisição (tradução nossa).

¹¹ Código de Ética Profissional do ICOM (tradução nossa)

¹² Nossa opção por restringirmos nossa análise com base nestes dois pontos estabelecidos por Cury se deu devido a considerarmos que os eventos e publicações do ICOM constituem importantes mecanismos de divulgação e sistematização da práxis profissional. Como pretende-se que este texto articule os conceitos e direcionamentos do ICOM com o conteúdo do Plano Diretor do Museu Paulista, optou-se por estabelecer tal relação a partir apenas dos dois pontos citados.

in the category of art as for an object of archaeology, of ethnology, or of national and natural history¹³.

Como explicitado acima, o Ethics dará grande ênfase à importância da documentação de origem do item a ser adquirido pelas instituições museológicas. Isto se deve a um esforço do ICOM, em conjunto com outros organismos internacionais, para evitar o tráfico ilícito internacional; a documentação do item também é colocada como fundamental para o entendimento dos significados culturais e científicos do objeto. Para além destes dois aspectos o documento versa também sobre a importância de uma política de aquisição de acervo clara e formalmente estabelecida e exemplos deste tipo de documento de algumas instituições museológicas.

Com relação ao Code of Professional Ethics, trata-se de um documento, adotado na XV Conferência Geral do ICOM, em 1986 na cidade de Buenos Aires, Argentina, que contém algumas definições acerca do campo museológico e algumas proposições gerais acerca da ética profissional dos trabalhadores de museus:

It provides a general statement of professional Ethics, respect for which is regarded as a minimum requirement to practise as a member of the museum profession. In many cases it will be possible to develop and strengthen the *Code* to meet particular national or specialized requirements and ICOM wishes to encourage this (grifo do autor)¹⁴.

O Code of Professional Ethics não se propõe a ser um conjunto de regras a ser seguido e sim uma referência para a conduta dos profissionais e das instituições no que se refere à gestão museológica, o que inclui, por exemplo, desde a definição formal da missão da instituição, até sua política educacional, financeira, de pessoal e de acervo.

¹³ “Seja qual for o assunto ou disciplina do museu e onde quer que esteja situado no mundo, pode-se presumir que certos princípios de ética e integridade profissional em relação à aquisição são aplicáveis. Resumidamente, isso significa que deve haver uma documentação completa, clara e satisfatória em relação à origem de qualquer objeto a ser adquirido. Isto é tão importante para um objeto geralmente classificado na categoria de arte como para um objeto de arqueologia, etnologia ou de história nacional e natural” (ICOM - International Council of Museums. *Ethics of Acquisition*. 1970, tradução nossa). Disponível em <<http://archives.icom.museum/acquisition.html#1>>. Acesso em: setembro de 2017.

¹⁴ “Ele fornece uma declaração geral da ética profissional, cujo respeito é considerado um requisito mínimo para a prática como profissional de museu. Em muitos casos, será possível desenvolver e fortalecer o Código para atender a requisitos nacionais ou especializados específicos e o ICOM deseja encorajar isso” (ICOM – International Council of Museums. *ICOM Statutes: Code of Professional Ethics*. 1986. p. 15, tradução nossa).

Each museum should have a written constitution or another document setting out clearly its legal status and permanent, non-profit nature, drawn up in accordance with appropriate national laws in relation to museums, the cultural heritage, and non-profit institutions. The governing body or other controlling authority of a museum should prepare and publicize a clear statement of the aims, objectives and policies of the museum, and of the role and composition of the governing body itself¹⁵.

É necessário ressaltar que o Plano Diretor de 1990 surge no Museu Paulista em um momento no qual a instituição se via sensivelmente esvaziada a partir da transferência do acervo, pessoal técnico-científico e projetos de natureza antropológica para o novo Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, portanto, em um momento privilegiado para a definição de novas bases e direcionamentos:

A Resolução GR-3.560, de 11/08/89, determinou a transferência para o novo Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, do acervo, pessoal técnico-científico, projetos, etc., de natureza antropológica, que constituem 2/3 da composição do Museu Paulista. Se isso representa, num primeiro momento, sensível esvaziamento, por outro lado abre a oportunidade de propor um objetivo mais definido, coerente e atualizado para uma instituição quase centenária. Em suma, completando tendência que começou na década de 1920, caminha o Museu Paulista do modelo enciclopédico oitocentista para um perfil especializado – no campo da História¹⁶.

Plano Diretor: definições e encaminhamentos

Retornando nossas atenções para o conteúdo do Plano Diretor do Museu, destacamos que dentre os conceitos e definições considerados como essenciais para o entendimento da mudança pela qual passa a instituição estão a meta geral, o campo de atuação e a política de aquisição de acervo propostos para a instituição. Inicialmente, chamamos a atenção para a meta geral proposta para a instituição, que estabelece que:

Todo esforço deve convergir na transformação deste órgão num museu (na plenitude das implicações), num museu histórico (articulado a uma certa prática científica e cultural, condizente com os

¹⁵ “Cada museu deve ter uma constituição escrita ou outro documento que estabeleça claramente seu status legal e permanente, sem fins lucrativos, elaborado de acordo com as leis nacionais apropriadas em relação aos museus, patrimônio cultural e instituições sem fins lucrativos. O órgão de governo ou outra autoridade de controle de um museu deve preparar e divulgar uma declaração clara dos objetivos, objetivos e políticas do museu e do papel e composição do próprio órgão de governo” (Ibid., p. 17, tradução nossa).

¹⁶ MENESES, U. T. B. de. *Plano Diretor do Museu Paulista da USP (1990-1995)*. São Paulo: Museu Paulista, 1990, p. 1.

dias de hoje) e, finalmente, num museu universitário (com vantagens e responsabilidades suplementares)¹⁷.

O Plano Diretor prossegue afirmando que, enquanto instituição museológica, e não qualquer outro organismo cultural, científico ou educacional, a “referência obrigatória e permanente a um acervo de coisas materiais, no desenvolvimento das responsabilidades da curadoria” é a principal característica da instituição¹⁸. O documento estabelece também que a curadoria:

compreende a execução ou orientação de todo um ciclo de atividades: a formação e ampliação permanente das coleções, sua conservação física, seu estudo e documentação, assim como a socialização, seja do acervo assim disponível, ou do conhecimento que ele permite gerar e completar¹⁹.

Percebe-se a partir do trecho acima, que o processo curatorial no Museu Paulista é empreendido de forma que as tarefas científicas, culturais e educacionais sejam desenvolvidas de forma solidária, evitando-se, dessa forma, duas situações polares: museu como exclusivo arquivo documental ou instituto de pesquisa e formação superior e museu como veículo pedagógico transmissor de informação e produtor de eventos.

O Plano Diretor compreende as múltiplas funções sociais que uma instituição museológica possui no cenário cultural, apresentando-se, dentre outras formas, como “espaço de fruição estética, de criação lúdica, de exercício da afetividade”²⁰, porém, estabelece que tais características não justificam, por si sós, a existência desse modelo institucional; o conhecimento, e, portanto, a pesquisa, continua a ser a pedra de toque de um museu:

Se o que caracteriza um museu é, pois, a referência obrigatória e permanente a um acervo de coisas materiais, no desenvolvimento das responsabilidades da curadoria, é somente nos quadros dessa mesma curadoria que pode ser concebida a pesquisa. Em outras palavras, não se trata de atividade autônoma e descompromissada, mas de um dos quatro polos necessários que devem articular-se orgânica e solidariamente²¹.

¹⁷ Ibid., p. 1.

¹⁸ Ibid., p. 1.

¹⁹ Ibid., p. 1.

²⁰ Ibid., p. 3.

²¹ Ibid., p. 3.

Prosseguindo na definição da meta geral da instituição, o Plano Diretor estabelece que os compromissos fundamentais de um museu histórico, articulado a uma prática científica e cultural contemporânea, “devem dizer respeito a questões históricas (isto é, relativas ao fenômeno da mudança)”²². Ao pontuar a atuação de museus históricos nestes moldes, o Museu procura se afastar de uma historiografia centrada em eventos pontuais e figuras de exceção – marcas, de acordo com o próprio documento, da instituição até àquele momento – e aproxima-se de uma noção processual do encadeamento histórico.

Acerca da ideia de museu universitário, o documento estabelece que a instituição deve se preocupar com duas questões principais: as responsabilidades gerais da pesquisa, ensino e prestação de serviços à comunidade (objetivos estatutários da Universidade de São Paulo) por intermédio da curadoria e à sua função de integração interna da universidade e desta com a sociedade à qual serve:

O uso pleno de seus recursos científicos, culturais e educacionais, portanto, é uma atividade da mais alta expressão social. Consequentemente, a condição de museu universitário não reduz os compromissos do Museu Paulista apenas ao meio acadêmico, nem o desobriga de multiplicar as linguagens para tornar-se acessível a um público diversificado, carente, ou não²³.

É interessante colocarmos que as definições dos conceitos acima, propostas pelo Plano Diretor, encontram paralelo nas definições veiculadas pelo ICOM em suas normativas oficiais. O Ethics of Acquisition estabelece que:

1. The museum of today is not a mere repository of objects: it is concerned with the acquisition of the objects as an integral part of a specific programme of:
 - a. scientific research.
 - b. education,
 - c. conservation,
 - d. the demonstration of National and International, Natural and Cultural Heritage²⁴.

Com relação ao documento de 1986, o Conselho, em consonância com o estabelecido no Artigo 3 do Estatuto do órgão, afirma ser o museu

²² Ibid., p. 2.

²³ Ibid., p. 2.

²⁴ “1. O museu de hoje não é um mero repositório de objetos: está preocupado com a aquisição dos objetos como parte integrante de um programa específico de: a. pesquisa científica. b. educação, c. conservação, d. a demonstração do patrimônio nacional e internacional, natural e cultural.” (ICOM, 1970, tradução nossa).

a non-profitmaking, permanent institution in the service of society and of its development, and open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates, and exhibits, for the purposes of study, education, and enjoyment, material evidence of man and his environment²⁵.

Percebe-se que ambas as definições se afastam da noção tradicional de museu, enquanto instituição essencialmente gerida para a coleta e salvaguarda de elementos distintivos do ambiente físico natural ou social. O conceito de museu levado em consideração tanto pela instituição paulista quanto pelo ICOM é a de uma instituição que se dedica ao trabalho com qualquer evidência material visando objetivos científicos, educacionais, lúdicos e afetivos.

É essencial para a compreensão do exposto neste texto que lembremos que no campo disciplinar da Museologia, principalmente entre as décadas de 1970 e 1980, ocorreram uma série de discussões e ações objetivando a ampliação do horizonte museológico, tanto no que se refere aos seus objetos de estudo quanto às formas de organização das instituições.

A segunda metade do século XX presenciou a ascensão da demanda por formas mais inclusivas e participativas de gestão patrimonial, e por mudanças nas posturas institucionais. Dentre alguns marcos deste processo, podemos citar o *Seminário Internacional de Museus Regionais da UNESCO sobre a Função Educativa dos Museus*, realizado na cidade do Rio de Janeiro em 1958; a *IX Conferência Geral do ICOM. O Museu a Serviço do Homem. Atividade e futuro.*, em 1971 em Grenoble; a *Mesa-Redonda de Santiago do Chile*, em 1972; o *Ateliê Internacional Ecomuseus – Nova Museologia*, em Quebec, e a reunião técnica da Nova Museologia, em Oaxtepec, México, ambas em 1984; e o *Seminário A Missão do Museu na América Latina hoje: novos desafios*, realizado em Caracas em 1992.

Sobre tais episódios, os museólogos Marcelo Mattos Araújo e Maria Cristina Oliveira Bruno afirmam:

O texto da reunião do Rio de Janeiro, de 1958, simboliza paradigmaticamente uma preocupação profissional com a problemática educacional dos museus, como já apontavam diversas obras de autores brasileiros daquela década. A Declaração da Mesa-

²⁵ “uma instituição permanente sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, e aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exhibe, para fins de estudo, educação e prazer, evidências materiais do homem e seu ambiente” (ICOM, 1987, p. 15, tradução nossa).

Redonda de Santiago do Chile, de 1972, evidencia simbolicamente a implosão de valores seculares, desencadeando uma busca de novos caminhos para os processos de musealização. A Declaração de Quebec, de 1984, é a demonstração inquestionável da existência concreta de uma Nova Museologia, ou de diferentes museologias, reafirmando a viabilidade de novos caminhos. A Declaração de Caracas, em 1992, é enfim o sinal da maturidade obtida em três décadas de esforços na construção de um novo papel para os museus²⁶.

Os eventos acima mencionados são fundamentais para a compreensão da renovação conceitual e prática dos museus, ao introduzirem e sedimentarem no campo disciplinar novos aportes teóricos, procedimentais e definições acerca do *status* científico da Museologia e do papel social dos museus. O Museu Paulista, por intermédio do Plano Diretor, mesmo não fazendo referência direta a tais movimentos, mostra-se em confluência com tais ideias ao reconhecer diversas funções das instituições museológicas e uma preocupação em ampliar seus públicos e seus objetos de pesquisa.

Voltando ao conteúdo do Plano diretor, gostaríamos de abordar neste momento a sua definição para o campo de atuação da instituição. Neste quesito, este item apresenta menos uma mudança na prática institucional e mais uma explicitação conceitual acerca da importância do estudo da cultura material para o entendimento das estruturas, funcionamento e mudanças de uma sociedade:

A especialização a que o museu histórico está submetido deriva tanto da impossibilidade de dispor de acervos coerente e aprofundamente genéricos, como do privilégio próprio dos museus, de explorar questões fundamentais que escapam às instituições ordinárias de pesquisa histórica: é o campo da cultura material, aqui entendida como o conjunto de sistemas físicos de produção e reprodução social. Sem ele, é impossível conhecer satisfatoriamente a estrutura, funcionamento e mudança de uma sociedade²⁷.

Prosseguindo na definição do campo de atuação da instituição, o documento define os seguintes segmentos, por serem “estratégicos” e “cobrirem aspectos cruciais da organização material da vida social”, para funcionarem como referências para a prática institucional:

I. Quotidiano e sociedade (papéis sexuais, etários e enculturação)

²⁶ ARAÚJO, M. M.; BRUNO, M. C. O. *A memória do pensamento museológico contemporâneo. Documentos e depoimentos*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Icom/FFLCH/USP, 1995, p. 20.

²⁷ MENESES, 1990, p. 2.

II. Universo do trabalho (pré- e proto-industrial)
III. Imaginário (os vetores materiais do sentido)²⁸

Na realidade, estes três tópicos constituem as três linhas de pesquisa instituídas para o Museu Paulista para curto e médio prazo. Segundo Menezes, a definição de tais temas não se trata de “impor camisa de força, nem de excluir legítimas opções individuais, mas de assegurar meios para que a instituição atinja os objetivos para os quais existe”²⁹.

O estabelecimento das linhas de pesquisa será importante também para a definição da política de aquisição de acervo da instituição. Sendo a aquisição de acervo uma atividade entendida como parte do processo curatorial, e a pesquisa sendo concebida apenas nos quadros desta mesma curadoria, o Plano Diretor irá atrelar ambas as atividades. Dessa forma, Meneses afirma:

A especificidade do museu deriva do acervo, mas a especificidade do acervo deve derivar não de qualquer propósito taxonômico, mas de uma determinada problemática científica (no caso, histórica), que tal acervo permite cobrir. Por esta razão, o acervo tem que ter organicidade, coerência e amplitude e incluir, não “objetos históricos”, obrigatoriamente marcados por atributos particulares, mas quaisquer suportes materiais de informação pertinentes aos problemas históricos em causa. Daí porque a ampliação do acervo do Museu Paulista deverá ser desenvolvida apenas nos quadros da pesquisa em torno dos três eixos propostos (item 3) e terá que assumir postura ativa, quer na coleta de campo, quer na indução de doações (com a caracterização explícita das categorias de interesses institucional)³⁰.

O Plano Diretor coloca que o Museu Paulista tem sido um repositório de “objetos históricos” (duplicados por um arquivo de “documentos históricos”), coletados ou recebidos segundo uma perspectiva positivística da História”, privilegiando, portanto, eventos, figuras excepcionais e o valor estético dos objetos³¹. A nova política de acervo surgia, então, com o intuito de transformar a faceta do acervo institucional³².

²⁸ Ibid., p. 3.

²⁹ Ibid., p. 3.

³⁰ Ibid., p. 3-4.

³¹ Ibid., p. 1.

³² Acerca da caracterização do acervo do Museu Paulista, para além das obras citadas, cf.: ALMEIDA, A. J. de; ANDREATTA, M. D.; BARBUY, H.; RIBEIRO, A. M. G. O Serviço de Objetos do Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 10/11. p. 227-257, 2002; CARVALHO, P. C. de A. *O Museu Sertório: uma coleção particular em São Paulo no século XIX (primeiro acervo do Museu Paulista)*. São Paulo, 2013. Relatório de Iniciação Científica apresentado à Fapesp – Museu Paulista, Universidade de São Paulo; NERY, P. *Arte, pátria e civilização: a formação dos acervos*

É importante lembrar que a imensa maioria dos museus brasileiros, tal qual o Museu Paulista, privilegiavam objetos de estudo de caráter excepcional em sua prática curatorial. De acordo com Myrian Sepúlveda dos Santos³³, os acervos de nossas instituições, pela tradição republicana da qual fazem parte, referem-se, na maior parte dos casos, apenas à grupos sociais que se perpetuaram no poder econômico, social ou cultural

Os museus brasileiros fazem parte de nossa tradição republicana, em que grande parte da população tem sido excluída de benefícios sociais importantes, entre eles educação [...] Se é um fato que museus brasileiros têm permanecido ao longo de décadas ignorados por grande parte da população, temos que admitir que esta população pouca ou nenhuma participação tem tido na produção dos discursos lá existentes³⁴.

Os anos 1980 e 1990 trouxeram uma importante renovação conceitual e prática para as nossas instituições, principalmente devido à movimentos de ascensão do caráter memorial nas sociedades contemporâneas, o que tem contribuído para a ampliação do escopo social abrangido pelas instituições museológicas.

Ao definir, nos termos explicitados acima, as regras para a atividade de aquisição de acervo, a instituição procura ao mesmo tempo racionalizar sua prática de gestão de acervos museológicos, fazendo com que estes não fujam das temáticas específicas as quais o museu se propõe a ser referência, e proporcionar uma maior profundidade do acervo institucional.

Ainda sobre a política de acervo, o documento *Novos rumos para o Museu Paulista. Diretrizes para a implementação imediata de um museu histórico (1990)*, ao versar sobre item estabelece:

3.1. Política de acervo

3.1.1. Objetivo: transformação gradual do Museu Paulista num centro de documentação da cultura material da sociedade brasileira (e especialmente seu segmento paulista), em certas áreas estratégicas, sem detrimento da imagem adquirida pelo Museu como Memorial da Independência.

artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1893-1912). 2015. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

³³ SANTOS, M. S. Políticas da memória na criação dos museus brasileiros. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, v. 19, n. 19, 2002, p. 115-137.

³⁴ Ibid., p. 133-134.

3.1.2. Áreas de desenvolvimento viável e imediato: Imaginário da Independência, Iconografia brasileira, Universo do Trabalho, Universo do cotidiano³⁵.

A noção de centro de documentação explicitada acima demonstra a ânsia da gestão da instituição em sistematizar o tratamento do acervo e a produção de conhecimento gerado a partir das pesquisas institucionais.

Racionalização da gestão de acervos: um movimento global

O Museu Paulista, a partir da definição formal de critérios para o gerenciamento das coleções, mais uma vez se vê alinhado ao que estabelece o ICOM. Como colocado acima, o Ethics of Acquisition irá incentivar os vários membros da comunidade museológica internacional a elaborar suas políticas de aquisição de acervo.

Fenna Schmidt afirma que a ocorrência da II Guerra Mundial “confronted museums with fundamental problems like the repatriation of looted, or otherwise misappropriated, museum collections and cultural property”³⁶. Como resposta a estas questões, organismos internacionais, associações profissionais e museus deram início à elaboração de códigos de ética relacionados a acervos.

In reaction to these emerging problems, conventions like ‘The Hague Convention’ of 1954, for the protection of cultural centres in case of an armed conflict, and the ‘UNESCO Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Cultural Property’ [ocorrida em 1970] were adopted. In addition, ethical codes were developed and adopted, as happened first in the United States of America in 1925³⁷.

Como apontado acima, o ICOM não foi o único responsável por impulsionar procedimentos de sistematização das práticas de museus. A UNESCO atuou decisivamente na promoção do debate acerca da proteção de acervos e coleções museológicas.

³⁵ MUSEU PAULISTA. *Novos rumos para o Museu Paulista. Diretrizes para a implementação imediata de um museu histórico*. São Paulo: Museu Paulista, 1990, p. 4.

³⁶ SCHMIDT F. Codes of Museum Ethics and the Financial Pressures on Museums, *Museum Management and Curatorship*, n°11, 1992, p. 257.

³⁷ “Em reação a esses problemas emergentes, convenções como “A Convenção de Haia” de 1954, para a proteção de centros culturais em caso de conflito armado, e a “Convenção da UNESCO sobre as Formas de Proibir e Prevenir a Importação, Exportação e Transferência Ilícitas de Propriedade Cultural” foram adotadas. Posteriormente, os códigos de ética foram desenvolvidos e adotados, como aconteceu primeiro nos Estados Unidos da América em 1925” (Ibid., p. 257, tradução nossa).

Patrick J. O’Keefe, ao comentar a postura do ICOM com relação à Convenção de 1970, afirma:

Ya desde su primera reunión, celebrada en México D.F. en 1947, el ICOM expresó su preocupación por las “excavaciones y exportaciones ilegales”. Tras seguir muy atentamente el debate interno de la UNESCO, el ICOM dio comienzo en 1970 a una campaña internacional dirigida a los profesionales de los museos sobre los aspectos éticos de la adquisición de objetos. El código deontológico de 1986 representa pues la culminación de un largo proceso de debates y estudios sobre lo que sería una práctica aconsejable³⁸.

É interessante também apontarmos a experiência do Instituto Smithsonian na elaboração de critérios para a gestão de acervo. Steven Lubar³⁹ afirma que a emergência de normativas institucionais iniciou-se visando a despersonalização na tomada de decisões relativas à aquisição de acervo:

The curators’ collecting logic went something like this: The Smithsonian must focus on research; museum research relied on collections; collections were for research; and the curator was the person who did that work. And he (or, very infrequently, she) should do it without much oversight. And while that might have made sense for natural history collections, it never worked very well for history and technology: curatorial research collections were, generally, too narrow to answer big historical questions or support exhibitions of interest to the general public⁴⁰.

O vínculo entre a aquisição de acervos e a atividade de pesquisa individual dos curadores propiciou a formação de coleções “*unbalanced, specialized and idiosyncratic*”⁴¹. Com a emergência do interesse pelo “movimento da história social”,

³⁸ “Desde a sua primeira reunião, realizada no México, D.F. em 1947, o ICOM manifestou sua preocupação com “escavações e exportações ilegais”. Depois de acompanhar de perto o debate interno da UNESCO, o ICOM começou em 1970 uma campanha internacional dirigida aos profissionais do museu sobre os aspectos éticos da aquisição de objetos. O código deontológico de 1986 representa, portanto, o ponto culminante de um longo processo de debates e estudos sobre o que seria uma prática aconselhável” (O’KEEFE, P. J. Museum Acquisitions Policies and the 1970 UNESCO Convention. *Museum International*, 50: 1998, p. 22, tradução nossa).

³⁹ LUBAR, S. Fifty Years of Collecting: Curatorial Philosophy at the National Museum of American History. *Federal History*, v. 7, 2015, p. 82-99.

⁴⁰ “A lógica de coleta dos curadores foi algo assim: o Smithsonian deve se concentrar em pesquisa; a pesquisa do museu dependia de coleções; as coleções destinavam-se para pesquisa; e o curador foi a pessoa que fez isso funcionar. E ele (ou, muito raramente, ela) deve fazê-lo sem muita supervisão. E, embora isso possa ter sentido para as coleções de história natural, nunca funcionou muito bem para a história e a tecnologia: coleções de pesquisa curatorial foram, em geral, muito estreitas para responder a grandes questões históricas ou apoiar exposições de interesse para o público em geral” (Ibid., p. 86, tradução nossa).

⁴¹ Ibid., p. 89.

a partir de diversos ângulos e temas, e a percepção de que os acervos institucionais não davam conta da multiplicidade de funções e de objetos de estudo cobrados por diversos setores sociais, deu-se início à busca por uma maior sistematização das práticas dos museus pertencentes ao Instituto.

Além do mais, Lubar afirma que outras questões também influenciaram a busca por uma práxis transparente e oficialmente regulamentada. Os anos 1970 e 1980 foram acompanhados, nas instituições museológicas, pela mudança de foco da pesquisa e conservação das coleções para a valorização das atividades de extroversão e comunicação. Dessa maneira, o valor dos acervos começou a ser questionado na medida em que contribuíam ou não para estas atividades:

More and more, they [as coleções] would come to seem as not the museum's unique strength—the product of research, and thus the basis of curatorial work and exhibitions—but as a burden and something of a problem⁴².

Para além das demandas comentadas acima, o custo de salvaguarda das coleções foi também questionado pelas administrações dos museus. A falta de espaço nas reservas técnicas e o alto custo para manutenção das coleções foram decisivos para o surgimento de normativas que tornassem as opções de gestão de acervo transparentes para administradores e financiadores de instituições museológicas.

Lord e Nicks⁴³ demonstraram que a taxa média de crescimento dos acervos museológicos girava em torno de 1,5%, o que poderia acarretar que as coleções dobrassem de tamanho a cada 50 anos, levando a um enorme aumento dos custos de salvaguarda. Como resposta a esta situação, muitos museus desenvolveram mecanismos para otimizar o processo de aquisição de acervo – tornando seus critérios mais seletivos, por exemplo - ou implementando políticas de despojo de coleções.

Lubar afirma que no Smithsonian a resposta para essa crise se deu através da criação de instrumentos burocráticos que proporcionassem um maior controle físico e intelectual das coleções: em 1977 o Instituto iniciou a publicação de normativas referentes aos acervos, tais como a *A Report on the Management of*

⁴² “Cada vez mais, elas [as coleções] parecem não ser a força única do museu - o produto da pesquisa e, portanto, a base do trabalho curatorial e das exposições -, mas como um fardo e um problema” (Ibid., p. 89, tradução nossa).

⁴³ Apud WEIL, S. E., *Making Museums Matter*. Washington DC: Smithsonian Books, 2002, p. 143.

Collections in the Museums of the Smithsonian Institution, de 1977, a criação de um comitê responsável pelas coleções e a criação da primeira política de aquisição de acervo:

Armed with new legal rules, ethical standards, and computer systems, registrars and collections managers challenged the notion that collections were solely the domain of curators. Curators lost control of their catalogs and of collections in offsite storage. Under orders from the central Smithsonian, the museum [National Museum of History and Technology] wrote its first collections policy⁴⁴.

A experiência do Smithsonian e do Museu Paulista exemplificam a importância de documentos institucionais como o plano diretor e a política de aquisição de acervo, seja para redirecionar conceitualmente a prática institucional, seja para uma melhor divulgação dos procedimentos e critérios dos museus.

A transparência dos critérios e procedimentos levados em conta na tomada de decisões institucionais torna-se cada vez mais premente no contexto contemporâneo devido à enorme pressão que as instituições culturais, como os museus, vêm sofrendo nas últimas décadas. Ao disponibilizar de forma clara tais pontos, as instituições tornam-se prestigiadas do ponto de vista social, intelectual e financeiro.

O Museu Paulista, por ser uma instituição público-universitária, tem uma dupla obrigação em explicitar seus métodos e critérios de trabalho. Afinal, a instituição necessita dar respaldo à sociedade que a mantém e também construir de maneira sólida suas bases teóricas e conceituais, por se propor a não ser um mero instrumento comunicacional, e sim produtor de conhecimento a partir de elementos da cultura material.

⁴⁴ “Armados com novas regras legais, padrões éticos e sistemas informáticos, registradores e gerenciadores de coleções desafiaram a noção de que as coleções eram apenas o domínio dos curadores. Os curadores perderam o controle de seus catálogos e de coleções no armazenamento externo. Sob ordens do Smithsonian central, o museu [Museu Nacional de História e Tecnologia] escreveu sua primeira política de coleções” (LUBAR, 2015, p. 91, tradução nossa).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, A. J. de; ANDREATTA, M. D.; BARBUY, H.; RIBEIRO, A. M. G. O Serviço de Objetos do Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 10/11. 2002, p. 227-257. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5389>>. Acesso em: setembro de 2017.

ALVES, A. M. de A. *O Ipiranga apropriado: ciência, política e poder: o Museu Paulista, 1893-1922*. São Paulo: Humanitas, 2001.

ARAÚJO, M. M.; BRUNO, M. C. O. *A memória do pensamento museológico contemporâneo. Documentos e depoimentos*. São Paulo. Comitê Brasileiro do Icom/FFLCH/USP, 1995.

BARBUY, H.; ORNSTEIN, S. W. Museu Paulista: Contribuições Acadêmicas e Políticas Públicas. In: GOLDEMBERG, J. (coord). *USP 80 anos*. São Paulo, Edusp, 2015.

BREFE, A. C. F. *Um lugar de memória para a nação: o Museu Paulista reinventado por Affonso d'Escragno Taunay (1917-1945)*. 1999. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, Campinas, 1999.

CARVALHO, P. C. de A. *O Museu Sertório: uma coleção particular em São Paulo no século XIX (primeiro acervo do Museu Paulista)*. São Paulo, 2013. Relatório de Iniciação Científica apresentado à Fapesp – Museu Paulista, Universidade de São Paulo.

CURY, M. X. Museologia. Marcos referenciais. Chapecó: *Cadernos do CEOM*, n. 21, 2005, p. 45-73. Disponível em <www.researchgate.net>. Acesso em: setembro de 2017.

DAVIES, S. *Plano Diretor*. (Série Museologia, Roteiros Práticos, 1). São Paulo: Edusp/Fundação VITAE, 2001.

GROLA, D. A. *Coleções de história natural no Museu Paulista, 1894-1916*. 2014. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ICOM - International Council of Museums. *Ethics of Acquisition*. 1970. Disponível em <<http://archives.icom.museum/acquisition.html#1>>. Acesso em: setembro de 2017.

_____. *ICOM Statutes: Code of Professional Ethics*. 1986.

LUBAR, S. Fifty Years of Collecting: Curatorial Philosophy at the National Museum of American History. *Federal History*, v. 7, 2015, p. 82-99.

MENESES, U. T. B. de. *Plano Diretor do Museu Paulista da USP (1990-1995)*. São Paulo: Museu Paulista, 1990

MORAES, F. R. de. Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: o Museu Paulista de Hermann von Ihering. *Anais do Museu Paulista*, v.16, n.1, jan-jun. 2008, p. 203-233.

MUSEU PAULISTA. *Novos rumos para o Museu Paulista. Diretrizes para a implementação imediata de um museu histórico*. São Paulo: Museu Paulista, 1990.

NERY, P. *Arte, pátria e civilização: a formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1893-1912)*. 2015. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

O'KEEFE, P. J. Museum Acquisitions Policies and the 1970 UNESCO Convention. *Museum International*, 50: 1998, p. 22. Disponível em <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1468-0033.00131/epdf1>>. Acesso em: setembro de 2017.

SANTOS, M. S. Políticas da memória na criação dos museus brasileiros. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, v. 19, n. 19, 2002, p. 115-137.

SCHMIDT F. Codes of Museum Ethics and the Financial Pressures on Museums, *Museum Management and Curatorship*, nº11, 1992, p. 257.

WEIL, S. E. *Making Museums Matter*. Washington DC: Smithsonian Books, 2002.

Relatos de Experiência

Quantos museus há num museu? Análise da trajetória do Museu do Ceará e sua contribuição para a história das coleções museológicas no Brasil, 97 – 113

Cristina Rodrigues Holanda

Acervo, ensino e pesquisa: Gabinete de Estampas – Departamento de Gravuras e Desenhos da Unicamp, 114 – 131

Lygia Arcuri Eluf, Ana Paula de Andrade e Érica Boccardo Burini

As telas de Benedicto Calixto localizadas no Museu do Café: pesquisa e documentação museológica, 132 – 152

Fernando Rocha Aguiar

QUANTOS MUSEUS HÁ NUM MUSEU? ANÁLISE DA TRAJETÓRIA DO MUSEU DO CEARÁ E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA A HISTÓRIA DAS COLEÇÕES MUSEOLÓGICAS NO BRASIL.

Cristina Rodrigues Holanda¹

Resumo: Esse relato de experiência é fruto da atuação da autora como pesquisadora e depois como gestora do Museu do Ceará. Tem por objetivo analisar a trajetória do acervo da referida instituição (1932-2017), situada em Fortaleza, quanto ao tratamento dado historicamente a esse acervo – ainda pouco conhecido apesar de sua relevância para o patrimônio cultural nacional – no que se refere aos procedimentos de salvaguarda, pesquisa e divulgação, que nos fornecem indícios sobre os (des)caminhos de outros acervos museológicos, especialmente os que estão na “periferia” do país, mesmo quando vinculados a importantes centros produtores do saber. Essa análise considera a passagem do Museu por três grandes mantenedores: o Arquivo Público, vinculado a Secretaria dos Negócios do Interior e da Justiça; o Instituto Histórico, Geográfico e Antropológico do Ceará; e a Secretaria da Cultura do Estado.

Palavras-chave: História institucional. Acervo museológico. Salvaguarda. Pesquisa e divulgação.

HOW MANY MUSEUMS ARE IN A MUSEUM? ANALYSIS OF THE TRAJECTORY OF THE CEARÁ MUSEUM AND ITS CONTRIBUTION TO THE HISTORY OF THE MUSEOLOGICAL COLLECTIONS IN BRAZIL.

Abstract: *This experience report is the result of the author's work as a researcher and later as manager of the Museum of Ceará. The objective of this study is to analyze the trajectory of this institution (1932-2017), located in Fortaleza, regarding the historical treatment of this collection - still little known despite its relevance to the national cultural heritage - regarding the procedures of safeguard, research and dissemination, which provide us with indications of the (dis) ways of other museological collections, especially those that are in the "periphery" of the country, even when linked to important centers producing knowledge. This analysis considers the passage of the Museum by three main supporters: the Public Archive, linked to the Department of Interior and Justice Affairs; the Historical, Geographical and Anthropological Institute of Ceará; and the State Secretariat of Culture.*

Keywords: *Institutional history. Museum collection. Safeguard. Research and dissemination.*

¹ Licenciada em História e Mestre em História Social pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Presidente da Fundação Memorial Padre Cícero, em Juazeiro do Norte – CE, desde fevereiro de 2017. Foi técnica (2002-2006) e Diretora do Museu do Ceará e do Sistema Estadual de Museus (2008-2013). Atuou como consultora do Programa Pontos de Memória do Ibram (2013-2017). Contatos: crisrholland@gmail.com.

QUANTOS MUSEUS HÁ NUM MUSEU? ANÁLISE DA TRAJETÓRIA DO MUSEU DO CEARÁ E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA A HISTÓRIA DAS COLEÇÕES MUSEOLÓGICAS NO BRASIL.

Introdução

Os registros iniciais sobre acervos musealizados no Ceará datam do final do século XIX, em Fortaleza, como iniciativas particulares, voltadas para o estudo da “história natural”². O Museu do Ceará surgiu em 1932, sendo o primeiro museu público mantido pelo governo do Estado. Ao longo dos seus 85 anos³, foi gerenciado por 16 diretores, passou por 6 (seis) sedes distintas, três denominações e três grandes mantenedores, como veremos a seguir. Até os anos 1990, sofreu fortes influências do *Museu Histórico Nacional*, do Rio de Janeiro, em suas características organizacionais.

Embora conhecido como um “museu de História”, desde a sua fundação, a Instituição sempre apresentou um acervo muito diversificado, com exemplares de numismática, mobiliário, iconografia, indumentária, biologia, paleontologia, etnografia, arqueologia, entre outras, contabilizando hoje mais de 7 (sete) mil objetos⁴. Esse acervo bastante variado foi resultado, sobretudo, de inúmeras doações de particulares e instituições (locais e de outros Estados), com algumas compras pontuais realizadas pelo governo estadual.

O levantamento do acervo inicial do Museu do Ceará aconteceu em razão da dissertação que defendi sobre o tema (HOLANDA, 2004), que buscou, entre outros aspectos, reconstituir o primeiro inventário sistematizado da instituição, bem como analisar as concepções de *história* e *museu* expressas pelos doadores (fossem eles indivíduos ou instituições públicas e particulares), por meio dos relatos que acompanhavam as doações ao Museu, buscando as possíveis conexões dessas

² Coleção de Joaquim Antônio Alves Ribeiro (1873); Museu Provincial, vinculado ao Gabinete Cearense de Leitura (1875); Museu Rocha (1894). O Museu Diocesano, organizado em Sobral, a partir de 1916, teria se pautado na coleta de artefatos culturais (HOLANDA, 2004; 2005).

³ São 85 anos de história institucional, **em 2017**, caso consideremos a publicação do Decreto n. 479, de 03/02/1932, regulamentado pelo Decreto n. 643 de 20/06/1932, que cria o Arquivo Público e o Museu Histórico. O livro de ponto dos funcionários mostra que ambos foram instalados no andar térreo do Palácio da Luz (à época sede do Executivo estadual, hoje Academia Cearense de Letras), no dia 7/6/1932, em caráter provisório. No entanto, se tomarmos como referência o momento de abertura ao público, em 7/1/1933, seus 85 anos se completarão em **2018**.

⁴ Como o inventário mais recente do Museu do Ceará está em processo, não há um número exato a ser divulgado atualmente. Nos diversos sites que trazem informações sobre o Museu do Ceará, mesmo o da Secretaria da Cultura do Estado, esse número sempre é apresentado entre 7 a 12 mil peças.

concepções com o ideal de *história* e *museologia* esboçados por Eusébio de Sousa, o primeiro Diretor, em seus livros, artigos publicados na imprensa e documentos institucionais.

A formação do acervo atrelada ao Arquivo Público (1932-1951)

Quando inaugurado, o então *Museu Histórico do Ceará* (MHC) ocupava duas salas do Arquivo Público do Estado, ambos dirigidos por Eusébio de Sousa, entre 1932 a 1942. Sua formação diferenciou-se de outras grandes instituições museológicas do país, como o *Museu Histórico Nacional* (MHN) e o *Museu Paulista* (MP), que incorporaram acervos preexistentes de outras instituições, alguns de grande valor material (prataria, louças finas, jóias etc), conquistaram mantenedores influentes no seu nascedouro e mantiveram-se, até os dias atuais, no mesmo prédio de origem.

Eusébio de Sousa fez uma doação modesta ao Arquivo Público e Museu Histórico, de 19 apenas itens, entre documentos e objetos. As dificuldades financeiras pelas quais as duas instituições passaram desde o seu nascedouro, numa época de uma grande estiagem – a famigerada seca de 1932, com seus campos de concentração (SOUSA, 2001) – impediram o Diretor de sustentar muitos dos seus projetos institucionais, o que limitou as suas ações de “compra”, “permuta” e “fabricação” de obras (esculturas e quadros), como fez nos anos iniciais da sua gestão. Assim, a formação do acervo do *Museu Histórico do Ceará* deveu-se principalmente às doações advindas de setores privilegiados da sociedade cearense, a partir de uma ampla campanha coordenada por Eusébio de Sousa.

Além de circulares e cartas enviadas diretamente a determinadas instituições e pessoas, realizou vários “pedidos” pessoalmente e por meio da imprensa, como fez Gustavo Barroso como gestor do Museu Histórico Nacional. Aliás, desse intelectual, além de um breve estágio de observação no Rio de Janeiro, Eusébio conseguiu a doação de um conjunto de “medalhas da Graça” da coleção de Numismática do MHN e uma “placa com o nome Antônio Felino [seu pai], retirada da antiga Av. Caio Prado, no Passeio Público de Fortaleza, onde constava o nome dos amigos desse Governador do Ceará” (HOLANDA, 2004).

Eusébio de Sousa conseguiu ainda a nomeação oficial, embora não remunerada, de Agentes Auxiliares para 40 municípios do Ceará e os estados do Rio de Janeiro e da Paraíba, por meio do Decreto n. 643, de 20/06/1932. Esses Agentes,

em geral juízes de Direito e párocos, tinham a função de facilitar a localização e a doação de itens para o Arquivo Público e Museu Histórico.

Observa-se que Eusébio procurou direcionar as doações em consonância com a sua visão sobre as finalidades de um museu histórico, que deveria estar voltada para o culto ao passado glorioso do Ceará e, por extensão, do Brasil, numa perspectiva do “culto à saudade”, proposto por Gustavo Barroso. Visão que predominou, em certa medida, no Museu do Ceará, até a década de 1990, entre os seus vários diretores (OLIVEIRA, 2009).

Em seus artigos e livros, Eusébio deixa clara essa referência, bem como nos seus atos administrativos. No decreto de criação do MHC, afirma-se que a Instituição se dividirá em duas secções, tal como o *Museu Histórico Nacional* em sua fase inicial: a primeira de “objetos históricos” em geral e a segunda de moedas, medalhas, selos e peças similares. Assim como Barroso, que se empenhou na divulgação da Numismática, formando uma admirável coleção no MHN, propondo a criação de disciplina especializada no primeiro Curso de Museologia do país em 1932 e publicando sobre o tema, Eusébio também se embrenhou em tarefas semelhantes no *Museu Histórico do Ceará*. Além disso, a forma como montou as exposições, lembra a organização barroseana do período 1922-1930, como se vê no Catálogo de 1924 do MHN, estimulando o olhar sobre os objetos isolados, atribuindo-lhes o sentido de relíquia, sem uma necessária ligação temática ou cronológica entre os artefatos do ambiente (MAGALHÃES, 2004; HOLANDA, 2004; 2005).

Contudo, apesar do empenho de Eusébio de Sousa, a arrecadação de objetos para o Museu Histórico do Ceará acabou gerando um acervo muito diversificado, que fugiu dos parâmetros estabelecidos por seu primeiro Diretor, na medida em que alguns doadores tratavam o espaço museológico como um lugar de exibir “objetos populares” (colher de pau, berrantes, armas de cangaceiros), “fragmentos do mundo natural” (foto de gêmeas siamesas, vértebra de baleia, minerais etc) e “curiosidades” variadas produzidas pelo homem (destroços de aviões, curativo de guerra, botões feitos de cabelo de cavalo etc).

Desse período de 1932-1942, não sobreviveu um *Livro de Tombo* (aliás, o único existente foi aberto em 1959), nem sequer uma listagem do acervo. Mas é muito provável, considerando a preocupação de registrar suas ações institucionais e

seu estágio de observação no Museu Histórico Nacional, que Eusébio de Sousa tenha elaborado tal documento, que se perdeu ao longo do tempo.

O levantamento inicial do acervo ocorreu, portanto, em razão da dissertação que defendi sobre o tema (HOLANDA, 2004), que buscou, entre outros aspectos, reconstituir o primeiro inventário sistematizado do Museu. Foi construído a partir da utilização do programa Access, que permitiu a catalogação de mais de mil objetos. Nesse sentido, a dissertação ajuda-nos também a organizar um “inventário das perdas” que o acervo sofreu.

Por meio do banco de dados construído, foi possível realizar consultas sobre os artefatos mais angariados a cada ano, as contribuições remetidas por cada cidade ou Estado brasileiro e os objetos enviados por cada indivíduo ou instituição. Nesse sentido, esse banco de dados lembra a organização de um *Livro de Tombo Museológico*, onde devem constar a descrição dos objetos (dimensões, técnicas, materiais), origem, procedência, forma de aquisição, estado de conservação, entre outras questões.

As descrições dos objetos, no campo “Observações”, respeitaram as informações e expressões encontradas na documentação consultada. Uma das primeiras fontes consultadas foi o *Diário Oficial do Estado*, onde foram encontradas as *Relações de oferta feitas ao Arquivo Público e Museu Histórico*, publicadas mensalmente, entre 1932 a 1935. Na sequência, foram consultados os jornais *O Povo*, *A Razão*, *A Rua*, *Correio do Ceará*, *Gazeta de Notícias*, *O Estado*, *O Nordeste* e *O Unitário*, que publicaram variados artigos sobre o Museu, ampliando as informações acerca dos objetos, seja porque muitos não constavam nas relações de oferta do *Diário Oficial* ou porque, quando eram citados nesse documento, não estão cercados de tantos detalhes (não eram acompanhados de fotografias, por exemplo). Outro fator a considerar é que as relações de oferta foram divulgadas somente até 1935 no *Diário Oficial*. Nos jornais foi possível encontrar referências às peças que chegaram ao Museu após o referido ano.

O *Relatório do Interventor Federal Capitão Roberto Carneiro de Mendonça (1931-1934)*, os três *Boletins do Museu Histórico do Ceará* editados nos anos 1930, os *Anais do Arquivo Público do Estado do Ceará* (1933), o *Relatório de Eusébio de Sousa* (1932), alguns exemplares da *Revista Numária* e obras raras localizadas na Academia Cearense de Letras e na Biblioteca Menezes Pimentel também foram utilizados na composição do banco de dados.

Ao tratar de “objetos”, na construção desse instrumento, acabei excluindo, em muitos casos, os documentos impressos ou manuscritos (como livros, jornais, atas etc) que não apontavam indícios claros de que estavam sendo remetidos ao Museu. Afinal, como sugere o próprio título dessas *Relações de oferta*, o destino de cada “doação” não era especificado. Nesse sentido, concluiu-se que os impressos/manuscritos eram enviados prioritariamente para o Arquivo Público, pois de acordo com o seu regulamento, era ele que mantinha seções específicas para armazenar esse tipo de material.

Toda essa documentação permitiu a montagem de um quadro síntese de entrada dos objetos por ano. Os números são aproximados, porque nem sempre os documentos informavam a quantidade exata de um conjunto de peças. Como exemplo, cita-se a doação, em 1934, de **várias** fotografias dos *raidmen* que fizeram o percurso Fortaleza - João Pessoa. Em casos semelhantes de imprecisão numérica, contabilizou-se apenas um objeto.

Explicar a metodologia usada para a montagem desse primeiro levantamento sobre esse acervo, apesar de exaustivo, é importante. Na minha dissertação, a ênfase não está na organização desse levantamento (embora importantíssimo para a memória da Instituição) e sim na interpretação dos possíveis significados atribuídos ao conjunto de objetos que foram coletados. Depois, é preciso enfatizar que, apesar dos seus esforços, esse trabalho não dá conta da totalidade do acervo que se formou no período analisado. Prova disso é que após a defesa do trabalho e sua publicação em livro (2005), a autora e o Prof. Régis Lopes encontraram na reserva técnica da Casa José de Alencar/UFC, sob os cuidados da museóloga Márcia Pereira, algumas plaquetas de identificação de objetos do Museu do Ceará dessa época, assinadas no verso por Eusébio de Sousa. Essas plaquetas teriam sido guardadas por Valdelice Girão, funcionária do Museu Histórico do Ceará a partir da década de 1950, que depois veio a ser uma das organizadoras do acervo da Casa José de Alencar. Nelas há a informação sobre objetos dos soldados da FEB que foram para a II Guerra, que não constam no banco de dados organizado, nem no acervo atual da Instituição.

Ainda no período de elaboração da dissertação, entre 2002-2003, pude coordenar o “Projeto Museu 70 anos” (2002- 2003), que consistiu na coleta, transcrição e revisão da transcrição de artigos de jornal publicados no período de 1932-1970, na imprensa cearense, sobre o Museu do Ceará. Todo esse material, em

parte utilizado na dissertação e na publicação do livro *Museu do Ceará - 75 anos* (SILVA FILHO; RAMOS, 2007), bem como no banco de dados elaborado, foram depositados em meio impresso e digital na Instituição que, até então, possuía apenas um acervo jornalístico sobre si, que ia de 1970 (gestão Osmírio Barreto) até à gestão Régis Lopes (2000-2008). Mesmo assim, o material mais “recente” não estava organizado cronologicamente e em pastas específicas que facilitassem o seu manuseio para pesquisa, ação que só foi concretizada com o apoio dos estagiários da Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho, entre os anos de 2008 a 2013. Entreguei novamente o banco de dados ampliado, com informações até a década de 1970, utilizando as matérias jornalísticas coletadas.

O acervo sob a organização do Instituto Histórico do Ceará (1951-1967)

Ao fim da gestão Eusébio, o Arquivo Público e o Museu do Ceará foram administrados por quatro diretores diferentes, no período de 1942-1951. Foi uma fase de “abandono” pelo poder público, de acordo com os jornais da época. Em 1951, um acordo entre o governo estadual e o *Instituto Histórico, Geográfico e Antropológico do Ceará* permitiu que essa agremiação fosse transferida para o prédio onde estava o Arquivo Público (enviado na sequência para outro endereço) e passasse a gerenciar o Museu Histórico do Ceará. Valdelice Girão foi uma das funcionárias contratadas nessa nova fase, entre os anos de 1951 a 1967.

Logo que assumiu suas funções, Valdelice realizou um estágio de dois meses no Museu Histórico Nacional, sob as ordens de Gustavo Barroso. Organizou, a partir dessa experiência, o primeiro modelo de *fichas de inventário* e o *Livro de Tombo* do Museu (1959). Ela afirma que encontrou o acervo coligido por Eusébio de Sousa muito deteriorado. Foi “salvo” o que “restava”, especialmente as peças referentes ao Ceará. Os objetos que se referiam a outros Estados foram descartados. Novas peças sobre a história cearense e do Nordeste foram adquiridas, provenientes de particulares e de outros museus/coleções (HOLANDA, 2006b)

Entre os particulares, nessa época, a família de Gustavo Barroso doou, após sua morte, o seu fardão e o sabre que compunham a sua indumentária na Academia Brasileira de Letras. Do *Museu do Instituto do Ceará*, fundado em 1940, por Thomaz Pompeu Sobrinho, de acordo com o jornal *O Estado* (Agosto, 1941), vieram muitos objetos indígenas coletados por esse intelectual. Outros artefatos dessa natureza foram comprados pelo Estado do Ceará, em 1953, provenientes do Museu Rocha,

propriedade de Francisco Dias da Rocha, que funcionou de 1894 a 1959, em Fortaleza, na residência do naturalista.

Essas aquisições acabaram dando uma feição diferenciada à Instituição, que reabre em 1955 com um novo nome acrescentado à antiga denominação: Museu Histórico e **Antropológico** do Ceará. Raimundo Girão tornou-se o seu novo diretor, imprimindo sua marca à Instituição pelos 20 anos subsequentes, mesmo quando alternou a direção com outros consórcios do Instituto do Ceará, como Manoel Albano Amora (1960-1962), Renato Braga (1964-1966) e Célsio Brasil (1967-1971).

Entre 1958 a 1959, uma coleção de objetos da “Escola Normal Justiniano de Serpa” é remetida ao Museu Histórico e Antropológico, em razão da reestruturação do educandário, que culmina com sua transferência da Praça Figueira de Melo (na Av. Santos Dumond) para o bairro de Fátima e a mudança de sua designação para “Instituto de Educação do Ceará”. Esses objetos formam uma coleção tombada em 1941, pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), composta por cerâmica indígena, arcos e flechas, enfeites e machados de pedra, entre outras coisas, conforme informações do site da autarquia. Não se pode dizer que todos os objetos dessa coleção eram provenientes, necessariamente, do Museu Rocha⁵. A coleção tampouco existe, hoje, sob sua forma “primária”, ou seja, seus itens estão dispersos dentro de outras coleções que o Museu do Ceará foi formando ao longo de sua trajetória.

Nos anos 1957 a 1958, foi criado o Instituto de Antropologia da Universidade [Federal] do Ceará (IAUC), tendo como diretor Thomaz Pompeu Sobrinho. A nova entidade foi inaugurada no mesmo prédio onde já estavam o Instituto Histórico do Ceará e o Museu Histórico e Antropológico, na atual Av. da Universidade, onde hoje funciona FEAACS/UFC (Faculdade de Economia, Administração, Atuariais, e Contabilidade). O Instituto de Antropologia formou um acervo museológico próprio, também inventariado por Valdelice Girão, que incluiu as Coleções Arthur Ramos e Luiza Ramos, entre outras. Com o fim do IAUC, em 1968-69, seu acervo foi salvaguardado pelo Departamento de Ciências Sociais da UFC até 1981, ano de sua

⁵ Embora Dias da Rocha tenha feito, em vida, a venda e a doação de partes do seu acervo, antes de fechar o Museu Rocha, para várias instituições, entre elas a Escola Normal. O educandário possuía vários Gabinetes para as aulas práticas de muitas disciplinas, entre eles a Sala Capistrano de Abreu (Museu de Geografia e História) e a Sala Prof. Dias da Rocha (Gabinete de Ciências Naturais e Higiene). Esses Gabinetes se mantiveram em funcionamento mesmo após a mudança de sede da Escola para o Instituto de Educação do Ceará. Tinham aparelhos, coleções, quadros e mapas, devidamente classificados em livros próprios. Com o aumento das turmas ginasiais na década de 1960, foram sacrificados para a criação de novas salas de aula (OLIVEIRA, 2008).

transferência para a Casa de José de Alencar – CJA (VIEIRA, 2014). Consultando as fichas de inventário e o Livro de Tombo do Museu do Instituto de Antropologia que se encontram na CJA, sabe-se que houve uma permuta de objetos entre esse acervo e àquele que pertencia ao Museu Histórico e Antropológico do Ceará⁶.

A Secult como mantenedora do acervo (1970-2017)

Em 1967, com a criação da Secult (Secretaria da Cultura do Estado), tendo Raimundo Girão como o seu primeiro secretário, o *Museu Histórico e Antropológico* saiu da subordinação do Instituto do Ceará e passou para essa pasta. De 1971 a 1990, foi designado o Sr. Osmírio Barreto como o novo Diretor da “Casa”, instalada na Avenida Barão de Studart, onde atualmente está o Museu da Imagem e do Som – MIS. Este, aliás, mantém até hoje, como parte da sua estrutura física, alguns canhões e esculturas de leões que eram do acervo do Museu Histórico e Antropológico, mas não foram deslocados porque foram chumbados na edificação.

Na gestão de Osmírio Barreto não há indícios encontrados, até o momento, de que houve uma ampliação considerável do acervo, seja por compra ou doações (OLIVEIRA, 2009). Mas um novo modelo de ficha de inventário foi produzido nessa época, gerando ainda uma nova numeração das peças. Quanto ao acervo, um destaque pode ser dado à exposição dos destroços do avião que caiu em 1967, matando entre seus passageiros o ex-presidente Marechal Castello Branco. Provavelmente na época de transferência da Instituição para o novo e atual endereço, na Praça dos Leões, esses destroços tenham sido transferidos para o “23º Batalhão de Caçadores” do Exército Brasileiro, que o restaurou e o colocou em exposição nas suas dependências externas⁷.

Em 1990, a Secult decidiu restaurar o Palacete Senador Alencar, deslocando para lá o acervo do Museu. Dessa data até 1993, a Instituição teve um Diretor Interino: Frederico de Sousa Barros. Reabriu em 1993, com Valéria Laena Rolim na sua direção, até 1998. A mudança de sua designação para “Museu do Ceará”, perdendo os adjetivos “Histórico” e “Antropológico”, reflete a diversidade tipológica

⁶ Muitos objetos arqueológicos do Museu foram “trocados” por peças da **Coleção Benevides**, formada pelo colecionador particular Aldenor Jayme Alencar Benevides, composta por uniformes militares, armas, bustos, porcelanas, cadeados, dobradiças, chaves, santos, ex-votos etc. Oriundos de Juazeiro do Norte, todos os itens tem alguma relação com a cidade, o cangaço e a figura do Padre Cícero, conforme observações da museóloga Márcia Pereira (ALENCAR, 2015).

⁷ Curiosamente, o outro avião que colidiu com o bimotor acidentado também virou monumento depois de sua aposentadoria, em 1973. Não tendo sofrido nenhum dano na fatídica colisão, está exposto na entrada da Base Aérea de Fortaleza.

do seu acervo, dos novos temas em pauta nas atividades que passou a organizar para o público, bem como a formação interdisciplinar do seu quadro técnico, especialmente de consultores contratados (museólogos, arquitetos, antropólogos, restauradores, pedagogos, paleontólogos, arqueólogos), apesar do predomínio, até hoje, dos historiadores.

Na década de 1990 foram realizados trabalhos de restauração de algumas peças. Um novo processo de catalogação de todo o acervo foi finalizado em 1996, pela historiadora Gisete Aguiar Coelho Pereira, do Museu do Estado de Pernambuco. A instituição ganhou sua primeira reserva técnica (1996) e um Núcleo Educativo (1998). Várias exposições de curta duração foram organizadas e uma nova exposição de longa duração - “Terra da Luz e Ceará-Moleque. Que história é essa?” – foi inaugurada em 1998, assinada pela arquiteta Gisela Magalhães⁸. Algumas peças foram adquiridas, com destaque para: alguns instrumentos líticos lascados (material arqueológico) doados em 1999 pelo alemão Georg Hussong; fósseis retirados a partir de trabalho de campo no Cariri cearense (Crato, Nova Olinda e Santana do Cariri) e no município de Itapipoca, ambos sob a coordenação de Celso Lira Ximenes, em virtude do número exíguo desse tipo de acervo no Museu.

Contudo, peças de grande porte, que pertenciam à Instituição desde a gestão de Eusébio de Sousa, foram extraviadas nos anos 1990, e não se sabe sobre o seu paradeiro: uma “cadeira padiola”, uma “cadeira liteira” e a “moldura original do quadro Fortaleza Liberta, folheada a ouro, com um brasão do Império” são alguns exemplos.

Em 1999, Berenice Abreu assumiu a direção do Museu do Ceará. No ano seguinte, passou a função para Francisco Régis Lopes Ramos, que permaneceu no cargo até janeiro de 2008. Durante essa gestão foram inauguradas várias exposições temporárias e duas de longa duração: o *Memorial Frei Tito* (2001) e *Ceará: uma história no plural* (2008). A reserva técnica ganhou um novo mobiliário. Um projeto financiou a compra de equipamentos do monitoramento eletrônico de umidade/ qualidade do ar e combate à proliferação de agentes biológicos.

Um novo processo de inventário do acervo foi realizado. Houve a produção de um terceiro modelo de ficha, sem descartar os dois anteriores, como mandam as

⁸ Arquiteta que integrou a equipe dos criadores de Brasília. Fez a curadoria de importantes exposições em vários museus do Brasil. Foi professora da Universidade de Brasília (UnB).

normas da documentação museológica. Os objetos de algumas coleções foram mais uma vez numerados. Em muitos casos, a numeração antiga ficou muito visível na peça, seja por seu tamanho ou localização às vezes inapropriada. A nova numeração passou a ser mais discreta, mas não apagou os registros anteriores. Por isso, há peças com até três números distintos.

Foram catalogadas nessa gestão: 1) a coleção de cordéis, de quase dois mil itens, doada em 2001, pelo Prof. Renato Casemiro; 2) a coleção arqueológica na íntegra, sob a supervisão da Prof. Marcélia Marques, ou seja, itens de cerâmica, instrumentos líticos polidos, instrumentos líticos lascados e materiais malacológicos (esses dois últimos subitens da coleção foram ampliados, nessa fase, com uma nova doação do alemão Georg Hussong); 3) a coleção de Paleontologia, que passou por pequenas intervenções de restauro realizadas pelo paleontólogo João Kerensky Moreira; 4) as pinturas e mobiliário, realizadas pelo restaurador Emanuel Marques.

Foram várias doações pontuais no período, mas destacamos aqui as de maior volume. Além das já citadas no parágrafo anterior, o Museu ganhou a *Coleção Ismael Pordeus*, quando a família do historiador doou, em 2002, o seu arquivo particular, composto por manuscritos, fotos e artigos publicados em periódicos como o jornal *O Nordeste*.

No ano de 2005, sob a coordenação de Celso Lira Ximenes e a minha participação como Professora de História do Núcleo Educativo do Museu, aconteceu a transferência de todo o acervo sobrevivente do Gabinete de Ciências do Instituto de Educação para o Museu do Ceará. A diretora desse estabelecimento queria dar outro destino ao espaço. O acervo estava encerrado numa sala fechada, muito empoeirada, com indícios claros de que não vinha sendo manuseado há muito tempo, conforme registro fotográfico de Alênio Alencar. Foram encontrados materiais zoológicos, botânicos, geológicos, arqueológicos e paleontológicos, dois móveis antigos (mostruários das peças) e um “bloco de pedra retirado das ruínas do Colégio Jesuíta, em Aquiraz, no ano 1923, por solicitação do Governador do Ceará, Justiniano de Serpa”. Muitos itens eram realmente do Museu Rocha, comprovados por meio das etiquetas, recipientes e identificações manuscritas usadas pelo naturalista, fotografias de época e informações do *Boletim do Museu Rocha*. Outra descrição muito constante, principalmente nos artrópodes, são os números e nomes de outras coleções, que provavelmente Dias da Rocha colocava para identificar exemplares recebidos de outras instituições, indicando doações e/ou permutas,

como as etiquetas com os dizeres “Aldrich, USNM, F. C. Camargo - Campinas, Lutz”, entre outras. Esse acervo proveniente do Museu Rocha é, sem dúvida, a coleção científica mais antiga do Ceará, com mais de um século de existência (TELLES; NOJOSA, 2009).

A catalogação inicial desse acervo foi realizada pelo Núcleo Regional de Ofiologia da Universidade Federal do Ceará (Nurof-UFC), sob a coordenação da Profa. Diva Nojosa. Foram identificados vertebrados e insetos, somando 1.007 fichas de inventário. Para que o valor histórico fosse mantido, em todos os lotes foram preservadas as identificações, os recipientes e as etiquetas utilizadas originalmente.

Em fevereiro de 2008, assumi a direção do Museu do Ceará⁹. Tive a oportunidade de promover exposições de curta duração e sucessivas modificações, com o apoio do Núcleo Educativo, na exposição de longa duração *Ceará: uma história no plural* (2008), após a sua inauguração, datada de janeiro de 2008, especialmente nas salas *Povos indígenas: entre o passado e o futuro*; *Artes da escrita*; *O poder das armas e as armas do poder*; *Padre Cícero: mito e rito*; e *Caldeirão: fé e trabalho* (HOLANDA; SABINO, 2012).

A coleção Dias da Rocha continuou sendo catalogada pelo Nurof/UFC. No caso do grupo Mollusca, o trabalho foi desenvolvido pelo Laboratório de Invertebrados Marinhos do Ceará (Limce), da Universidade Federal do Ceará (UFC), sob a coordenação de Helena Matthews-Cascon, Soraya Rabay e Cristiane Barroso. Os 228 lotes foram recuperados e suas atualizações taxonômicas feitas por meio de bibliografia especializada (HOLANDA; SABINO, 2012).

Um novo armário deslizante foi adquirido para guardar o acervo bibliográfico do Museu, proveniente da Biblioteca Prof. Carlos Studart Filho, criada na gestão de Valéria Laena e registrada na Biblioteca Nacional. A mesma foi desativada para consulta externa nos anos 2000, em virtude da falta de uma bibliotecária e de espaço para os consulentes. A equipe organizou uma triagem dos seus títulos, permanecendo apenas aqueles relacionados à História e Literatura do Ceará, Museologia e Patrimônio.

Com a aquisição de materiais e estagiários vindos da Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho, outras coleções foram inventariadas e ganharam novos suportes para a sua guarda: **1)** a coleção de numismática (moedas, cédulas,

⁹ Duas dissertações a seguir tratam do período da minha gestão (SOUSA, 2011; SAMPAIO, 2011).

borós e medalhas); **2)** a coleção Ismael Pordeus; **3)** matérias jornalísticas sobre o Museu; **4)** cartazes, folders e convites de atividades diversas produzidas pela Instituição; **5)** A catalogação de cds e dvds com documentos e fotos do Museu do Ceará. Foram ainda desenvolvidos trabalhos de conservação em peças como a maquete da vila de Fortaleza e a calunga do maracatu.

A principal preocupação da gestão foi com a memória institucional do Museu, a partir da organização dessas três últimas coleções e, principalmente, com a publicação do catálogo “Museu do Ceará”, em 2012, dentro da série Museus Brasileiros, patrocinada pelo Banco Safra. Afinal, trata-se de uma publicação de longa trajetória, que se tornou referência para o setor museológico nacional, em virtude da sua qualidade técnica de excelência, sua ampla circulação nas instituições culturais do País e seu grande volume de páginas. Muitas peças que costumam ficar em reserva técnica puderam ser apreciadas por um público mais amplo, especialmente os documentos antigos, impressos e manuscritos, que pela primeira vez foram transcritos para constar em publicação.

Houve a oportunidade de expor, pela primeira vez em quase 80 anos de história institucional, parte do acervo fora do Museu do Ceará. Referente ao Padre Cícero e à comunidade Caldeirão, foram organizadas exposições de curta duração no Museu Afrobrasil (São Paulo) e no Centro de Tradições Nordestinas (Rio de Janeiro), sob curadoria de Emanuel Araújo, intituladas, respectivamente, *O sertão das caatingas, dos beatos, dos santos e dos cabras da peste* (outubro 2011 a maio 2012) e *Meu padinho, padre Cícero* (junho a setembro de 2012). No Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura compuseram ainda a mostra “O sagrado coração do Ceará”, sob a curadoria de Dodora Guimarães e Gilmar de Carvalho, entre 19/12/2012 a 19/3/2013.

Alguns objetos relacionados à história da literatura cearense compuseram uma exposição na X Bienal Internacional do Livro do Ceará, em 2012, cujo tema era *Padaria Espiritual: pão do espírito para o mundo*, no Centro de Eventos. A imagem de uma fotografia da Sedição do Juazeiro (1914) foi copiada em alta resolução e integrou a publicação e a exposição homônima “Um olhar sobre o Brasil — a fotografia na construção da imagem da nação: 1833-2003”, sob curadoria de Boris Kossoy e Lília

Moritz Schwarcz, financiados pela Fundación Mapfre, com a colaboração do Instituto Tomie Ohtake¹⁰.

O Museu do Ceará recebeu ainda doações de objetos pessoais de Francisco Dias da Rocha e de Rachel de Queiroz, uma roupa de princesa usada nos desfiles do Maracatu Rei de Paus, artefatos contemporâneos dos Tapeba e dos Tremembé, registros fotográficos dos primeiros anos da atividade televisiva no Ceará (que pertenciam ao Prof. Gilmar de Carvalho), além do acervo doado pelo Prof. Dr. Henyo Trindade Barreto Filho (Antropologia/UNB), composto por documentos que ele coligiu entre 1997 a 2003 sobre os Tremembé (jornais, impressos, fitas cassetes, fotos, apontamentos de pesquisa etc). Essas e outras doações foram posteriores a publicação do Banco Safra e, por isso, não foram registradas nesse catálogo.

Em outubro de 2013, a Direção do equipamento foi assumida por outra historiadora: Carla Vieira. As exposições temporárias, as atividades educativas e os trabalhos de organização do acervo continuaram.

O Museu do Ceará hoje: possibilidades e desafios

Estudar a historicidade do acervo do Museu do Ceará, ao longo da sua trajetória de mais de 85 anos é, portanto, entrar em contato com um movimento coletivo de contornos indefinidos, pautado em acordos, tensões e divergências.

De todos os diretores, Eusébio de Sousa foi aquele que, sem dúvida, mais investiu numa política de arrecadação de objetos para o Museu, utilizando diferentes estratégias para a mobilização de instituições e da população (cearense e de outros Estados). Isso não quer dizer, entretanto, que o acervo não tenha se renovado noutros momentos, ganhando novos itens, mas que passou vivenciar uma situação diferenciada: ao invés de “solicitar”, passou a ser procurada para “receber” objetos e coleções distintos, a ponto de ter que pensar seriamente numa “política de aquisições” que não se limite às decisões do Diretor(a) ou da sua equipe técnica.

Há peças que se mantém desde a fase eusebiana até hoje, inclusive em exposição, como o “Bode loiô”, o “quadro Fortaleza Liberta”, a “bandeira da Padaria Espiritual”, os “jacarés da casa do Barão de Studart”, os “objetos que se referem à Sedição de Pinto Madeira”, para citar apenas esses.

¹⁰ O projeto inédito, de pensar 170 anos de história do país (1833-2003), com mais de 400 imagens vindas de diferentes acervos públicos e coleções privadas, circulou algumas cidade do Brasil de 2013 a 2014.

Outras foram se perdendo no decorrer das sucessivas intervenções e mudanças de endereço da Instituição, sem deixar pistas sobre seu paradeiro. Algumas, em datas e por razões ainda ignoradas, passaram a compor o acervo de outras instituições, como a “Nossa Senhora da Assunção da capela do forte” e as “condecorações do General Sampaio” (Museu da 10ª Região Militar), o “porta chapéu que pertenceu ao Barão de São Leonardo” (Memorial do Tribunal de Justiça do Ceará), o “canhão da Sedição de Juazeiro” (Memorial Padre Cícero), o “sino da primeira capela de Cascavel” (Museu Sacro São José de Ribamar), entre outras.

Existem ainda as que foram roubadas e o fato foi noticiado pelos jornais cearenses, como algumas “moedas banhadas a ouro e cédulas” (1937), o “rabo do bode loiô” e os “óculos do Frei Tito” (nos anos 2000).

A Coleção de Paleontologia e a Coleção Dias da Rocha, egressas no Museu nas décadas de 1990 e 2000, respectivamente, no Museu, também precisam ser pensadas, visto se tratarem de coleções de “história natural” incluídas num museu que tradicionalmente voltou-se para a “história social”. Não que isso seja um problema. Ao contrário, esse pode e deve ser um novo rumo a ser tomado: o da interdisciplinaridade, tão propalada nos meios acadêmicos, mas tão pouco exercida na prática.

O seu pequeno quadro funcional também é preocupante, sobretudo se considerarmos que seu núcleo gestor é responsável ainda, desde os anos 2000, pela administração do Museu Sacro São José de Ribamar e do Sistema Estadual de Museus. Urge garantir a separação e a autonomia desses três entes, no organograma da Secretaria da Cultura, bem como a contratação de mais funcionários efetivos e qualificados. Essas questões, se não forem resolvidas, vão continuar a penalizar o seu rico acervo. Aliás, se houvesse espaço e condições materiais mais adequadas (como equipamentos mais modernos), o mesmo poderia ser ampliado para abarcar mais objetos do cotidiano e do tempo presente, de diferentes segmentos da sociedade. Seu inventário precisa ser concluído, informatizado e disponibilizado ao público na internet, além do acervo ser tombado oficialmente pelos órgãos preservacionistas, já que é um patrimônio indiscutível da sociedade cearense, de 85 anos, com muitas virtudes, apesar dos percalços que vivenciou.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, M. P. *Coleção Luiza Ramos: um nordeste imaginado em rendas*. Dissertação. Rio de Janeiro: UNIRIO/MAST, 2015.

BARBOSA, A. M. *Arte e educação contemporâneas: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 1998.

COSTA, Y. J. G. *Museu, memória e patrimônio: uma trajetória de transformação no Museu do Ceará (1990-1998)*. Dissertação. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Programa de Pós-graduação em Memória Social, 2012.

CURY, M. X. Educação em museus. Panorama, dilemas e algumas ponderações. In: *Ensino em Re-Vista*. Dossiê Educação em Museus. Uberlândia, vol. 20, nº 1, 2013, p. 13-28

HOLANDA, C.R. *A construção do Templo da História. Eusébio de Sousa e o Museu Histórico do Ceará (1932-1942)*. Dissertação. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará; Programa de Pós-graduação em História Social, 2004.

_____. *Museu Histórico do Ceará: a memória dos objetos na construção da História*. Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria da Cultura do Estado, 2005, Coleção Outras Histórias, 28.

_____; VIEIRA NETO, J. P. *Boletim do Sistema Estadual de Museus do Ceará*. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Estado, ano 1 , nº- 1, 2006a

_____. *Museu do Ceará e outras memórias*. Entrevista com Valdelice Girão. Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria da Cultura do Estado, 2006b, Coleção Outras Histórias, 42.

_____. Apresentação. In: *Museu Sacro São José de Ribamar*. Catálogo. Fortaleza: ASMUSCE; SECULT, 2012a

_____; SABINO, Roberto (Coord. Edit.). *Museu do Ceará*. Série Museus Brasileiros. São Paulo: Banco Safra, 2012b

MAGALHÃES, A. M. *Colecionando relíquias*. Um estudo sobre a Inspetoria de Monumentos Nacionais (1934-1937). 2004. Dissertação. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História; Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

MORENO, M. R. B. *Museu do Ceará*. Relatos da administração de um bem cultural. 1988. Monografia (Especialização em Gestão Pública) - Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 1998.

NICOLAU, Veronica; BARROS, Frederico. *O bode ioiô e o Museu do Ceará*. Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria da Cultura do Estado, 2015.

OLIVEIRA, J. H.T. de. *Escola Normal do Ceará: O ensino ativo e a arquitetura do Palacete da Praça Figueira de Melo (1922-1934)*. Dissertação. Fortaleza: Programa de Pós-Graduação em Educação da UECE (2008)

OLIVEIRA, A. A. R. *Juntar, separar, mostrar*. Memória e escrita da história no Museu do Ceará (1932-1976). Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria da Cultura do Estado, 2009, Coleção Outras Histórias, 53.

PASSOS, M. U. S. *Lendo objetos: a reconstrução do conhecimento histórico no Museu do Ceará*. Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria da Cultura do Estado, 2011, Coleção Outras Histórias, 63.

RAMOS, F. R. L. *A danação do objeto*. O museu no ensino de História. Chapecó (SC): Argos, 2004.

RIOS, K. S. *Carta aos professores*. Fortaleza: Museu do Ceará, 2001a. (Mimeografado.)

RIOS, K. S. **Campos de concentração no Ceará**. Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria da Cultura do Estado, 2001b, Coleção Outras Histórias, 1.

RUOSO, C. *Museu do Ceará e a linguagem poética das coisas (1971-1990)*. Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria da Cultura do Estado, 2009, Coleção Outras Histórias, 54.

SAMPAIO, D, A. *Vozes do silêncio: memória, representações e identidades no Museu do Ceará*. Dissertação. João Pessoa: UFPB; Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação do Centro de Ciências Sociais Aplicadas, 2011

SANTOS, N. A. C. *Crianças pré-escolares no museu histórico: uma experiência de mediação educativa*. Fortaleza: Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira; Universidade Federal do Ceará, 2010.

SEM-CE. *Boletim do Sistema Estadual de Museus do Ceará*. Fortaleza: Sistema estadual de Museus do Ceará (SEM-CE); Secretaria da Cultura do Estado, nº- 2, 2007-2010.

SILVA FILHO, A. L.; RAMOS, F. R. L. *Museu do Ceará, 75 anos*. Fortaleza: Associação dos Amigos do Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Estado, 2007, Coleção Memórias do Museu do Ceará.

SOUSA, N. M. *Memórias da cidade: representações de Fortaleza no Museu do Ceará*. Dissertação. Fortaleza: UFC; Programa de Pós-graduação em Sociologia, 2011;

TELLES, F. B. S.; NOJOSA, D. M. B. *A coleção Dias da Rocha no Museu do Ceará*. Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria da Cultura do Estado, 2009, Coleção Outras Histórias, 60.

VIEIRA, M. J. *Itinerários no acervo do Instituto de Antropologia da Universidade do Ceará (1958-1968): a Coleção Arthur Ramos como discurso*. Dissertação. Rio de Janeiro, UNIRIO/MAST, 2014.

ACERVO, ENSINO E PESQUISA GABINETE DE ESTAMPAS – DEPARTAMENTO DE GRAVURAS E DESENHOS DA UNICAMP

Prof. Dra. Lygia Arcuri Eluf¹

Professora Titular do Instituto de Artes da UNICAMP

Ana Paula de Andrade²

Técnica em Museologia da UNICAMP

Érica Boccardo Burini³

Graduanda em Artes Visuais pela UNICAMP

Resumo: O artigo trata da trajetória e das metodologias utilizadas na gestão do acervo do Gabinete de Estampas, localizado na Universidade Estadual de Campinas, desde a sua idealização e suas origens no Centro de Pesquisa em Gravura (CPGravura) até as mais recentes ampliações, com a aquisição da coleção de gravuras de Marcello Grassmann, totalizando cerca de 1000 gravuras na coleção. O Gabinete de Estampas é um espaço de encontros que mobiliza diversas áreas de conhecimento, nos seus processos de preservação, restauro e conservação, pesquisa e educativo, difusão e exposição, sendo um ponto de encontro entre as artes, a história, a filosofia, a educação, a Museologia, a curadoria, envolvendo o público interessado e expandindo-se para a comunidade....

Palavras chave: Coleção. Gravura. Desenho. Universidade. Marcelo Grassmann.

COLLECTION, EDUCATION AND RESEARCH **Cabinet of Prints - Department of Engravings and Drawings of Unicamp**

Abstract: This article looks into the trajectory and collection management methodology employed in the Gabinete de Estampas (Cabinet of Prints) located at the State University of Campinas (Unicamp), since its conceptualization to its origin at the Centro de Pesquisa em Gravura, CPGravura (Research Center of Prints) to the most recent expansion, that is the acquisition of a print collection of Marcello Grassmann, that adds up to a collection of about a thousand prints. The Cabinet is a space of exchange that mobilizes several areas of knowledge in its processes of preservation, restoration and conservation, research and education, diffusion and exhibition, a meeting point between the arts, history, philosophy, pedagogy, museology and curatorship involving the public of interest and it expands towards the community.

Keywords: Collection. Engraving. Drawn. University. Marcelo Grassmann.

¹ Professora Titular do Instituto de Artes da UNICAMP, criadora e coordenadora do Gabinete de Estampas – Departamento de Desenhos e Gravuras da UNICAMP. Rua Elis Regina, 50 – Cidade Universitária “Zeferino Vaz” – Barão Geraldo – Campinas. SP. CEP: 13083854. Email: gestampas@iar.unicamp.br.

² Técnica em Museologia do Instituto de Artes da UNICAMP, responsável técnica pelo Gabinete de Estampas – Departamento de Desenhos e Gravuras da UNICAMP) – Mestre, Bacharel e licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Uberlândia.

³ Graduanda em Artes Visuais pela UNICAMP, pesquisadora e bolsista do Gabinete de Estampas – Departamento de Desenhos e Gravuras da UNICAMP.

ACERVO, ENSINO E PESQUISA
GABINETE DE ESTAMPAS – DEPARTAMENTO DE GRAVURAS E DESENHOS
DA UNICAMP

1. Introdução

Este texto consiste num relato de experiência a respeito do Gabinete de Estampas: Departamento de Gravuras e Desenhos da UNICAMP, dissertando cronologicamente acerca de sua criação, as atividades que vêm sendo realizadas e encaminhamentos futuros pensados para a Coleção.

Desta maneira, em equipe construímos o texto, bem como realizamos o trabalho cotidiano sobre a coleção, onde conjuntamente buscamos agregar conhecimentos ligados as Artes Visuais e o pensamento artístico, Conservação Preventiva, Colecionismo, Exposições e Curadoria, entre outras áreas do conhecimento no contexto da Universidade; conjuntura frutífera para o desenvolvimento de ações educativas e de formação de profissionais que buscam refletir e questionar os meios e rumos do contexto artístico contemporâneo, buscando sempre a democratização e o acesso da comunidade ao material artístico.

2. O Gabinete de Estampas da UNICAMP

O olhar sobre a obra de arte tem em si um inevitável componente de anacronismo. Georges Didi-Huberman, especialmente em *Diante do tempo* (2015), dedica-se ao estudo das continuidades e rupturas deste caminho invisível produzido pelo contato do espectador com a materialidade da obra de arte. O anacronismo se apresenta como uma condição fundamental do embate entre sujeito e objeto no momento em que se está diante da imagem⁴. A primeira diferença temporal é representada pela ideia de que quem vê incorpora um tempo diverso daquele expresso pelo que é visto: a obra é um passado presente⁵. No âmbito brasileiro, Ana

⁴ O ato de conhecer é a fecundação de novas posições no mundo, a partir do mundo e diante do mundo. Afinal, o mundo não é um dado, uma informação a mais e sim a criação política envolvida em muitas leituras – ver novas relações entre coisas já vivenciadas (...) ao pensar sobre os objetos, a partir de certos exercícios, faremos novas leituras, nos relacionaremos de outro modo com esses mesmos objetos. Teremos, por conseguinte, outras “situcionalidades”, novas inserções na historicidade do tempo e do espaço. (RAMOS, 2004:34).

⁵ Na história da arte o objeto do passado está aqui hoje. Podemos ter experiência direta com a fonte de informação, o objeto. Portanto, é de fundamental importância entender o objeto. A cognição em arte emerge do envolvimento existencial e total do aluno." (BARBOSA, 1994, p. 38).

Mae Barbosa já anunciava uma ideia semelhante. Esta ideia em *A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos* (1994), reforçando a importância da difusão da obra para os mais diversos públicos, que não deve ser desacompanhada da produção artística e da contextualização do objeto, compondo a proposta metodológica triangular para o ensino de artes, teoria notória da autora, desenvolvida ao longo de sua obra. Desta forma, a obra é ativada suscitando uma ideia de passado no observador e nela mesma, uma projeção do presente, consumando o *envolvimento existencial e total* anteriormente citado como necessário para a cognição em arte.

No entanto, também se apresenta a possibilidade de coexistirem tempos distintos dentro de uma mesma imagem. O ofício do artista passa pelo estudo visual do mundo, e, contidas neste universo, estão as obras de grandes mestres, trabalhos de colegas, influências da literatura, do cinema, da música, e de outras artes de localizações distintas no espaço-tempo.

Este fluxo de ideias visuais é bem expresso pela fala do artista Marcello Grassmann: "a China me deu um dragão e alguns diabinhos. Os etruscos me deram pouca coisa, os egípcios me deram muito mais com suas zoomorfias religiosas." (GRASSMANN, 1984, apud PINTO; TAVORA, 2010, p.102). Neste trecho registrado em entrevista, o artista revela o quanto os caminhos dos olhos do artista em busca de afinidades são diversos e de difícil rastreio, e talvez por isso despertem tamanho interesse. Grassmann inspira a criação do acervo que, aberto à expansão, vem a constituir o Gabinete de Estampas – Departamento de Gravuras e Desenhos da UNICAMP, que tem no ensino e na pesquisa dois de seus pilares constitutivos, com uma posição privilegiada para tal, dentro da Universidade Estadual de Campinas. O fascínio pela obra de Grassmann já havia resultado em pesquisas de iniciação científica⁶ desenvolvidas por alunos da graduação na mesma instituição, as quais buscavam tecer relações visuais entre as gravuras tardias de Marcello Grassmann e os Disparates de Francisco de Goya, o que foi enriquecido pelo estágio de pesquisa

⁶ Projetos de iniciação científica finalizados com o financiamento PIBIC-Unicamp, de Rodrigo Faria, "Estudos sobre o processo criativo de Marcelo Grassmann", pesquisa desenvolvida de 2013 a 2015 e de Diego Alexandre, "Marcelo Grassmann Desenho", de 2013 a 2014, e "Investigação sobre os modos construtivos em desenho e gravura do artista Marcelo Grassmann", de 2014 a 2015, ambos alunos da graduação em Artes Visuais da UNICAMP, sob orientação da Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf.

no exterior e, permitiu que as gravuras de Goya fossem vistas em sua materialidade em Madri, Espanha, cumprindo de maneira integral os propósitos da pesquisa.

O percurso da investigação pretendia ampliar o conjunto de referências associadas ao artista brasileiro, localizando sua produção no cenário internacional através da comparação com o artista espanhol de notória importância na história da arte. Esta contextualização eleva os parâmetros com os quais a obra de Grassmann é vista, e propicia uma conexão entre a história estabelecida da arte europeia e a história que ainda apresenta certa carência de reconhecimento da arte brasileira. O exercício da reflexão crítica sobre a produção artística, como coloca Ana Mae Barbosa (1994), é uma fração fundamental do ensino de artes, e tem sua importância exacerbada quando se trata do ensino superior na área.

O embrião do Gabinete de Estampas da UNICAMP foi o Centro de Pesquisa em Gravura (CPGravura) do Instituto de Artes da mesma universidade, - com aproximadamente 500 obras - também construído a partir de um projeto FAPESP em 1997. O centro construiu um acervo ao longo de seus vinte anos de existência, e teve um importante papel no ensino das técnicas de gravura (xilogravura, gravura em metal, litogravura e serigrafia principalmente), oferecendo exemplos de qualidade para a demonstração dos efeitos visuais das técnicas, como forma de auxílio e estímulo para a expressão poética individual, possuindo majoritariamente obras de relevantes artistas brasileiros; desta maneira a coleção do CPGravura também contempla produções notáveis de artistas visitantes e de graduandos e pós-graduandos, cujos percursos artísticos floresceram no ateliê do Instituto de Artes da Unicamp.

O contato do aluno⁷ com a obra de arte também aprimora o interesse pelos artistas, ampliando seu repertório visual, desenvolvendo sua sensibilidade e por fim enriquecendo a prática artística com a possibilidade de estabelecer relações entre obras⁸. Também é desenvolvido o interesse pelo estudo das práticas das diferentes

⁷ “Conhecer” as obras de arte visualizá-las, saber de sua existência através das visitas cotidianas ao museu, fez o despertar da pesquisa (...). O objetivo primeiro do trabalho com o objeto gerador é exatamente motivar reflexões sobre as tramas entre sujeito e objeto: perceber a vida dos objetos, entender e sentir que os objetos expressam traços culturais, que os objetos são criadores e criaturas do ser humano. Ora, tal exercício deve partir do próprio cotidiano, pois assim se estabelece diálogo, o conhecimento do novo na experiência vivida: conversa entre o que se sabe e o que se vai saber (RAMOS, 2004:32).

⁸ Ora, por uma mutação que não data de hoje, mas que, sem dúvida, ainda não se concluiu, a história mudou sua posição acerca do documento: ela considera sua tarefa primordial, não interpretá-lo, não determinar se diz a verdade nem qual é seu valor expressivo, mas sim trabalhá-lo no interior e

técnicas em gravura, o que resultou no Projeto de Extensão Comunitária Gravura na Kombi, que visava articular os graduandos, sob supervisão docente, aos professores de artes de escolas públicas locais para oferecerem oficinas de xilogravura, apresentando uma técnica enraizada na cultura brasileira e na literatura de cordel. Em declaração sobre o projeto, a Professora Coordenadora Lygia Arcuri Eluf afirma "que é através da criação, que jovens e adolescentes adquirem capacidade de repensar a si mesmos e o mundo que os cerca, colocando-os diretamente em contato com instrumentos que impulsionam a criatividade".

De volta ao âmbito acadêmico, é possível notar a variedade de áreas de pesquisa que são atraídas pela presença da obra de arte: as artes visuais, a educação, a história, a filosofia através da estética, entre outras possibilidades de interdisciplinaridade. Este movimento é significativo no ambiente universitário por instigar uma estruturação diversa, que problematiza a organização estática das faculdades e institutos encerrados em si. A obra é o lugar de encontro de ideias, de pessoas, de saberes, e o acervo, sendo um conjunto, permite o estabelecimento de relações que configura a montagem, conceito de Georges Didi-Huberman, que extrapola o tempo e o espaço, em composições orientadas por outros princípios, não escapando do anacronismo, mas assumindo este elemento como basilar do pensamento com imagens.

O incentivo à pesquisa e ao olhar sobre as gravuras também impulsiona o fortalecimento da recuperação da memória desta forma de arte que tem grande destaque no país, de modo geral. A memória recuperada também possui um caráter de proximidade pela presença de gravuras de artistas que estudaram, que lecionaram ou que de forma indireta passaram pelo Instituto de Artes da Unicamp e deixaram sua marca através de sua obra conservada, tendo como exemplos obras de Luise Weiss, Lygia Eluf, Marco Buti, Márcio Périgo, Tuneu (Antônio Carlos Rodrigues) e Sérgio Niculitcheff, docentes do Instituto; Simone Peixoto, Luciana Bertarelli e Márcio Elias, integrantes de grupos dedicados a Gravura como o Xilomóvel, e outros artistas no cenário nacional como Cláudio Mubarak, Renina Katz, Regina Silveira, Evandro Carlos Jardim, Rubens Matuck e Maria Bonomi, entre

elaborá-lo: ela o organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações (FOUCAULT, 2004: p. 7).

outros figuram no acervo. De modo geral, o CPGravura é composto por imagens gráficas feitas no Brasil.

Naturalmente o ato do colecionismo do CPGravura deu início as tentativas de aumentar sua área de atuação e suas futuras aquisições. Desta maneira foi possível a aquisição de parte considerável da produção de gravuras em metal do artista Marcello Grassmann, assim, a Unicamp desde 2016 é detentora de um dos maiores acervos de um dos principais artistas gráficos brasileiros, graças ao fomento da FAPESP através do projeto da professora Lygia Eluf. Trata-se de três grandes caixas azuis contendo cerca de duzentas e vinte gravuras em metal, especialidade de Grassmann, relacionadas a mais de meio século de produção artística. A coleção é uma entre oito edições das obras, feitas a pedido do colecionador de arte de São Paulo Pedro Hiller, proprietário das matrizes.

O projeto de pesquisa relacionada ao conjunto propõe uma investigação na área de procedimentos técnicos tradicionais da gravura em metal na coleção, aumentando o interesse pela técnica, dada a notável maestria e virtuosismo de sua obra, mas também desperta o interesse da história da arte, vista a importância de Grassmann no cenário nacional. Devido à extensão de sua produção, é desencadeado o interesse pela obra do ponto de vista do tema, influências, pelas técnicas empregadas, e pelo percurso visual do artista em cerca de meio século de atividade e seu desenvolvimento poético e a oportunidade de fazer este exercício buscando relações entre os artistas. A presença material da obra na pesquisa tem grande importância, pois permite que sejam observados os detalhes, que são fundamentais para a análise da obra de arte⁹.

O projeto inicialmente foi dividido em duas etapas. A primeira delas é a realização de um memorial descritivo inventariando as técnicas e variações utilizadas por Grassmann. A segunda etapa prevê uma análise da obra do artista, considerando como o uso e o desenvolvimento pessoal dessas técnicas permitiram a criação de uma obra com características únicas, que pode ser inserida dentro da produção de ponta da gravura brasileira contemporânea por sua extrema qualidade.

⁹ As semelhanças visuais, então, não constituem o aspecto de conexão entre os objetos de arte, uma vez que elementos bem mais complexos podem conectar obras aparentemente antagônicas. O valor simbólico se constrói, aqui, pelos aspectos conceituais que podem ser estabelecidos entre suas propostas e seus processos de instauração. (BULHÕES, 2008:130).

3. Coleccionismo e Conservação preventiva na coleção do Gabinete de Estampas da UNICAMP

O ato de colecionar configura em si a ação de aglomerar coisas, no caso das obras de arte, que já não possuem em si uma finalidade utilitária enquanto produtos, enquanto bens de consumo e têm por agora a finalidade de serem expostas ao olhar. A categoria de “coleccionamento” traduz, de certo modo, o processo de formação de patrimônios.

Sabemos que esses, em seu sentido moderno, podem ser interpretados como coleções de objetos móveis e imóveis, apropriados e expostos por determinados grupos sociais. Todo e qualquer grupo humano exerce algum tipo de atividade de coleccionamento de objetos materiais, cujo efeito é, demarcar domínio subjetivo em oposição “ao outro”. O resultado dessa atividade é precisamente a constituição de um patrimônio. (Clifford, 1985; Pomian, 1997 apud GONÇALVES, 2003: 26). Pensando em como guardar os objetos alvos e integrantes de uma coleção que se criaram os lugares destinados à guarda, os museus. Muitas são as versões de como surgiram os museus, galerias, espaços de guarda ou gabinetes de curiosidades, mas a maioria delas converge sobre um mesmo ponto, sobre uma mesma base fundante: o hábito de guardar, o colecionar. Na tentativa de entender como se criou o hábito de colecionar, Pomian traz em seu texto “Coleções”, algumas amostras de como isso se dava em diferentes contextos e épocas. As semelhanças visuais, então, não constituem o aspecto de conexão entre os objetos de arte, uma vez que elementos bem mais complexos podem conectar obras aparentemente antagônicas. O valor simbólico se constrói, aqui, pelos aspectos conceituais que podem ser estabelecidos entre suas propostas e seus processos de instauração. (BULHÕES, 2008:130).

O patrimônio é usado não apenas para simbolizar, representar ou comunicar: é bom para agir. Essa categoria faz 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. Não existe apenas para representar ideias e valores abstratos e ser contemplado. O patrimônio, de certo modo, constrói, forma as pessoas (GONÇALVES, 2009: 31).

Desta maneira, as peças ou obras de arte, ao entrarem em uma coleção, passam a receber cuidados diversos que porventura não recebiam anteriormente,

passam a ser conservadas para que seu tempo e durabilidade possam ser estendidos ao máximo, adquirindo então um caráter precioso e, necessitando de cuidados especiais. Já que os objetos assumem um caráter de preciosidade, um tesouro é criado, formando-se o hábito de guardar os objetos como tentativa de preservar uma memória, havendo a necessidade de espaços de salvaguarda como uma espécie de caixa de preciosidades, e as obras de arte passam a fazer parte de um conjunto de peças expostas à contemplação, ao olhar de terceiros, às pesquisas e aos estudos. Assim, museus, galerias e demais gabinetes de curiosidades são formas de selecionar os objetos considerados de “valor” e destacá-los dos demais. É operado um recorte que confere ao objeto um patamar de valor para além dos demais.

Colecionar obras de arte torna-as possibilitadoras de um prazer estético, enquanto outras nos permitem adquirir conhecimentos científicos e históricos. Desta forma a UNICAMP, enquanto detentora deste rico acervo será colocada em uma posição reconhecida no circuito artístico, onde será possível entrar em contato empiricamente com obras de arte que abarcam valores simbólicos, estéticos, históricos, trazendo uma memória artística visual tanto em âmbito nacional quanto internacional. Que é um museu senão um depósito de memórias, lembretes de um lugar, de um tempo, de uma história que abriga seus personagens e suas lutas. (ANDRADE, M. 1998:60) Desta maneira a universidade é mais do que um espaço privilegiado para obtenção de saberes ou um espaço para a apreciação visual de obras de arte, é um *lócus* de apreensão de conhecimentos teóricos e práticos, é o lugar onde a apreensão de conhecimentos se aproxima dos olhares do espectador.

Desta forma é possível trabalhar a coleção pensando em uma relação dialógica entre as obras, umas com as outras, entre as obras e o circuito artístico ao qual estão inseridas e principalmente entre as obras e seus espectadores. Uma peça torna-se uma obra de arte por meio das interlocuções que pode estabelecer com os discursos do campo artístico, conquistando, assim, determinado significado. (...) Não é a peça em si que significa um conteúdo, mas sim o conjunto das interpretações que sofre, das citações que possibilita e das relações que podem ser estabelecidas com ela (BULHÕES, 2008: 129).

A conservação preventiva de desenhos e gravuras é um assunto de grande importância, com vasta literatura. Desde o final do século XVI, quando apareceram

os primeiros museus, até a atualidade os sistemas de preservação e conservação de obras de arte em papel tem se modificado radicalmente. Surgiram novos sistemas de classificação e organização das coleções, novos sistemas de guarda, e apresentação, e o problema da conservação tornou-se uma disciplina complexa. A partir da segunda metade do século XX os museus e bibliotecas se tornaram centros pragmáticos de referência e partes fundamentais para a construção de um tecido sociocultural em torno deles. Essa situação também possibilitou a implantação de novos discursos expositivos e a disposição, a difusão e a divulgação das coleções existentes exigiram uma nova abordagem por parte dos responsáveis por tais coleções. Essa nova abordagem alertava para o perigo potencial que existe na constante manipulação das obras, não apenas para exposições periódicas ou permanentes, para as pesquisas que se multiplicaram em torno das coleções, para a divulgação das informações apontando para o intrínseco componente de vulnerabilidade.

O que se pretende aqui não é aprofundar um estudo técnico sobre conservação e preservação e sim estabelecer um guia básico para uma espécie de manual de caráter prático, que sirva de orientação para que nossa instituição possa manter uma gestão da coleção de gravuras de Marcello Grassmann adquirida com o financiamento FAPESP, bem como com o acervo já existente no Centro de Pesquisas em Gravura do Instituto de Artes. A conservação material adequada dessas coleções, para que possam ser utilizadas em pesquisas futuras e que tornem o patrimônio cultural e artístico da universidade cada vez mais sólido, é nossa responsabilidade.

A conservação preventiva é um método de trabalho que planeja e determina os protocolos e dispositivos necessários para prevenir a deterioração da obra ou objeto antes que ela se produza. Essas ações a tornam o elemento diferenciador entre acumular documentos e obras e efetivamente conservá-los como patrimônio efetivo. Temos em nossa universidade um acervo de obras em papel significativo, formado por aproximadamente mil gravuras em diferentes técnicas. Este acervo foi formado e guardado sob a responsabilidade do Centro de Pesquisas em Gravura do Instituto de Artes, desde 1997 e exposto em algumas ocasiões, sob a responsabilidade dos professores e pesquisadores que atuam no CPGravura. A coleção está guardada atualmente na Biblioteca Central César Lattes, no

Departamento de Obras Raras, numa sala climatizada. Parte da proposta inicial da pesquisa realizada, a identificação, digitalização e catalogação dessas obras. Uma segunda etapa do processo desenvolvido a partir da pesquisa prevê a instalação definitiva de um espaço adequado, Gabinete de Estampas, (Departamento de Gravuras e Desenhos), numa colaboração entre o CPGravura/Instituto de Artes e a Biblioteca Central da Universidade Estadual de Campinas. Neste lugar, além da conservação preventiva e guarda, pretendemos estabelecer um espaço de diálogo com a universidade por meio de exposições, aulas e outras atividades relacionadas, além de disponibilizar o acervo para futuras pesquisas.

A história do papel remonta à Antiguidade se considerarmos os pergaminhos e papiros e a partir do conhecimento do que já se produzia no Oriente surge o papel no Ocidente a partir do século XII. Embora não seja nossa intenção apresentar um estudo e desenvolvimento dessa fabricação destacou o autor Dard Hunter (1883-1966) (*Papermaking: The History and Technique of an Ancient Craft*), ainda reconhecido como uma grande autoridade no assunto, que apresenta a evolução da indústria papelreira desde sua invenção na China, até seu desenvolvimento no Ocidente de maneira completa e fascinante: dos processos artesanais, feitos em tintas de fibras vegetais procedentes de plantas como o linho, algodão ou cânhamo, de gramaturas irregulares e de grande resistência mecânica, aos papéis industriais que começaram a ser produzidos no século XVIII, temos um grande espectro que revela a complexidade dessa tarefa. Ainda hoje, apesar de toda a evolução tecnológica, tal estudo apenas comprova que o papel, apesar de sua fragilidade é conhecido por sua extrema versatilidade e resistência e é ainda um dos principais suportes utilizados. Podemos classificá-lo segundo sua manufatura, composição de fibras, gramatura, cor, textura e processos aditivos de acabamento. Respeitando-se suas dimensões reduzidas o papel tem sido utilizado para as práticas artísticas e se torna suporte de um sem número de técnicas e procedimentos dos mais variados. O que nos interessa no momento é tratar desse suporte quando utilizado para técnicas realizadas a partir de procedimentos secos ou úmidos, ou ainda procedimentos químicos e mistos na gravura e de conservá-lo adequadamente. Desde um simples desenho a lápis, passando por impressões de gravuras em metal, madeira e pedra às impressões digitais, o papel tem sido, por excelência, um dos principais suportes para a impressão, construção e transmissão do conhecimento humano.

A presença do oxigênio e da água no meio ambiente, junto com a luz, causa a deterioração dos papéis, afetando-o como suporte e também afetando o que suporta. O papel é um material extremamente higroscópico e os níveis elevados de umidade, em combinação com condições ambientais provocam reações de hidrólise e oxidação que comprometem a ruptura das células de celulose e de outros materiais orgânicos de sua composição. Temos que considerar sua vulnerabilidade, que implica em mudança de seus elementos constitutivos, e que se manifesta na forma de manchas, perda de flexibilidade, fungos, mudanças de cor e ocorrências mais definitivas como a ruptura das fibras. Algumas alterações são estruturais no suporte, tais como a acidez, a fragilidade, a fragmentação, a falta de coesão das fibras e alguns ataques microbiológicos. Outras, são estruturais na matéria suportada, tais como, falta de adesão ao suporte, dispersão, alteração química dos pigmentos e descoloração das tintas entre outros.

Temos que ter em mente dois fatores:

1 - facilitar a manipulação, guarda e uso; criar um microsistema que mantenha a obra em um meio livre de ácido e limitar os efeitos devastadores da luz, umidade e contaminação do ar.

2 - O papel é um material muito flexível, portanto, sua manipulação, guarda e apresentação exigem uma base resistente, pasta de conservação ou *passepapier* que será o fundo de apoio da obra. A montagem tem que ser suficientemente rígida para proporcionar à obra suporte, resistência e proteção física. A gramatura do *passepapier* tem que ser suficientemente grossa para isolar a superfície de um possível contato com o vidro se emoldurado e todos os materiais devem ser compatíveis com os parâmetros de conservação.

Uma solução econômica consiste em proteger as obras de maneira individual, com uma folha de papel neutro glassine ou outro material transparente neutro. Entretanto, a máxima proteção poderá ser alcançada se a obra for montada num suporte ou colocadas em pastas de conservação guardadas em caixas de armazenamento produzidas especificamente para tal coleção, levando em consideração suas características principais como: técnica, peso, dimensão, tipo de papel, conteúdo. A reversibilidade deve ser o princípio básico e para isso devem-se selecionar produtos e materiais que interfiram minimamente na montagem. Fitas adesivas museográficas, cantoneiras, papéis de restauro japonês, cola

metilcelulose, fitas de poliéster: cada um desses materiais deve ser eleito de acordo com a obra que se está manipulando. As obras devem ficar na horizontal, guardadas em caixas feitas com material de PH neutro ou preferencialmente em gaveteiros metálicos com fundo de poliestireno.

A complexidade gráfica dessas obras exigiu uma metodologia específica para o processamento de informação das imagens. A partir de reuniões com o departamento especializado em obras raras e também o de catalogação da Biblioteca Central César Lattes, foi construída uma ficha de catalogação apropriada para a identificação e descrição do material. Como modelo foram utilizadas as fichas de catalogação do Museu Albertina, Viena, e do Museu do Prado, Madri.

A segunda etapa consistiu em identificar cada uma das gravuras de acordo com as informações determinadas. Durante essa mesma etapa iniciou-se a identificação dos procedimentos técnicos utilizados por Grassmann. Todas as imagens foram digitalizadas. Nessa etapa foi necessária a consulta a outros especialistas na área, que ajudaram numa possível desconstrução de cada imagem a fim de determinar cada procedimento técnico utilizado. Alunos bolsistas auxiliaram o trabalho e foi necessário treiná-los para que pudessem digitalizar as imagens, organizar os arquivos e finalmente participar da avaliação técnica das estampas sob a supervisão da pesquisadora responsável.

Alguns critérios foram determinados para a catalogação, tais como: ordem de gravação, nomenclatura dos procedimentos técnicos, informações técnicas sobre cada imagem, local e modo de impressão (inclusive nome do impressor). Já que Grassmann revisitava constantemente as matrizes, a dificuldade em determinar as datas exatas da realização das gravuras é enorme e optamos por localizar as imagens em décadas. Utilizamos algumas fontes para verificar essas informações, tais como a catalogação feita pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, catálogos publicados e consultas realizadas com Roberto Grassmann, seu irmão e impressor, e Zizi Baptista, a companheira do artista em seus últimos anos de vida. As medidas das imagens foram aproximadas, por exemplo, 39,3 aproximamos para 39,5 cm.

O passo seguinte está em andamento: realização dos laudos de conservação e documentação referente a cada uma das obras (Termos de doação, patrimoniamiento, Livro tombo, etc.).

A exposição de arte funciona como uma ponte de interligação, um ponto de encontro entre a arte, o espectador, o curador, o espaço de arte, o artista; a exposição se coloca enquanto um espaço subjetivo, experimental, com abertura para significações, interpretações e sensações, um espaço de construção de conhecimento.

4. Exposições e o pensar artístico sobre as obras do Gabinete de Estampas da UNICAMP

O CPGravura prioriza as ações expositivas de seu acervo e da Coleção Grassmann, possibilitando uma série de eventos visando a divulgação e difusão das técnicas da gravura estimulando também o pensamento curatorial sobre a coleção¹⁰.

A primeira exposição do acervo em 1997 contou, entre outros, com nomes importantes da gravura brasileira como Maria Bonomi, Renina Katz, Regina Silveira, Cláudio Mubarac, Marco Buti e já se fez presente a obra de Marcello Grassmann. Em 2007, na Galeria do Instituto de Artes da UNICAMP, foi realizada a mostra em comemoração aos 10 anos do CPGravura, intitulada Décima Exposição, que também reuniu obras destes artistas e novos convidados como Ulysses Boscolo, Evandro Carlos Jardim.

Em 2008 esteve em exposição em Nova Iorque, no Pratt Institute, enfocando a pesquisa de docentes e alunos, promovendo o lançamento da produção destes artistas em um cenário internacional. O acervo também circulou no meio universitário como, por exemplo, em 2010, no Museu Universitário de Arte (MUnA) da Universidade Federal de Uberlândia.

Destacamos ainda outros exemplos, como a exposição “O Colecionador” com obras do acervo pessoal de Pedro Hiller, em 2012, com curadoria de Lygia Eluf e em 2014, a exposição 1/17, onde 17 artistas que compõem a coleção do CPGravura foram reunidos numa retrospectiva e exposição das doações realizadas até aquele momento¹¹, sob a curadoria de Danilo Perillo, ambas na Galeria do Instituto de Artes na UNICAMP.

¹⁰ As instituições museológicas constituem o lugar oficial da arte: tudo que é produzido, difundido, comentado e vendido como tal, em algum momento, deve passar por um museu ou por uma grande exposição institucional. [...] A partir dessas participações, elas são vistas, comentadas e documentadas. (BULHÕES, 2008:127)

¹¹ O conceito de curadoria que assumimos é entendido como uma interferência ativa e que forma parte do exercício museológico, já que a ideia de recorte é uma das essências tanto do processo

Em 2015 houve a primeira exposição do Projeto Grassman realizada na Biblioteca Central César Lattes da UNICAMP, “O universo gráfico de Marcelo Grassman” com curadoria colaborativa de Lygia Eluf, Isabella Pereira e Fernanda Mira, como apresentação ao público da recente aquisição das obras do artista ao acervo da Universidade¹². E neste ano há o planejamento para que ocorram duas exposições simultâneas, no mês de novembro. Uma será realizada na Biblioteca Central César Lattes e a segunda no ateliê de Gravura do Instituto de Artes, ambas na UNICAMP, onde obras tanto do Marcelo Grassmann quanto de outros artistas a fim de mostrar o processo de construção, reflexão e difusão desta coleção.

A apresentação do percurso do Gabinete de Estampas e Desenhos nos permite vislumbrar a sua vastidão. O projeto tem uma abrangência instigante e apresenta a possibilidade de um trabalho interdisciplinar. Essa ação desencadeia um movimento não apenas de ações artísticas mas também de pesquisas e investigações que tem sua origem na presença da obra de arte na esfera universitária e pública. São fatores que determinam o diferencial desta iniciativa, que recebeu apoio dentro da Universidade Estadual de Campinas, do Instituto de Artes (IA), da Biblioteca Central César Lattes (BCCL), na Coleção de Obras Raras, e, fora dela, através da FAPESP e que através do trabalho de docentes, funcionários e alunos tornou possível a construção deste acervo dentro do patrimônio público.

5. Considerações finais

Com o objetivo de preservar e fortalecer a importância da guarda, conservação e difusão de um bem cultural de tamanho valor e a coleção passa a representar a identidade da imagem gráfica do local. Sua relação com a conservação da memória visual brasileira, o ensino e pesquisa, estabelece ainda uma justaposição de trajetórias de artistas doadores das obras, alunos e docentes, uma herança rica fruto do percurso iniciado há vinte anos no Centro de Pesquisa em Gravura.

coleccionista como do expositivo. O curador é, nesse caso, um mediador que se caracteriza por sua influência na possibilidade de viabilizar o processo de produção de sentidos por meio das exposições museológicas. (BOTTALLO, 2004: 39).

¹² Admitindo as necessidades de buscar para seu trabalho uma dimensão crítica, os curadores dos museus tornam as exposições um espaço privilegiado para a arte, pois sabem que elas oferecerão a possibilidade de multiplicar experiências estéticas, tanto para os artistas como para o público que as visita. (GONÇALVES, 2004: 104).

A centralização das obras em um departamento como o Gabinete de Estampas e Desenhos permite também uma tomada de poder sobre o patrimônio material, representado pela concretude das obras e o imaterial associado à memória do local. A consciência sobre a história do local viabiliza a sua escrita e perpetuação, criando vínculos de afeto e reconhecimento sobre a produção gráfica brasileira.

Retomando o pensamento de Ana Mae Barbosa, que explicita a gravidade do estabelecimento de relações entre uma sociedade e a arte por ela produzida: "Uma sociedade só é artisticamente desenvolvida quando ao lado de uma produção artística de alta qualidade há também uma alta capacidade de entendimento desta produção pelo público." E ainda complementa destacando a razão de se almejar tal desenvolvimento: "Desenvolvimento cultural que é a alta inspiração de uma sociedade só existe com desenvolvimento artístico neste duplo sentido." (BARBOSA, 1994, p. 32).

6. REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ana Paula de. MUnA e seu acervo: lugar de memória e esquecimento. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia/ MG. 2012.

ANDRADE, Marco Antônio P. de. O Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 70. In: CADERNO DE ARTE, nº especial, dez. 1998. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Centro de Ciências Humanas e Artes, Departamento de Artes Plásticas. p. 59 – 65.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos. 2. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 1994.

BARROS, Regina Teixeira de. CHAIMOVICH, Felipe (Org.), CHIARELLI, Tadeu. Grupo de estudos de Curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2º ed.rev. e ampl. São Paulo: MAM, 2008.

BOURDIEU, P., DARBEL, A., O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu publico. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo: Zouk, 2003.

BULHÕES, Maria Amélia. As instituições museológicas e a constituição de valores no circuito mundializado da arte. In: BERTOLI, M.& STIGGER, V. (orgs.) Arte, Crítica e Mundialização. São Paulo, ABCA: Imprensa Oficial, 2008, p.125-133.

CATROGA, Fernando. Os passos do homem como restolho do tempo: memória e fim do fim da história. Coimbra: Almedina, 2009. 97

CHAIMOVICH, Felipe (Org.), CHIARELLI, Tadeu. Grupo de estudos de Curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2º ed.rev. e ampl. São Paulo: MAM, 2008.

CHARTIER, Roger. A beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. CHAIMOVICH, Felipe (Org.), CHIARELLI, Tadeu. Grupo de estudos de Curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2º ed.rev. e ampl. São Paulo: MAM, 2008. CHIARELLI, Tadeu.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo, SP: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2015.

COSTA, Helouise. CHAIMOVICH, Felipe (Org.), CHIARELLI, Tadeu. Grupo de estudos de Curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2º ed.rev. e ampl. São Paulo: MAM, 2008.

CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do Museu. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CURY, Marília Xavier. Exposição: concepção, montagem e avaliação. São Paulo, 2006.

FOUCAULT, M.. A arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GARRIDO, Coca. Trayectoria, metodología y funciones de un gabinete de grabados. *Arte, Individuo y Sociedad*, Madri, Espanha, n. 12, p. 113-130, 2000.

GONÇALVES, José R.S. O patrimônio como categoria de pensamento In: ABREU, Regina & CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre Cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. 98 São Paulo: Editora da USP, 2004.

IVINS, William Mills, Jr. *How prints look: photographs with commentary*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1943.

MALRAUX, André. *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000. MORTARA, Adriana. *Museus e coleções universitários: por que museus de arte na Universidade de São Paulo?* Tese (Doutorado em Ciências da Informação e Documentação) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

O'DOHERT, Brian. *No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. *Memória e Arte: a (in) visibilidade dos museus de arte contemporânea brasileiros*. Tese (Doutorado em História) Programa de Pós-graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

POMIAN, Krzysztof. *Coleção*. Trad. Suzana Ferreira Borges, In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985. v.5. p. 51-86 POULOT, Dominique. *Museu, nação, acervo*. In: BITTENCOURT, Jose Neves et. All. *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003. 99

RAMOS, Francisco Régis Lopes. *A danação do objeto: o museu no ensino de história*. Chapecó: Argos, 2004.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

Referências de Internet:

BOTTALLO, Marilucia. *A curadoria de exposições de arte moderna e contemporânea e sua relação com a museologia e os museus*. Disponível em: (<http://issuu.com/arteducadora/docs/critica2>) Último acesso em 26/09/2017.

GROSSMANN, Martin. *O museu de arte hoje*. Disponível em: (http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/artigos/o_museu_hoje/view...) Último acesso 13/07/2007.

HOFFMAN, Jens. *A exposição como trabalho de arte*. ht Disponível em: (<tp://www.slideshare.net/kamillanunes/a-exposio-como-trabalho-de-arte-jens-hoffmann>) Último acesso em 27/05/2012 ICOM, Disponível em: (<http://www.icom.org.br>). Último acesso em 19/08/2010.

7. Anexo: Lista de imagens

7.1 – Projeto Gravura na Kombi, Escola Professora Maria A. G. La Fortezza, Hortolândia, 2004.

7.2 – Décima Exposição, CPGravura, Galeria do I.A. Unicamp, Campinas, 2007.

7.3 – Center for printmaking research Arts Institute UNICAMP (folder), Pratt Institute, Nova Iorque, 2008.

7.4 – CPGravura (folder), MUnA UFU, Uberlândia, 2010.

7.5 – CPGravura, MUnA UFU, Uberlândia, 2010.

7.6 – O Colecionador, Galeria do I.A., Unicamp, Campinas, 2012.

7.7 – 1/17, Galeria do I.A. Unicamp, Campinas, 2014.

7.8 – “O universo gráfico de Marcelo Grassman”, Biblioteca Central César Lattes UNICAMP, 2015.

7.9 – “O universo gráfico de Marcelo Grassman” (detalhe da matriz e das ferramentas de gravação), Biblioteca Central César Lattes UNICAMP, 2015.

7.10 – Obra de Marcelo Grassmann, (água forte, ponta seca, roulette, água tinta, falsa maneira negra, raspador/brunidor), Coleção do Gabinete de Estampas da UNICAMP, 2017.

AS TELAS DE BENEDICTO CALIXTO LOCALIZADAS NO MUSEU DO CAFÉ: PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA

Fernando Rocha Aguiar¹
Museu do Café – Santos/SP

Resumo: O presente relato de experiência tem o objetivo de apresentar, aos pesquisadores e ao público em geral, os resultados do trabalho de pesquisa e documentação museológica referente às telas *Fundação da Vila de Santos-1545*; *Porto de Santos em 1822* e *Porto de Santos em 1922*, todas de autoria do pintor Benedicto Calixto e que estão localizadas no Museu do Café em Santos-SP.

Palavras-chave: Benedicto Calixto. Museu do Café. Memória paulista. Fundação da Vila de Santos. Santos em 1822. Santos em 1922.

BENEDICTO CALIXTO'S SCREENS LOCATED AT THE COFFEE MUSEUM: RESEARCH AND DOCUMENTATION

Abstract: *The present report of experience has the objective of presenting to the researchers and to the public in general the results of the work of museological research and documentation referring to the screens Fundação da Vila de Santos-1545; Porto de Santos em 1822 and Porto de Santos em 1922, all by the painter Benedicto Calixto and located in the Coffee Museum in Santos-SP-Brasil.*

Keywords: *Benedicto Calixto. Coffee Museum. Paulista Memory. Foundation of the Village of Santos. Santos in 1822. Santos in 1922.*

¹ Bacharel e licenciado em História pela Universidade Católica de Santos-SP. Formado pelo *Programa de Treinamento em Documentação Museológica* oferecido pelo Comitê Internacional de Documentação (CIDOC) do Conselho Internacional de Museus (ICOM). Trabalha como analista de documentação museológica no Museu do Café em Santos/SP.

AS TELAS DE BENEDICTO CALIXTO LOCALIZADAS NO MUSEU DO CAFÉ: PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA

1. O Museu do Café: breve Histórico sobre sua formação

Criado em 1998 por uma iniciativa de representantes dos setores de produção e exportação de café, dentro de um contexto de revitalização do centro histórico da cidade de Santos-SP, o Museu do Café tem a missão de colecionar, conservar, expor, investigar e pesquisar objetos e evidências arquitetônicas, artísticas e documentais que testemunhem a história e o desenvolvimento socioeconômico e cultural do Brasil na sua relação com o agronegócio café, em âmbito nacional e internacional.

O Museu foi instalado no edifício da antiga Bolsa Oficial de Café, inaugurado em 1922 para centralizar as operações e as informações comerciais do produto.

Em um momento que as exportações do café brasileiro representavam 70% da produção mundial, a suntuosidade do edifício expressa o auge de um dos ciclos econômicos mais importantes da história do país.

O acervo do Museu do Café começou a se formar no início dos anos 2000 por meio de uma campanha de captação de acervos para organização da 1ª exposição de longa duração: “A Trajetória do Café no Brasil”. A iniciativa obteve grande receptividade e contribuiu para a formação de uma coleção composta por itens ligados à produção e beneficiamento do café como rastelos, arados, balaios, selecionadoras; utensílios ligados ao ofício de classificação de café como colheres de prova, cuspideiras, peneiras; objetos ligados à comercialização do café como máquinas de calcular, telex, rádios comunicadores; utensílios para o preparo e consumo do produto como moedores, torradores, xícaras, chaleiras, etc. O acervo também é composto por elementos constitutivos do próprio edifício como as telas e o vitral de Benedicto Calixto, o mobiliário do salão do pregão e as esculturas que compõem a fachada e a torre.

Em 2008 o Museu se configurou em Organização Social, firmando contrato com a Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo (SEC). Essa transformação possibilitou estruturar profissionalmente o Museu do Café de acordo com os ditames da museologia contemporânea, contratando equipe especializada e organizando suas áreas administrativas e de atendimento. Nesse período, tiveram início os projetos de pesquisa

e discussão conceitual das ações da instituição, com a elaboração de planos e diagnósticos nas mais diversas áreas.

Em 2009 o edifício foi tombado pelo Conselho do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, reafirmando seu papel como elemento caracterizador da cultura nacional.

2. O trabalho de pesquisa e documentação museológica

A partir da parceria com as organizações sociais, a Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico (UPPM), que é a instância responsável pelos museus da SEC, realizou, entre outubro de 2008 a junho de 2010, um Projeto de Documentação do Acervo dos Museus da Secretaria. O projeto foi responsável pela identificação, registro fotográfico e inserção das informações dos acervos dos museus em planilhas padronizadas, e, posteriormente, no Banco de Dados do Acervo (BDA-SEC).

Em 2011, a partir da reestruturação da equipe de museologia do Museu do Café, foram realizados os primeiros trabalhos de atualização das planilhas de inventário e gerenciamento do Banco de Dados.

Nesse mesmo ano a equipe técnica do Museu do Café começou a estruturar seus macro-eixos de atuação, ou seja, seus recortes patrimoniais. Eles dão conta da preservação do café em três instâncias: 1) na sua materialidade, enquanto produto de consumo; 2) como objeto social, numa perspectiva histórica, política, econômica e dos usos e costumes; e 3) como fomentador e financiador da cultura brasileira (arte, literatura, arquitetura), numa tradução simbólica diretamente ligada a seus altos e baixos no cenário brasileiro.

Tais macro eixos, desde então, referenciam a atuação do Museu do Café quanto à preservação, pesquisa e difusão de suas coleções e tornaram-se pontos de partida para o desenvolvimento das linhas de pesquisa, da política de acervo, do programa de exposições e das ações educativas.

Em 2016 as equipes de pesquisa e documentação museológica iniciaram a elaboração de um projeto de pesquisa do acervo museológico em um escopo de médio e longo prazo, a ser desenvolvido dentro do novo contrato de gestão da instituição (2017-2021). Partindo da compreensão do objeto enquanto vetor das relações sociais,

em determinado contexto histórico, o trabalho tem como objetivo final oferecer bases para a elaboração de um catálogo do acervo museológico.

Para que se possa proceder à análise dos objetos a partir das três camadas propostas nos eixos patrimoniais (técnica, histórica e artística) as equipes decidiram organizar o projeto por meio dos seguintes temas:

1. Café e Produção
 - 1.1. Plantio
 - 1.2. Processamento
 - 1.3. Transporte
2. Café e Comércio
 - 2.1. Corretagem e Comunicação
 - 2.2. Armazenamento e Exportação
3. Café e Consumo
4. Café e Arte

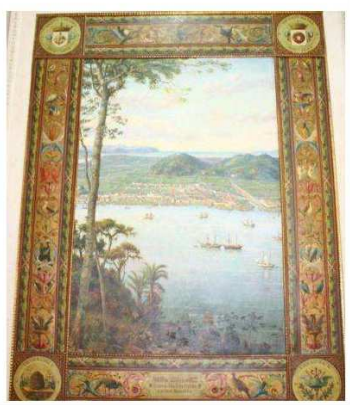
Situado no tema 4) *Café e Arte*, este relato de experiência apresenta os resultados do trabalho de pesquisa e documentação museológica referente às obras - *Fundação da Vila de Santos – 1545*; *Porto de Santos em 1822* e *Porto de Santos em 1922* – todas de autoria do pintor Benedicto Calixto.

O trabalho de pesquisa se concentrou nas seguintes etapas:

- 1) análise visual – informações coletadas a partir da observação das telas:
 - Dimensões
 - Figuras e representações (personagens, localizações geográficas, edificações, brasões)
 - Assinatura do autor
 - Incrições
 - Estado de conservação
- 2) análise documental – informações coletadas a partir de fontes bibliográficas e/ou arquivísticas relacionadas às obras:
 - Bibliografia relacionada ao autor, às obras e aos temas representados.
 - Documentação escrita pelo autor.
 - Laudos técnicos de restauros anteriores.

- Documentação iconográfica: identificação das construções e das localizações geográficas representadas nas obras por meio da análise de fotos e plantas antigas da cidade de Santos.
- Em consulta ao Arquivo do Estado de São Paulo tivemos acesso a fotos que retratam o processo de elaboração da tela *Fundação da Vila de Santos - 1545*
- Devido ao fechamento do Museu Paulista, não tivemos acesso às correspondências trocadas entre Benedicto Calixto e Afonso Taunay, assim como os esboços e projetos das telas.

3) catalogação – processo de registro das informações coletadas em campos controlados:

 	
Nº de patrimônio: MC-00000_00435	MUSEU DO CAFÉ <i>Ficha Catalográfica</i>
Tipologia/subtipologia: Artes Visuais/Pintura	
Denominação/Título: Pintura / Porto de Santos em 1822 - Visto da Ilha Braz Cubas (actual Barnabé)	
Autor/Fabricante: Benedicto Calixto	
Doador: não se aplica	
Forma de entrada: Transferência	
Data de entrada: 16/04/2009	
Dimensões/Peso: 325x247 (Axl)cm	
Material/forma de confecção: Tinta óleo sobre tela	
Estado de Conservação: ☒ Bom ☐ Regular ☐ Ruim	Cronologia/data: 1921-1922
Histórico: Durante a construção do edifício da Bolsa Oficial de Café em 1921 a Companhia Construtora de Santos contratou o artista Benedicto Calixto para a elaboração das obras de arte decorativas do salão do pregão. As telas foram apresentadas ao público durante a inauguração do edifício em 7 de setembro de 1922. Após décadas de deterioração entre os anos de 1960 e 1970 as telas sofreram as primeiras medidas de preservação no início da década de 1980. Já em 1998 elas receberam tratamento técnico especializado em virtude do restauro do edifício. Em 2012 passaram novamente por processo de restauro.	Origem: Brasil, São Paulo, Santos
	Localização atual: Salão do Pregão (térreo)
	Valor monetário:
	Documentação de entrada:
	Eixo patrimonial: 2.2.4.6. Bolsa de Mercadorias 3.2.1.1. Academismo/Pintura Histórica
Nº ficha BDA: 41451	
	Outros nº: BOC 162 FBOC_MC00000_015

Instituto de Preservação e Difusão da História do Café e da Imigração
 Rua XV de Novembro, nº 95 - Santos | SP - CEP 11010-151 - Tel.: (13) 3213-1750 Fax: (13) 3219-5585
 www.museudocafe.org.br

Figura 1. Acervo Museu do Café

3. Análise e identificação das obras

3.1. Contextualização

Diferentemente da grande produção artística voltada para a representação monárquica no período imperial, concentrada, sobretudo, na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, a burguesia cafeeira paulista, alçada ao poder político e econômico com a proclamação da República, deparava-se com uma carência de representações artísticas dos bandeirantes, dos caipiras e caiçaras, dos primeiros colonizadores, em suma, dos elementos que caracterizavam a cultura paulista².

Essa temática somente começa a ser pensada no início do século XX quando o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e o Museu Paulista articularam, junto ao Governo do Estado de São Paulo, um projeto de construção imagética da história paulista com o objetivo de investir em pesquisas, publicações e encomendas de obras de arte.

Tal empreendimento tinha o objetivo de se contrapor à corrente historiográfica consolidada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro que ressaltava os valores ligados à unidade nacional e à centralização política, colocando o governo imperial como herdeiro e continuador da tarefa “civilizadora” portuguesa³.

O projeto paulista, por sua vez, procurava apresentar uma visão triunfalista e heroizante atribuída aos bandeirantes. Nesse sentido, essa construção imagética era fundamental para a burguesia cafeeira paulista, que precisava se afirmar como nova elite política e legítima representante dos “heróis” e “desbravadores” do passado.

O conceito de “invenção das tradições”, desenvolvido por Eric Hobsbawn e Terence Ranger⁴ pode servir como referencial teórico para analisar o processo de construção do imaginário paulista, quando estabelecemos uma relação entre arte, sociedade e representação. Ao analisar o processo histórico fica evidente que houve uma grande orquestração em torno da invenção de um passado para São Paulo. Esse referencial abriu uma nova perspectiva para o entendimento dos mitos nas sociedades

² ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: EDUSC, 2003, p. 24.

³ Ibid. p. 73.

⁴ HOBBSAWN, Eric & RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Paz e terra, 1984, p. 9-23.

modernas: a de que até mesmo os institutos históricos, que defendiam a objetividade da ciência e gozavam de excelente reputação perante a sociedade, podiam empreender “invenções” em seu mais alto grau⁵.

Outro referencial teórico que podemos utilizar é o conceito de “documento/monumento”.

Segundo Jacques Le Goff,

[...] o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores. Estes materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os monumentos, herança do passado, e os documentos, escolha do historiador⁶.

3.2. O autor

Nascido em 14 de outubro de 1853, em Itanhaém-SP, Benedito Calixto entrou em contato com a arte por meio da confecção de ex-votos para as festividades religiosas de sua cidade natal. Oriundo de família pobre teve grande influência do pai que era ferreiro e posteriormente do irmão que se tornou professor.

Já adulto, passou a divulgar seus trabalhos nos comércios e nas paredes dos casarões das famílias abastadas de Santos e começa a ganhar visibilidade, tanto é que, por meio do incentivo de admiradores, realiza sua primeira exposição ainda em 1881, numa das salas da redação do jornal Correio Paulistano, em São Paulo⁷.

Em 1882 foi convidado a realizar trabalhos de entalhe e pintura na parte interna do Teatro Guarany, em Santos, o que lhe rendeu homenagens e uma bolsa de estudos em Paris no ano de 1883 financiada pelo Visconde de Vergueiro após reivindicação da população santista⁸.

⁵ ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: EDUSC, 2003, p. 29.

⁶ LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução Bernardo Leitão, et all. 2º Ed. Campinas: UNICAMP, 1992.

⁷ ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: EDUSC, 2003, p. 52.

⁸ *Op. cit.*, p. 57

Retornando da Europa, Calixto buscou retribuir o investimento que os munícipes de Santos fizeram em sua formação artística. Seu objetivo era atender uma demanda local vinculada a um tipo de arte que desafiasse a tradição acadêmica produzida no Rio de Janeiro e promovesse um tipo de “especificidade” paulista diante da história nacional⁹. Isso explica a aproximação do pintor com o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, fundado em 1894, e com o Museu Paulista, mais precisamente com Afonso Taunay, diretor da instituição entre 1917 e 1945, com quem trocou diversas correspondências.

No final do século XIX o desenvolvimento da economia cafeeira desencadeou um amplo processo de transformações urbanas na cidade de Santos. Esse período, caracterizado por alguns autores como a *Belle Époque santista*¹⁰, indicava a necessidade de construção de um monumento que simbolizasse esse apogeu econômico. Deste modo, em 1920, a Companhia Construtora de Santos iniciou as obras do edifício da Bolsa Oficial de Café. Benedicto Calixto, considerado um ícone da arte santista, ficou encarregado de executar as telas e o vitral decorativo do salão do pregão, onde aconteceriam as negociações do preço do produto.

⁹ ALVES, Caleb Faria. *Benedicto Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: EDUSC, 2003, p. 133-134.

¹⁰ GITHAY, Lúcia Caira. *Ventos Do Mar: Trabalhadores do Porto, Movimento Operário e Cultura Urbana em Santos, 1889-1914*. São Paulo: Unesp, 1992.

3.3. Fundação da Vila de Santos



Figura 2. Acervo Museu do Café

Título: *Fundação da Vila de Santos – 1545*

Sub-título: *O Capitão Braz Cubas lendo o Foral de Villa e inaugurando o Pelourinho no pateo da Casa do Conselho.*

Técnica: óleo sobre tela

Autor: Benedicto Calixto.

Data: 1921-1922

Dimensões: Trata-se de um tríptico (três telas que formam uma cena) medindo 3,25m de altura por 9m de largura.

Na tela *Fundação da Vila de Santos* o autor apresenta a família paulista como a gênese da civilização brasileira ao estabelecer os graus de parentesco, de sucessão e hierarquia nos meios políticos, militares e religiosos das personagens que compõem a cena. Segue a descrição do painel elaborada pelo autor publicada no jornal *A Tribuna* em 07 de setembro de 1922:

SCENARIO

Dividi-se esta composição em três secções, formando um “triptyco”, abrangendo toda a área que vai do antigo “Ancoradouro das Naus”, até o “Outeiro de Santa Catharina”, vendo-se, no fundo, a parte da Bahia e serras que se estendem desde a “Bocaina de Bertioga” até além do forte de Itapema¹¹.

Essa localização corresponde atualmente à região da Praça da República. Mais à frente, o autor começa a descrever as edificações do painel, começando pela Igreja

¹¹ CALIXTO, Benedicto. “SCENARIO”. In: *A Tribuna*, 7 de setembro de 1922.

da Misericórdia. Cabe destacar que além da Igreja a edificação abrigou o hospital que deu origem à Santa Casa de Misericórdia de Santos:

O edifício em construção que avulta no segundo plano do painel central é a “Igreja da Misericórdia”, fundada por Braz Cubas: foi a primeira matriz de Santos¹².

Calixto segue com a descrição da primeira capela:

O pequeno templo que se vê ao fundo é a Capella de Santa Catharina junto à aba do outeiro do mesmo nome. Esta ermida, que já existia no “Porto de Santos” antes que o Capitão Braz Cubas fosse ali residir, foi levantada pelo fidalgo Luiz de Góes e sua mulher, D. Catharina de Aguiar¹³.

Em 1591, corsários ingleses, liderados por Thomas Cavendish, atacaram e saquearam a vila, destruindo a capela de Santa Catarina. Esta, somente foi reconstruída em 1663, dessa vez no topo do monte.

O autor segue descrevendo as edificações representadas na obra:

As habitações que se veem ao lado, ao painel da esquerda, são: as casas dos primeiros povoadores e as dependências do primeiro hospital, vendo-se também assinalada com uma bandeira. (...) No painel do lado direito, no primeiro plano, vê-se a “Casa do Conselho”, e no fundo uma parte do porto e da Bahia, onde as naus e bergantins estão ancorados. Na frente, ou no Pateo da Casa do Conselho, ergue-se sobre os degraus de granito a “Columna do Pelourinho”, ostentando no alto a esphera (...) com os braços de ferro em forma de cutello, e as tradicionaes “argolas” do mesmo metal, presas no respectivo fuste. Era esta columna “O Pelourinho”, o symbolo da jurisdição de uma Villa, de uma aldeia ou de uma capitania e representava igualmente a “Justiça e a Força”. Não se conseguia predicamento de Villa a uma povoação sem que de, antemão, fosse erguido, no pateo ou na praça da “Casa do Conselho”, a Columna symbolica do “pelourinho”¹⁴.

A Casa de Conselho era o símbolo do poder público e o marco inicial da vila. No piso superior abrigava o conselho dos chamados “homens bons da vereança” e no piso

¹² CALIXTO, Benedicto. “SCENARIO”. In: *A Tribuna*, 7 de setembro de 1922.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

inferior a cadeia destinada aos infratores. Em 1585 o antigo prédio foi reformado e passou a abrigar o Colégio São Miguel dos Jesuítas.

A função repressiva do pelourinho é ocultada por uma narrativa que supervaloriza o caráter jurídico da edificação. Raymundo Faoro, em sua obra *Os donos do poder* afirma que:

O pelourinho simbolizava o núcleo legal, instrumento e símbolo da autoridade, coluna de pedra (...) que servia para atar os desobedientes e criminosos, para o açoite ou o enforcamento. Com o pelourinho se instalava a alfândega e a igreja, que indicavam a superioridade do rei, cobrador de impostos, ao lado do padre, vigiando as consciências¹⁵.

O número de construções que constituem o cenário indica a intenção de Calixto em apresentar Brás Cubas não como um fundador, mas como um representante oficial da coroa portuguesa, que legitima e organiza as instituições políticas e judiciárias de um povoado já consolidado.

O autor segue com a descrição das personagens:

Depois da figura do Capitão Braz Cubas, lendo o foral, a que mais se destaca do grupo central é a do parocho Gonçalo Monteiro. (...) Os religiosos que se veem ao lado do vigário, são os dois Franciscanos que fundaram a primeira igreja de Santo Antonio, em São Vicente (...). Em frente ao pelourinho, ao lado dos sacerdotes, estão o “Juiz da Vara Vermelha”, Pedro Martim Namorado; primeiro Juiz pedâneo de Santos; e o “Juiz da Vara Branca”, Christovão de Aguiar Anthero, tendo ao lado o escrivão e tabellião Pedro Fernandes, irmão de Pascual Fernandes, primeiro povoador do Porto de Santos.

Neste mesmo plano, á esquerda avulta a nobre e altiva figura de Luiz de Góes, tendo aos lados o seu filho Scipião de Góes e os primeiros povoadores de Santos seus companheiros, Pascual Fernandes e Domingos Pires. Em seguida estão as damas da primeira nobreza vicentina, dona Catharina de Aguilar, mulher de Luiz de Góes e outras matriarchas da genealogia paulistana. No fundo deste painel vêem-se ainda, próximos as obras da matriz, outros fidalgos, mulheres e operários. A sombra do ingazeiro, “ingaguassu”, está sentado o velho “mestre Bartholomeu”, e de pé, seu filho. Ao lado estão os índios “Carijos” com apetrechos de trabalho das novas construcções. No segundo plano deste painel, junto as novas edificações, acham-se grupos de portugueses e mamelucos, vindos da Borda do Campo, entre os quaes se destaca a venerada figura de João Ramalho. Ao lado, vê-se

¹⁵ FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. – 5. ed. – São Paulo: Globo, 2012.

o “Almotacéo” de São Vicente, Antonio Rodrigues, sua mulher, filha de Piquerobi, e sua filha Antonia Rodrigues, que casou com Antonio Fernandes. (...) No painel central, ao lado esquerdo de Braz Cubas, estão ainda os ex e os futuros governadores das Capitânicas de São Vicente e Santo Amaro: Capitão Antonio de Oliveira, Capitão Gonçalo Affonso, Capitão Jorge Ferreira, Capitão Antonio Rodrigues de Almeida, Capitão Francisco de Moraes Barreto. Vêm-se também os “homens bons da vereança” e demais fidalgos do tempo de Martim Affonso. Aparece também no painel do centro e da esquerda, atrás de Braz Cubas, grupos de homens de armas, lanceiros, alabardeiros, etc¹⁶.

Além da rica descrição da composição social da Vila, Calixto apresenta o nome dos donatários e de suas respectivas donatarias nos quatro cantos da moldura do painel: no canto superior esquerdo, Martim Afonso de Souza da capitania de São Vicente; no alto, à direita, Marquês de Cascaes da Capitania de Santo Amaro; no canto inferior, à esquerda Capitania de Itanhaém, da Condessa de Vimieiro; no canto inferior, à direita, Marquez de Aracaty, da Capitania de S. Paulo.

A ordem de leitura, começando por Martim Afonso, é a mesma da sucessão de posse e de nomenclatura das terras às quais pertenceu a cidade. Os vários nomes das capitânicas, portanto, sugerem que as terras originais de Martim Afonso receberam denominações distintas ao longo do tempo¹⁷.

O painel pode ser visto como um empenho de Calixto no sentido de recuperar a verdadeira linhagem santista e paulista, o papel histórico legítimo dos herdeiros de Martim Afonso e também como uma denúncia da usurpação dos direitos desses descendentes com a conivência do poder real¹⁸.

Um tema apresentado na tela, mas que não foi suficientemente debatido tanto por Calixto quanto por outros autores que analisaram a obra, refere-se à identificação e ao posicionamento histórico dos índios diante do processo de colonização da capitania de São Vicente.

Calixto assim descreve as etnias que compõem a tela:

¹⁶ CALIXTO, Benedicto. “As inaugurações de hoje: Palácio da Bolsa Official de Café”. In: *A Tribuna*, 7 de setembro de 1922.

¹⁷ CALIXTO, Benedicto. *Capitânicas Paulistas*. São Paulo: Estabelecimento Gráfico J. Rossetti, 1924.

¹⁸ ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: EDUSC, 2003, p. 261-263.

OS INDIOS TUPYS (seus tributos e offerendas)

No primeiro plano do painel da direita estão os índios tupys, que se aliaram aos colonizadores portugueses desde o início do povoamento de São Vicente. (...) Este grupo de índios tupys e guayanazes, differe bem dos carijós do lado opposto, que foi a tribo que maior tributo pagou aos conquistadores, pois foi ella que maior contingente de peças forneceu aos escravizadores desde os primeiros dias do domínio do litoral e do sertão, pelos luzitanos. Enquanto estes, os carijós, sob o jugo aviltante do captivo, nesse dia de jubilo e de festa popular, se occupam ainda no árduo mister de seus officios, os demais índios, em plena liberdade, vêm torgar com os dominadores de suas terras e trazer-lhes, como tributo, como offerendas symbolicas da alliança e da paz, as palmas e as flores sylvestres de suas mattas ainda virgens¹⁹.

Antes de nos ater à análise do texto propriamente dito, cabe identificar e contextualizar historicamente os grupos étnicos apresentados no painel.

Os tupiniquins, pertencentes ao tronco Tupi, habitavam o litoral do atual Estado de São Paulo entre Santos e Bertioga, além do planalto na região de Piratininga (hoje São Paulo). Com a chegada de Martim Afonso de Souza em 1531, os tupiniquins, liderados pelos caciques Piquerobi e Tibiriçá, estabeleceram alianças políticas e militares com os portugueses com o objetivo de derrotar etnias inimigas. Essas alianças se devem em grande medida à interlocução dos portugueses degredados, que já estavam integrados às comunidades tupiniquins, muitas vezes portando altos cargos de liderança. Dentre estas personagens podemos destacar as figuras de João Ramalho e de Cosme Fernandes Pessoa, conhecido como “Bacharel de Cananéia”²⁰.

Os guaianases, também denominados *guaianás*, ocupavam a região da Serra do Mar, em um território que ia desde a Serra de Paranapiacaba até a foz do Rio Paraíba, no atual estado do Rio de Janeiro. Sabe-se que os guaianases pertenciam a outro grupo cultural: o macro-jê. Essa informação é importante, pois remete ao debate que ocorria no início do século XX entre os historiadores sobre a origem dos guaianases. Alguns historiadores, influenciados pelos escritos de Frei Gaspar da Madre de Deus, identificavam-os como pertencentes ao tronco Tupi. Outros, recorrendo aos cronistas e jesuítas quinhentistas, reafirmavam a singularidade linguística e cultural dos

¹⁹ CALIXTO, Benedicto. “As inaugurações de hoje: Palácio da Bolsa Official de Café”. In: *A Tribuna*, 7 de setembro de 1922.

²⁰ BARBOSA, Maria Valéria (Cord.). *Santos na formação do Brasil: 500 anos de história*. Santos: Prefeitura Municipal de Santos. Secretaria Municipal de Cultura: Fundação Arquivo e Memória de Santos, 2000.

guaianases²¹. Podemos notar, no entanto, que na tela *Fundação da Vila de Santos* e no texto de apresentação da obra, Calixto não faz nenhuma distinção entre as duas etnias.

Os carijós, por sua vez, compunham o maior contingente de escravos. Estes surgiram a partir da miscigenação dos degredados europeus com os índios guarani. Ocupavam o litoral desde Cananéia (SP) até a Lagoa dos Patos (RS). Antes da chegada de Martim Afonso, o litoral dispunha de dois centros de comércio de escravos: um em São Vicente comandado por Antônio Rodrigues; e outro em Cananéia, administrado pelo “Bacharel”. Tais centros eram devidamente abastecidos de escravos por João Ramalho e seus comandados na região de Piratininga²².

Embora Calixto reconheça a escravidão dos carijós como algo condenável, toda a composição da tela central, que é nosso objeto de análise, tem o objetivo de apresentar o colonizador como o elemento catalisador do progresso e da civilização, frente aos povos nativos, considerados selvagens e ingênuos, portanto, passíveis a um processo de integração a esse marco civilizatório, por meio da catequização, ou à *guerra justa* que era aplicada aos índios que resistiam a esse projeto de dominação.

Essa dicotomia *civilizado x selvagem* está intimamente ligada ao contexto histórico em que Calixto estava inserido. Teorias como o positivismo, o evolucionismo e o darwinismo começaram a ser amplamente difundidas no Brasil no final do século XIX, durante a transição do império para a república. Essas doutrinas, interpretadas e difundidas principalmente pelos meios elitistas da sociedade, passaram a influenciar os estudos de história, antropologia e sociologia formando o que mais tarde se chamou de *darwinismo social*. Tal teoria defende a tese de que somente sobrevivem os indivíduos mais aptos, e que existiriam características biológicas e sociais que determinariam a superioridade de alguns indivíduos sobre outros²³.

Nesse sentido, para Calixto, as oferendas que traziam os tupiniquins e guaianases aos colonizadores coroavam o sucesso do projeto civilizatório europeu:

²¹ PREZIA, Benedito Antônio Genofre. *Os Guaianá de São Paulo: uma contribuição ao debate*. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 8: 155-177, 1998.

²² BARBOSA, Maria Valéria (Cord.). *Santos na formação do Brasil: 500 anos de história*. Santos: Prefeitura Municipal de Santos. Secretaria Municipal de Cultura: Fundação Arquivo e Memória de Santos, 2000.

²³ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

O manacá, o nhacatiram, o ipê, as bromélias e as orchideas e mais parasitas trazidos pelos “colomins” e “cunhatae-poran” vêm enfeitar o pátio e as escadas da “Casa do Conselho” e os degraus da coluna simbólica do “Pelourinho”, que com a Igreja da Misericórdia, a Capela de Santa Catharina, o Hospital de Todos os Santos, são os primeiros marcos da conquista e civilização, nesta terra dos Gusmões e dos Andradas, plantados pelos esforçados povoadores luzitanos²⁴.

Por outro lado, para os indígenas, apesar da entrega destas oferendas poderem ser consideradas como um “tributo simbólico da aliança e da paz”, isso não significa que os mesmos compreendiam esse processo como uma subjugação aos europeus ou a um “projeto civilizatório” descrito por Calixto e compreendido pelos portugueses.

Tanto o recebimento quanto a oferta de presentes, por parte dos índios, devem ser compreendidos a partir de uma visão de mundo que diverge das concepções da cultura ocidental. Tal entendimento deve levar em conta a dinâmica interna das sociedades indígenas. Longe de se enquadrarem no contexto de uma simples subjugação à um processo de dominação, as relações de troca estavam vinculadas intrinsecamente ao estabelecimento de alianças bélicas temporárias com os europeus e das expectativas que os nativos nutriam desses acordos, na maioria dos casos, sob aspectos místicos.

3.4. Painéis laterais: a defesa do progresso

Os painéis que retratam Santos em 1822 e 1922 são fruto da pesquisa de antigos documentos iconográficos, tais como os desenhos dos ingleses William John Burchell e Charles Landseer, que desenharam a vila entre 1815 e 1829. Outra referência é o “*Mappa da cidade de Santos e de S. Vicente. Seus edifícios públicos, hotéis, linhas férreas e de bonds, igrejas, passeios*” elaborado pelo francês Jules Martin em 1876. A estes documentos somam-se as fotografias de Militão de Azevedo (1878)²⁵. As duas obras também se baseiam no documento *Planta da Vila de Santos na época*

²⁴ CALIXTO, Benedicto. “As inaugurações de hoje: Palácio da Bolsa Oficial de Café”. In: *A Tribuna*, 7 de setembro de 1922.

²⁵ TIRAPELI, Percival. *Vistas do Porto de Santos nos anos 1822 e 1922*. In: 90 anos do Edifício da Bolsa Oficial de Café na BM&FBOVESPA. São Paulo: BM&FBOVESPA, 2012.

da *Independência*, 1822 elaborado pelo próprio Benedicto Calixto e seu filho, o arquiteto Sizenando Calixto, em comemoração ao centenário da Independência²⁶.

3.4.1. Porto de Santos em 1822



Título: *Porto de Santos em 1822*
Sub-título: *Visto da Ilha Braz Cubas (actual Barnabé).*
Técnica: óleo sobre tela
Autor: Benedicto Calixto.
Data: 1921-1922
Dimensões: 325x247 (AxL)cm

Figura 3. Acervo Museu do Café

No painel intitulado *O Porto de Santos em 1822* podemos observar que a vila colonial é restrita a região portuária e se estende até o Monte Serrat onde, no topo, se vê a capela de Nossa Senhora do Monte Serrat. Do lado direito, o Morro do São Bento onde no sopé se encontra o mosteiro de mesmo nome. No lado esquerdo da tela, logo atrás da árvore (embaúba) que está no primeiro plano, vemos o Outeiro e a capela de Santa Catarina que ficam na área onde se realizou a fundação da vila. Seguindo no sentido da margem portuária temos a antiga rua Direita (hoje rua XV de Novembro) com a alfândega, Igreja Matriz e o Colégio dos Jesuítas. Um pouco mais a frente vemos a Casa de Câmara e Cadeia e o Conjunto do Carmo com as igrejas da ordem primeira e

²⁶ TOLEDO, Benedito Lima de. *A cidade de Santos: iconografia e história*. Revista USP, São Paulo. Engenho dos Erasmos, n. 41, p.48-61, março/maio 1999.

terceira e o convento. Dali se vê o ribeirão do Itororó que tem sua nascente no Monte Serrat e deságua no porto. Depois, mais próximo ao monte, vemos o Campo da Misericórdia com a igreja e o Hospital da Santa Casa. Seguindo um pouco mais a direita em direção ao monte temos a Igreja Nossa Senhora do Rosário. Voltando a área portuária vemos a igreja Jesus Maria José e avançando um pouco depois do riacho São Bento podemos observar o Conjunto do Valongo, administrado pelos franciscanos, com a igreja de Santo Antônio e o convento.

Na moldura deste painel podemos observar quatro medalhões dispostos nas extremidades. No canto superior esquerdo vemos um brasão com a inscrição: *Brasil Colônia 1549-1816*. No canto superior direito podemos ler: *Brasil-Reino 1816-1822*. No canto inferior esquerdo – *Trabalho e Ordem*. Ilustrada por uma colmeia de abelhas. No canto inferior direito – *Lavoura e comércio*. Ilustrado por um capacete alado e o caduceu de Mercúrio, deus do comércio.

3.4.2. O Porto de Santos em 1922

Título: *Porto de Santos em 1922*
Sub-título: *Visto do Morro do Pacheco*
Técnica: óleo sobre tela
Autor: Benedicto Calixto.
Data: 1921-1922
Dimensões: 325x247 (AxL)cm



Figura 4. Acervo Museu do Café

Já em *O Porto de Santos em 1922* o artista exhibe todas as transformações desencadeadas pela exportação do café: esta nova cidade é o reflexo político da

imigração e do desenvolvimento urbano²⁷. Calixto escolheu um ponto de vista a partir do morro do Pacheco. Ali podemos observar o canal do porto que separa as ilhas de São Vicente e de Santo Amaro formando um “L” de cabeça para baixo.

Santos é apresentada como uma cidade modelo, com quarteirões perfeitamente dispostos como num tabuleiro de xadrez. Os vestígios dos frontões curvos coloniais desapareceram. No lugar do antigo convento franciscano, a estação da estrada de ferro São Paulo Railway.

Ao longo dos armazéns, vemos a torre da Western Telegraph e o edifício da Bolsa Oficial de Café. Seguindo mais adiante a Praça Barão do Rio Branco com o palacete do Santos Hotel e, mais a frente, a Praça da República onde vemos o prédio da Alfândega.

Na moldura deste painel podemos observar quatro medalhões dispostos nas extremidades. Na parte superior à esquerda, lê-se: *Brasil Império – 1822-1889*. Na parte superior, à direita: *Brasil Republica – 1889-1922*. Na parte inferior, à esquerda: *Artes e Indústria*. A ilustração exibe um conjunto de objetos: uma roda denteada; uma paleta de pintura; um capitel trabalhado; uma lira lembrando a música e a poesia; o busto de Carlos Gomes e a primeira página da partitura de “O Guarani”. Na parte inferior, à direita: *Evolução e Progresso*, destacando a concepção positivista do artista²⁸.

Considerações finais

1. Documentação

A principal documentação que tivemos acesso, até o momento, é o artigo que o artista Benedicto Calixto escreveu para o jornal *ATribuna*, publicado em 7 de setembro de 1922. Nele o artista comenta os temas que foram apresentados na obra *Fundação da Vila de Santos*. Por esse motivo, o nosso eixo de trabalho inicial se concentrou na análise desse documento.

²⁷ ALVES, Caleb Faria. *A Fundação de Santos na Ótica de Benedito Calixto*. In: REVISTA USP, São Paulo, n.41, p. 120-133, março/maio 1999.

²⁸ ANDRADE, Wilma Therezinha Fernandes de. *Os três painéis de Benedicto Calixto, no Palácio da Bolsa de Café: tesouros da arte e da história de Santos*. *Leopoldianum*, Santos, n. 67, p. 11-33, Dez. 1998.

Ainda esperamos ter acesso às cartas trocadas entre Benedicto Calixto e Afonso Taunay, e os esboços do painel Fundação da Vila de Santos, localizadas no acervo do Museu Paulista. Essa documentação deverá nos ajudar a aprofundar o trabalho de investigação relacionada às ideias do autor e sua obra.

Outro trabalho de pesquisa que pretendemos aprofundar, está relacionado à identificação das construções e das localizações geográficas representadas nos painéis laterais. Isso exigiria uma análise mais aprofundada da documentação que citamos no texto, como as fotos de Augusto Militão.

Por fim, as fotos que retratam o processo de elaboração da tela *Fundação da Vila de Santos – 1545*, que tivemos acesso no Arquivo do Estado de São Paulo poderão ser confrontadas posteriormente com os esboços da obra, quando tivermos acesso à documentação do Museu Paulista, e com os laudos técnicos dos restauros, realizados em 1998 e 2013. A análise desse material irá nos ajudar a trilhar o percurso pelo qual a obra passou ao longo do tempo.

2. Análise das obras

Ao analisar o conjunto dos painéis fica evidente a intenção de Calixto em estabelecer uma relação direta entre o homem, a geografia, e o progresso urbano. A cidade de Santos, apresentada como uma espécie de *célula mater* da nacionalidade, parece refletir a materialização desse projeto civilizatório. Ao analisarmos os medalhões localizados nos cantos de cada painel fica clara a intenção de Calixto em atribuir à cidade um papel de vanguarda na irradiação de princípios como a ordem e o progresso.

Não podemos, no entanto, cometer o anacronismo de julgar a representação e a narrativa de Calixto sob o nosso olhar contemporâneo. Todos os posicionamentos, escolhas e omissões do autor são fruto de um determinado contexto histórico. Cabe ao pesquisador, amparado pelas fontes documentais, identificar as teses que permeavam o debate científico de determinado período, disponibilizá-las e questioná-las de modo a incentivar a pesquisa de elementos ainda não estudados, de teses que partem de outras óticas e outras personagens, para que, nesse sentido, possamos ter uma representação do passado mais democrática.

3. Difusão dos trabalhos

Em 2013 a equipe técnica desenvolveu um projeto de pesquisa sobre as telas do pintor Benedicto Calixto localizadas no Museu do Café. Objetivo desse projeto era a disponibilização de um WebApp no site do Museu do Café.

Ao acessar o app o visitante pode escolher uma das obras para investigar, e por meio do zoom é possível botões numerados que indicam os principais detalhes de cada pintura. Ao clicar nos títulos de cada legenda, o usuário tem acesso ao conteúdo explicativo correspondente. O app pode ser acessado pelo endereço <http://www.museudocafe.org.br/calixto>

Entre 2015 e 2016 o vitral *A epopeia dos Bandeirantes*, localizado no Museu do Café, passou por um processo restauro. O trabalho de pesquisa acumulado, acerca das obras e do autor, resultou na exposição temporária *Desconstruindo uma Epopéia* que aborda uma leitura crítica do vitral por meio de módulos interativo onde cada parte do vitral é representada separadamente, com nichos que apresentam uma análise descritiva dos personagens, símbolos e figuras. A exposição também apresenta um pequeno atelier cenográfico com mock-ups de ferramentas utilizadas nas atividades de confecção e restauro de vitrais.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: EDUSC, 2003.
- ALVES, Caleb Faria. *A Fundação de Santos na Ótica de Benedito Calixto*. In: REVISTA USP, São Paulo, n.41, p. 120-133, março/maio 1999.
- ANDRADE, Wilma Therezinha Fernandes de. *Os três painéis de Benedito Calixto, no Palácio da Bolsa de Café: tesouros da arte e da história de Santos*. *Leopoldianum*, Santos, n. 67, p. 11-33, Dez. 1998.
- BARBOSA, Maria Valéria (Cord.). *Santos na formação do Brasil: 500 anos de história*. Santos: Prefeitura Municipal de Santos. Secretaria Municipal de Cultura: Fundação Arquivo e Memória de Santos, 2000.
- CALIXTO, Benedito. *Capitanias Paulistas*. São Paulo: Estabelecimento Gráfico J. Rossetti, 1924.
- _____. "As inaugurações de hoje: Palácio da Bolsa Oficial de Café". In: *A Tribuna*, 7 de setembro de 1922.
- FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. – 5. ed. – São Paulo: Globo, 2012.
- GITHAY, Lúcia Caira. *Ventos Do Mar: Trabalhadores do Porto, Movimento Operário e Cultura Urbana em Santos, 1889-1914*. São Paulo: Unesp, 1992.
- HOBSBAWN, Eric & RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Paz e terra, 1984, p. 9-23.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução Bernardo Leitão, et all. 2º Ed. Campinas: UNICAMP, 1992.
- MONTEIRO, John Manuel. *Negros da Terra. Índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- PREZIA, Benedito Antônio Genofre. *Os Guaianá de São Paulo: uma contribuição ao debate*. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 8: 155-177, 1998.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *O Espetáculo das Raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- TEIXEIRA, Milton. *B. Calixto: Imortalidade*. Santos: UNICEB, 1992.
- TIRAPELI, Percival. *Vistas do Porto de Santos nos anos 1822 e 1922*. In: 90 anos do Edifício da Bolsa Oficial de Café na BM&FBOVESPA. São Paulo: BM&FBOVESPA, 2012.
- TOLEDO, Benedito Lima de. *A cidade de Santos: iconografia e história*. Revista USP, São Paulo. Engenho dos Erasmos, n. 41, p.48-61, março/maio 1999.



Resenhas

Em busca de obras roubadas, 154 – 157
Vera Lúcia de Azevedo Siqueira

EM BUSCA DE OBRAS ROUBADAS

Vera Lucia de Azevedo Siqueira

Museóloga/UNIRIO, Mestre em Educação/UnB

RESENHA: TARDÁGUILA, Cristina. **A arte do descaso:** a história do maior roubo a museu do Brasil. 1ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016. 192 p.

No mundo das artes, o roubo de obras é um tema recorrente que levanta uma série de questões: Quem tem interesse em roubar arte? Quais são as motivações? E as implicações? O que mais atrai: o acervo público ou o privado? Este é o tema do livro *A arte do descaso*, de Cristina Tardáguila. Graduada em jornalismo pela UFRJ, a autora trabalhou nos jornais *O Globo*, *Folha de S. Paulo* e na revista *piauí*. Neste seu primeiro livro, Cristina narra os passos para tentar desvendar o maior roubo de obras de arte de um museu do Brasil.

A obra, estruturada em onze capítulos e um epílogo, inclui títulos sugestivos como “*A gente só quer os quadros!*”, “*Queimaram as telas?*” ou “*Levei aos antiquários e todo mundo se interessou*”. O primeiro capítulo apresenta o cenário da ação, os personagens e as obras roubadas; o segundo fala do interesse da autora pelo caso e da personalidade do mecenas Castro Maya; o terceiro inclui, entre outros, entrevista com a diretora do museu. No quarto capítulo, a jornalista trata das providências da polícia e de seu contato pessoal com algumas testemunhas do roubo; no quinto, apresenta os suspeitos do crime e, no sexto, discorre sobre sua participação no congresso italiano da ARCA. O sétimo capítulo é dedicado à visita ao Comando Carabinieri e o oitavo, às suas pesquisas por roubos similares e recorrentes. No nono capítulo, a autora entrevista um dos suspeitos do crime e, no décimo, relata seu contato pessoal com o célebre detetive Charles Hill, da Scotland Yard. O capítulo final narra as peripécias do desaparecimento do inquérito policial. No epílogo, a jornalista demonstra sua insatisfação pelo não cumprimento do desafio a que se havia proposto, mas constata, otimista, que “Ainda dá tempo” de solucionar o caso.

Numa sexta-feira do Carnaval de 2006, um grupo de quatro homens armados entrou no Museu da Chácara do Céu, em Santa Tereza, no Rio de Janeiro e, após render quatro funcionários e cinco visitantes, roubou as telas *Marine*, de Claude Monet; *Le Jardin du Luxembourg*, de Henri Matisse; *Les Deux Balcons*, de Salvador Dalí e *La Danse*, de Pablo Picasso, além do álbum de gravuras *Toros*, deste mesmo artista. Tudo avaliado em aproximadamente 10 milhões de dólares. Passados dez anos, esse crime continua sem solução¹.

Em 2011, a autora trabalhava como repórter de cultura do jornal *O Globo*. Ao verificar que, até então, o crime elencado pelo FBI como um dos dez maiores do mundo continuava insolúvel, decide mergulhar na história. Dá início, assim, a uma intensa e organizada pesquisa que se prolonga por quatro anos, incluindo entrevistas com dezenas de pessoas, como especialistas em segurança de museu, servidores do MinC e algumas testemunhas do crime.

Um de seus mais importantes passos foi viajar à Itália, em meados de 2013, para participar de uma conferência sobre roubos de arte realizada pela Arca, associação fundada em 2007 por Noah Charney, investigador americano de crimes contra o patrimônio cultural. Autor, entre outros, de *Os roubos da Mona Lisa*, Charney estabelece imediata relação entre o roubo da Chácara do Céu e o ocorrido no Isabella Stewart Gardner Museum, de Boston, em 1990: ambos os acervos foram colecionados por mecenas, os crimes ocorreram em véspera de feriado, as obras mais valiosas foram deixadas para trás e as investigações continuam sem solução.

Em sua palestra, Charney afirma que o roubo de arte é o terceiro crime mais lucrativo do mundo, porém tratado com desdém, pois é raro haver mortos nesses ataques. Além disso, arte é um produto considerado supérfluo e a vítima, sempre uma pessoa ou instituição da elite. Até a Segunda Guerra, crimes contra o patrimônio tinham motivações políticas ou ideológicas. A partir dos anos 1960, devido à popularização dos leilões de arte e suas cifras milionárias, esse tipo de delito passou a atrair a máfia e o crime organizado.

À questão “Mas, afinal quem rouba arte?”, o perito responde que o advogado holandês A. Tjihuis, professor de criminologia, fez uma pesquisa baseada em casos

¹ A Chácara do Céu, casarão modernista, é a antiga residência do empresário e mecenas Raymundo de Castro Maia e reúne em seu acervo obras assinadas, entre outros, por Volpi, Portinari, Di Cavalcanti, Modigliani, Degas, Miró e Debret, além de mobiliário luso-brasileiro, prataria e porcelanas chinesas.

solucionados na Europa, de 1960 a 2003, detectando sete perfis de criminosos, entre os quais o cleptomaniaco, o narcotraficante, o funcionário ladrão, o ladrão comum e, o mais popular de todos, o sequestrador de obra de arte.

Ao final do evento, por recomendação dos especialistas, a jornalista viaja a Roma, onde visita o Comando Carabinieri para a Tutela do Patrimônio Cultural/TPC e entrevista Giovanni Pastore, ex-comandante do órgão. Na ocasião, ele lhe apresenta *Leonardo*, o maior banco de dados sobre arte roubada do mundo. Com mais de três milhões de registros, inclusive o da Chácara do Céu, está conectado à base da Interpol, mas só pode ser acessado pelos *carabinieri*. Pastore destaca a importância do apoio de chefes de estado, ministros e legisladores à defesa do patrimônio cultural, criando um sistema de catalogação dos objetos a serem protegidos e estabelecendo ações para sensibilizar a opinião pública. Nesse sentido, vale lembrar que, no Brasil, o IPHAN mantém, desde 2006, um Banco de Dados de Bens Culturais Procurados, cuja página de busca é ilustrada, entre outras, pela obra *Le Jardin du Luxembourg*, de Matisse.

Após a viagem à Itália, a jornalista segue para Londres, onde se encontra com o detetive Charles Hill, um dos fundadores da Unidade de Arte da Scotland Yard, responsável, entre outros, por ter recuperado a tela *O Grito*, de Edvard Munch, roubada em 1994 da National Gallery, de Oslo. Para Hill, nesse tipo de ação o que importa é a obra-prima: ela tem que reaparecer e ser devolvida intacta.

Esses exemplos de eficiência contrastam com o trabalho incipiente das autoridades brasileiras na tentativa de elucidar o roubo da Chácara do Céu, a começar pelo próprio inquérito, no qual várias peças não se encaixam. Cristina aponta o despreparo da polícia federal logo após o roubo, ao alertar aeroportos e o porto do Rio sem fornecer informações como fotos, descrição e totalidade das obras. Acrescente-se o fato de as autoridades responsáveis pelo caso terem ignorado um assalto a esse mesmo museu em 1989, quando dez telas foram roubadas, incluindo a de Matisse e a de Dalí. Divulgado e elucidado em duas semanas, todas as obras foram recuperadas. Ao ligar os fatos, a jornalista sai em busca do mentor desse crime, um advogado já liberto, que nega qualquer participação no assalto de 2006.

Além disso, a autora descobre outras brechas no inquérito, como a falta de conexão, por parte da polícia, entre o crime da Chácara e o ocorrido dez dias depois no Museu da Cidade, de onde foram roubados objetos do século XIX. Some-se a

isso, entre outros, não haver qualquer registro sobre a saída das obras roubadas da Chácara, a não ser o da tela de Picasso; de a polícia ter ouvido apenas seis dos nove reféns e de não ter seguido as pistas de dois marchands franceses suspeitos.

Mas nem tudo é ineficiência: a jornalista lembra que em 2008 e 2010 a Polícia Civil de São Paulo recuperou quatro telas da Estação Pinacoteca, sendo duas de Picasso, uma de Di Cavalcanti e outra de Segall. Já no segundo, devolveu ao MASP uma tela de Portinari e outra de Picasso, sinal visível de que o país vem avançando nessa questão.

O livro *A arte do descaso* mostra a importância de uma boa investigação. Sua autora, imbuída da paixão do bom jornalista, realizou pesquisa consistente, entrevistando renomados peritos estrangeiros, analisando a fundo o inquérito policial, indo atrás de testemunhas e traçando minuciosos perfis dos personagens. Com narrativa envolvente, Cristina consegue despertar a curiosidade do leitor, suscitando reflexões sobre a deficiência dos sistemas de segurança em nossos museus e o despreparo das autoridades brasileiras em relação a esse tipo de crime. Embora sem atingir a ambiciosa meta inicial de desvendar o roubo da Chácara do Céu, restou-lhe mostrar o quanto o Brasil ainda precisa avançar nessa área.

Muito bem editado, o livro reproduz no miolo imagens do museu e das obras roubadas, apresentando ao final consistente bibliografia sobre o assunto, em sua maioria estrangeira, o que ressalta a importância desta publicação inédita em nossa literatura. Por isso mesmo, sua leitura é recomendável a museólogos, restauradores, historiadores da arte, enfim, a todos os que atuam na área de preservação do patrimônio histórico e cultural brasileiro.



Revista Eletrônica Ventilando Acervos

Rua Rafael Bandeira, nº 41 - Centro

CEP: 88.015-450

Florianópolis - SC

(48) 3222-0692

reva@museus.gov.br

ventilandoacervos.museus.gov.br

Grupo de Estudos Política de Acervos

politicadeacervos.wordpress.com

www.facebook.com/groups/195510243869349

Realização:

museu Victor Meirelles



ibram
instituto brasileiro de museus

Ministério da
Cultura

