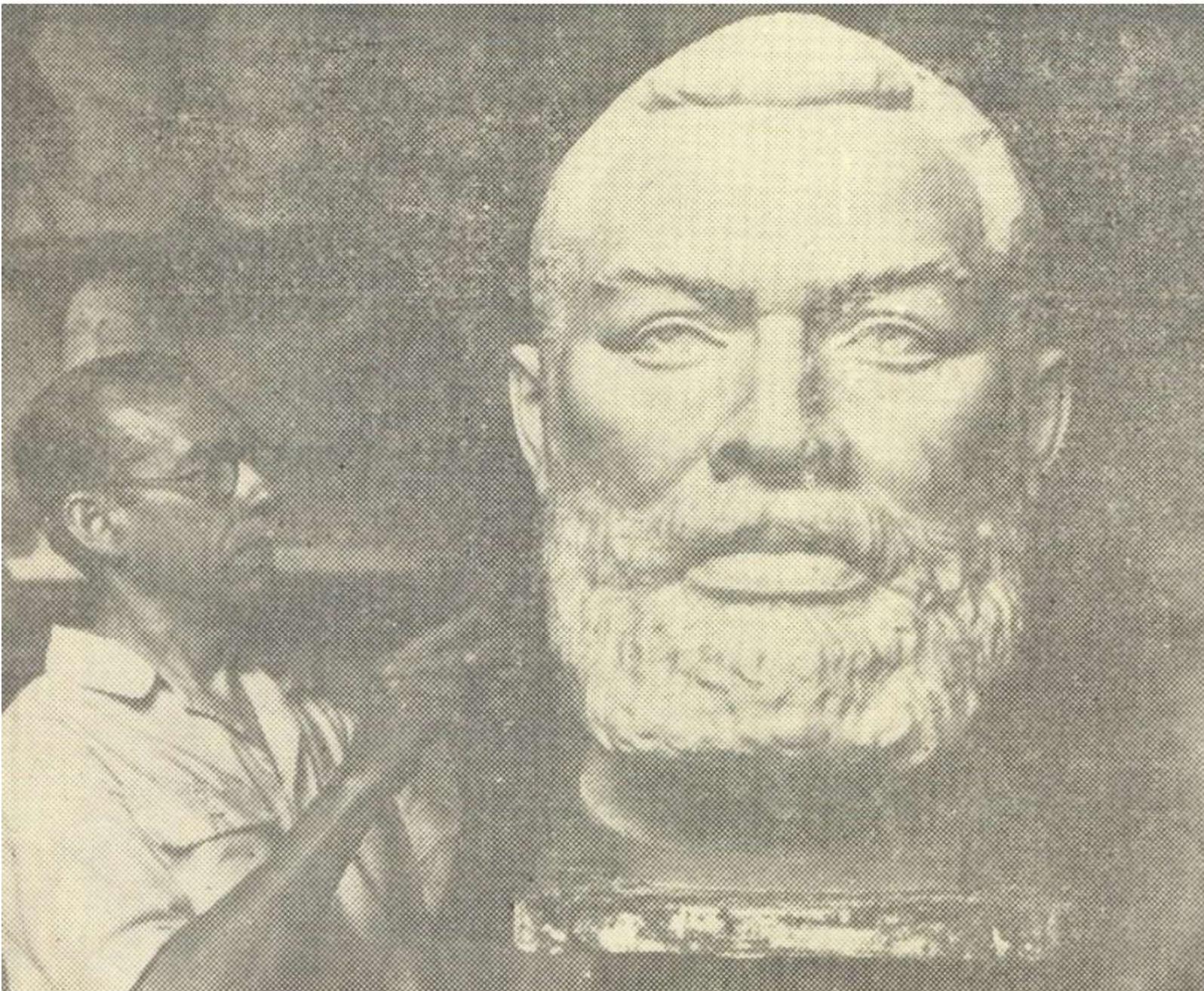


ISSN 2318-6062

revista eletrônica

ventilando acervos

v. 12, n. 1, mar. 2025



revista eletrônica
**ventilando
acervos**
v. 12, n. 1, mar. 2025

museu Victor Meirelles

ISSN 2318-6062

Revista Eletrônica Ventilando Acervos, Florianópolis, v. 12, n. 1, mar. 2025

Vanessa Luiz Neunzig – Bibliotecária CRB 14/572

Revista Eletrônica Ventilando Acervos / Museu Victor Meirelles. -- v. 12, n. 1, (mar. 2025). -- Florianópolis: MVM, 2025 – il. color.

Anual

Resumo em português, espanhol e inglês

Desde 2015 disponível em: <https://ventilandoacervos.museus.gov.br>

Museu Victor Meirelles é uma unidade museológica vinculada ao Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) do Ministério da Cultura (MinC)

ISSN – 2318-6062

1. Museologia - Periódicos. 2. Arte – Crítica e interpretação. 3. Arte - Descolonização. 4. Arte - Movimentos anti-imperialistas - Censura. 5. Arte moderna - São Paulo (Estado) - Exposições - Crítica e interpretação. 6. Bienal de São Paulo - Exposições – Curadoria - Narrativas pessoais. 7. Comunicação - Exposições. 8. Exposições - Curadoria - Narrativas pessoais. 9. Exposições - Mediação. 10. Foraminíferos fósseis - Pará. 11. Fotografias - Conservação e restauração - Museu Campos Gerais - Universidade Estadual de Ponta Grossa. 12. Fotografias - Digitalização. 13. Fundo Foto Elite - Ponta Grossa (PR). 14. Indumentária - Moda - Patrimônio cultural - História - Santa Catarina. 15. Ismael De Barros - Esculturas - Colecionadores e coleção - Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. 16. Légitime Défense - Surrealismo - Periódicos. 17. Museologia - Estudo e ensino (Estágio) - Fundação Cultural Badesc. 18. Museologia - Obras de arte - Perícia. 19. Museu de Arte de Santa Catarina - História. 20. Negros - Identidade racial - Exposições - Curadoria - Narrativas pessoais. 21. Paleontologia - Brasil - Exposições - Universidade Federal do Pará. 22. Registros sonoros - Patrimônio cultural - Métodos de conservação - Preservação - Museu de Imagem e Som de Santa Catarina - Brasil. 23. Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina - Patrimônio cultural - Formação. 24. Surrealismo - Arte moderna - Séc. XX. I. Museu Victor Meirelles. II. Instituto Brasileiro de Museus. III. Ministério da Cultura.

CDD: 069 - 23. ed.

Presidente da República

Luiz Inácio Lula da Silva

Ministra de Estado da Cultura

Margareth Menezes da Purificação

Presidenta do Instituto Brasileiro de Museus

Fernanda Santana Rabello de Castro

Diretora Substituta do Museu Victor Meirelles

Rita Matos Coitinho

Revista Eletrônica Ventilando Acervos

Editores-chefes

Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos
Rafael Muniz de Moura
Simone Rolim de Moura
Ticiane Bombassaro Marassi

Organização do volume

Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos
Ticiane Bombassaro Marassi
Simone Rolim de Moura

Projeto Gráfico e Diagramação

Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos

Conselho consultivo | Membros avaliadores

Aline Carmes Krüger
Aline Rocha de Souza Ferreira de Castro
Ana Carolina Gelmini de Faria
André Amud Botelho
Bibiana Werle
Cecília de Oliveira Ewbank
Diego Lemos Ribeiro
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
Marcele Regina Nogueira Pereira
Renata Cardozo Padilha
Renata Silva Almendra
Saulo Moreno Rocha
Thainá Castro Costa
Vivian Horta

Avaliadores *ad hoc*

Ana Celina Silva
Andre Fabricio Silva
Bianca Tomaselli
Daiane Pereira
Renato Pereira de Freitas
Rita Matos Coitinho
Sergio Ricardo Retroz

SUMÁRIO

ARTIGOS

Fósseis na Floresta: a Importância Educativa de Exposições Museológicas sobre Temas Paleontológicos _____ 03

Barbara Alves Sepulvreda | Bruna Maria Araújo Melo Maranhão | Sônia Leticia Cordovil de Sousa | Erika Mourão Ferreira | Rayana Alexandra Sousa Silva | Neuza Araújo Fontes Freire | Sue Anne Regina Ferreira da Costa

Do Surrealismo Negro à Curadoria Contemporânea: um Paralelo entre a Revista Légitime Défense (1932) e a Exposição Dos Brasis: Arte e Pensamento Negro (2023) _____ 20

Cristiano J. Steinmetz

Exposição Curricular Museologia UFRGS: Brasil: Vermelho como Brasa em Diálogo com os Estudos Decoloniais _____ 38

Jaqueline Damaceno | Júlia Losankas

Coreografias do Impossível: Análise Expográfica Curatorial da 35ª Bienal de São Paulo _____ 54

Andréia Angst | Cecília Bruno de Carvalho | Patrick Sean Mascarenhas

Matrioshka ou a História de Encaixes do Museu De Arte de Santa Catarina ____ 70

Sílvio Marcus de Souza Correa

Desafios e Oportunidades na Gestão de Coleções Universitárias: um Diagnóstico Inicial na UFPA _____ 97

Jéssica Tarine Moitinho de Lima | Camila Millena Pereira Lopes | Diene Araújo Gomes

Prática Museológica e Perícia de Arte: Convergências e Aplicações _____ 128

Ludmila Leite Madeira da Costa | Giovanna Gomes Perrone

Panorama sobre as Oficinas do Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina de 2005 A 2024 _____ 150

Nicolas Fernandes Gonsalves | Renilton Roberto da Silva Matos de Assis

Esculpindo Memórias: (Re)Descobrimo Ismael de Barros do Acervo da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia _____ 168

Celina Rosa Santana | Isabella D'Eça Almeida | Mauro Lúcio da Silva Júnior | Tuane Carneiro Bugarly Teles

Desenvolvimento de Roteiro Prático para Salvaguarda do Acervo de Discos de Vinil do Museu de Imagem e Som de Santa Catarina _____ 200

Samantha Manes Guesser

A Roupas como Documento Histórico: uma Análise do Trabalho Realizado na Modateca da Udesc _____ 217

Amanda do Carmo Kruger | Natasha Lucas Malerba dos Santos | Sana Teixeira Mendonça

RELATOS DE EXPERIÊNCIA

Um Acervo em Organização: o Fundo Foto Elite (1954-2019) do Museu Campos Gerais (MCG) e o Projeto Memórias Audiovisuais Digitais _____ 234

Giuvane de Souza Klüppel | Amanda Taeli Rodrigues | Julia Graciela Machado | Thais Ribeiro Pinheiro | Eliézer Nascimento de Oliveira

A Comunicação na Exposição “Ruas, Lares & Laços” _____ 256

Cleiton Cesar Bitencourt | Ellen Vitória Goes Machado | Iasmim Albuquerque Araujo | Leticia Emanuelle Rigo

Trânsito em Arte Educação _____ 270

Alma Faustino dos Passos

FÓSSEIS NA FLORESTA: A IMPORTÂNCIA EDUCATIVA DE EXPOSIÇÕES MUSEOLÓGICAS SOBRE TEMAS PALEONTOLÓGICOS

Barbara Alves Sepulvreda¹
Bruna Maria Araújo Melo Maranhão²
Sônia Leticia Cordovil de Sousa³
Erika Mourão Ferreira⁴
Rayana Alexandra Sousa Silva⁵
Neuza Araújo Fontes Freire⁶
Sue Anne Regina Ferreira da Costa⁷

Resumo: O artigo aborda a importância das exposições de paleontologia como ferramentas essenciais na divulgação e popularização do conhecimento científico, especialmente sobre fósseis no estado do Pará. A exposição realizada na Universidade Federal do Pará (UFPA) em 2022 apresentou elementos da fauna e flora amazônicas, incluindo fósseis da Formação Pirabas, com o objetivo de alcançar públicos diversos em idades. Uma equipe interdisciplinar criou uma narrativa expositiva integrada, facilitando o contato físico dos visitantes com os fósseis. Uma pesquisa de público revelou que grande parte da população desconhece a existência de fósseis na região, destacando a carência na divulgação científica e o distanciamento do ensino formal da realidade local. As exposições e museus desempenham um papel importante na disseminação desse conhecimento, aproximando as pessoas dos acervos paleontológicos. A interação com os fósseis durante a exposição permitiu aos visitantes compreenderem a relação entre a Amazônia atual e seu passado marinho. As exposições em espaços públicos promovem a democratização da ciência e contribuem para reflexões sobre a convivência com a natureza, abandonando perspectivas antropocêntricas. A falta de instituições dedicadas ao patrimônio paleontológico no Pará e a escassez de exposições destacam a importância de divulgar e valorizar esse patrimônio científico para a população local.

Palavras-chave: Fósseis. Amazônia. Divulgação Científica. Formação Pirabas.

¹ Bióloga e mestre em Ciências Ambientais, doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Educação em Ciências e Matemática na Universidade Federal do Pará, Instituto de Educação Matemática e Científica. E-mail: bsepulvreda@gmail.com.

² Museóloga e mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Ciência do Patrimônio da Universidade Federal do Pará. E-mail: brunaraujomm@gmail.com.

³ Formada em Licenciatura em Ciências Biológicas pela Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências Biológicas. E-mail: sonia.sousa@icb.ufpa.br.

⁴ Museóloga, mestre em Comunicação, Cultura e Amazônia e Doutoranda em Comunicação, Cultura e Amazônia pela Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências Biológicas. E-mail: erikaferreira402@gmail.com.

⁵ Museóloga, mestre em Ciência do Patrimônio. Bolsista do Programa de Capacitação Institucional (PCI)-MCTI/CNPq. Coordenação de Museologia, Museu Paraense Emílio Goeldi. E-mail: rayanaalexandra02@gmail.com.

⁶ Bióloga, Doutora em Ciências. Bolsista do Programa de Capacitação Institucional (PCI)-MCTI/CNPq. Coordenação de Museologia, Museu Paraense Emílio Goeldi. E-mail: neuzaraujofontes@gmail.com.

⁷ Bióloga, Doutora em Ciências. Coordenadora de Comunicação e Extensão do Museu Paraense Emílio Goeldi. E-mail: suecosta@gmail.com.

FOSSILS IN THE FOREST: THE EDUCATIONAL IMPORTANCE OF MUSEOLOGICAL EXHIBITIONS ON PALEONTOLOGICAL THEMES

The article addresses the importance of paleontology exhibitions as essential tools in the dissemination and popularization of scientific knowledge, especially about fossils in the state of Pará. Exhibition held at the Federal University of Pará (UFPA) in 2022 presents elements of Amazonian fauna and flora, including fossils from the Pirabas Formation, with the aim of reaching different audiences. An interdisciplinary team created an integrated exhibition narrative, facilitating physical contact between visitors and bodies. A public investigation revealed that a large part of the population is unaware of the existence of fossils in the region, highlighting the lack of scientific dissemination and the distance from formal knowledge of the local reality. Exhibitions and museums play an important role in disseminating this knowledge, bringing people closer to two paleontological collections. Interacting with the fossils during the exhibition allows visitors to understand the relationship between the current Amazon and its past marine life. Exhibitions in public spaces promote the democratization of science and contribute to reflections on coexistence with nature, abandoning anthropocentric perspectives. In the absence of institutions dedicated to paleontological heritage in Pará and the scarcity of exhibitions, we highlight the importance of disseminating and valuing this scientific heritage for the local population.

Keywords: *Fossils. Amazonia. Scientific Dissemination. Pirabas Training.*

FÓSSEIS NA FLORESTA: A IMPORTÂNCIA EDUCATIVA DE EXPOSIÇÕES MUSEOLÓGICAS SOBRE TEMAS PALEONTOLÓGICOS

Introdução

As exposições de ciências têm contribuído substancialmente para a popularização e difusão do conhecimento científico. Apesar de serem compreendidas como atividades de educação não formal, devido ao fato de ocorrerem fora do currículo formal escolar, têm se tornado fundamentais para a alfabetização científica (Caldas *et al.*, 2016). Delicado (2008) ressalta também que as exposições de ciências são importantes recursos para a comunicação com o público sobre a relevância e os valores das atividades científicas, contribuindo para a compreensão da natureza e seus processos.

A divulgação científica adquire um papel ainda mais significativo se considerarmos o atual cenário de mudanças climáticas e ambientais, considerando o papel fundamental do ser humano nessas transformações. Neste contexto, a Amazônia, por abrigar a maior biodiversidade do planeta e influenciar diretamente no equilíbrio climático, tem um papel crucial nestas discussões. No entanto, por existirem diversas ameaças a integridade e manutenção dessa biodiversidade e seus ecossistemas, faz-se essencial suscitar discussões de caráter científico sobre as relações existentes entre humanos e a natureza, de modo a problematizar a forma como a sociedade atual tem lidado com o planeta (Tristão, 2016; Krenak, 2019; Kauano; Marandino, 2022).

Nesse sentido, primeiramente é necessário compreender os processos naturais que geram modificações na vida do planeta. Para tal, a paleontologia vem dialogar com diferentes áreas do conhecimento, permitindo uma compreensão integral dos processos do passado e presente, viabilizando projeções para o futuro (Silva; Cosenza, 2021). Através dos fósseis, os quais são vestígios da vida do passado incorporado às rochas, a paleontologia traz cenários já inexistentes de volta à vida, estimulando a criatividade e imaginação dentro dos métodos científicos. Ademais, as exposições sobre fósseis possibilitam a aproximação da população com estes objetos científicos que adquiriram um caráter “irreal”, sendo muitas vezes apenas encontrados em filmes, documentários e livros (Kuhn *et al.*, 2020).

No estado do Pará, a Formação Pirabas, principal formação geológica⁸ do estado, é conhecida desde o século XIX pela comunidade científica, e vem alimentando pesquisas ao longo de todos esses anos (Sepulveda; Costa; Lima, 2024). Os fósseis da referida unidade representam o litoral leste da Amazônia há cerca de 23 milhões de anos, reunindo uma fauna marinha que remonta ao processo de formação do Caribe, com registros de moluscos, peixes, equinodermos, peixes-boi, dentre outros. Esses seres vivos constituíam um cenário conhecido como Mar de Pirabas, que era representado por águas quentes, rasas, ambientes de influência estuarina e manguezais (Rosseti; Goés, 2004).

Contudo, a paleontologia desenvolvida no próprio estado permanece restrita ao meio acadêmico, com poucas oportunidades de ser exposta ao público (Silva; Costa, 2021). Segundo a pesquisa realizada por Silva e Costa (2019), menos de 50% da população entrevistada em Belém, capital do estado do Pará, sabe da ocorrência de fósseis no estado. Outra pesquisa realizada por Antunes, Costa e Ruivo (2013) constatou que alguns professores de ciências de escolas públicas da capital paraense se sentem inseguros em trabalhar com temáticas vinculadas à paleontologia. Dentre os motivos, encontra-se a dificuldade de acesso ao acervo paleontológico dos museus. Neste sentido, Kuhn (2016, p.262) destaca que:

A existência desta distância entre o universo científico e a população das áreas pesquisadas pela ciência, representa uma situação de risco à conservação dos sítios arqueológicos e paleontológicos, que são considerados patrimônios da humanidade. A realização de exposições (...) que possibilitem o acesso ao conteúdo científico, além de contribuir para o processo educacional convencional também é uma importante política de educação patrimonial, auxiliando na preservação dos sítios arqueológicos e paleontológicos.

Ainda, é importante ressaltar que existe apenas um espaço com exposição permanente sobre fósseis em Belém que apresenta ampla divulgação ao público: a exposição “Diversidades Amazônicas”, inaugurada em 2022, no Museu Paraense Emílio Goeldi. Por outro lado, algumas exposições de curta duração são apresentadas em diferentes espaços e oportunidades, procurando levar visibilidade aos fósseis do Pará, na tentativa de construir outras relações entre sociedade e planeta.

Diante desse cenário, compreende-se o papel fundamental que essas exposições podem desempenhar na educação científica da população, por meio da divulgação do conhecimento paleontológico contextualizado. À vista disso, este artigo propõe analisar

⁸ Formação geológica é um conjunto de rochas e minerais que possuem as mesmas características próprias, como idade, origem, composição química, dentre outras propriedades.

a importância educativa de exposições de cunho museológico com a temática paleontológica, através da percepção da população visitante de uma exposição temporária sobre fósseis na Universidade Federal do Pará (UFPA), na capital do estado, Belém.

Para isso, contamos com essa pesquisa de caráter descritivo, que tem por base a metodologia da observação participante (Correia, 2009), na qual as autoras deste estudo se fizeram participantes de todas as etapas de construção e execução da exposição. Apesar da coleta de alguns dados ter sido realizada por meio de questionários (pesquisa de público), estes foram aplicados através da interação direta do pesquisador com visitante, o que configura uma interatividade e envolvimento da equipe com a exposição e seus visitantes.

Concepção da narrativa expositiva

A narrativa da exposição buscou estabelecer um diálogo entre o acervo e o público, com o objetivo principal de fornecer informações sobre o patrimônio paleontológico da região amazônica e investigar o conhecimento prévio do público. Em maio de 2022, foi iniciada a organização do evento expositivo “I ExpoBio” na Universidade Federal do Pará (UFPA), que teve como propósito abordar a diversidade biológica da Amazônia.

O evento reuniu diversas áreas do conhecimento dentro da biologia, como paleontologia, zoologia, ecologia e botânica. Na oportunidade, foram apresentados elementos da fauna e flora amazônica recentes e fósseis, visando atender diferentes públicos, como as Pessoas com Deficiência (PcD) e crianças.

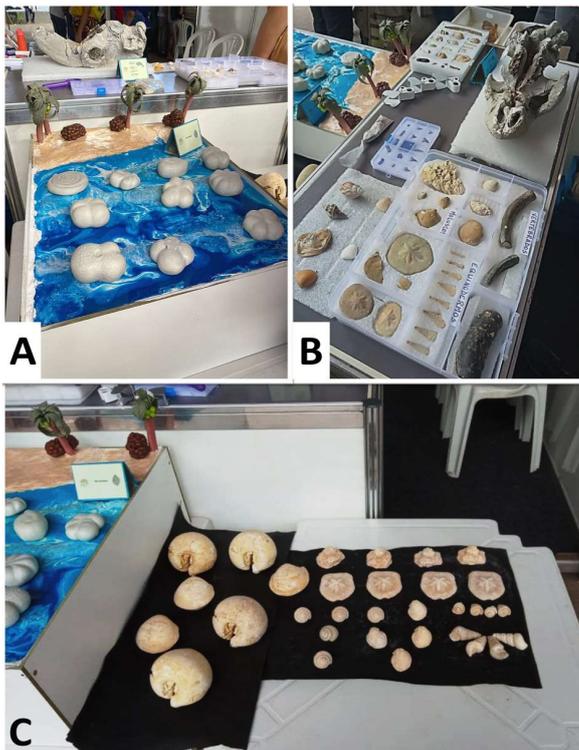
Neste artigo, será abordado unicamente o processo de construção e apresentação da exposição de paleontologia. A sua elaboração contou com a colaboração de uma equipe interdisciplinar de museólogos, paleontólogos da UFPA e do Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), e discentes dos cursos de ciências biológicas e museologia da UFPA que, em conjunto, criaram uma narrativa expositiva que integrasse conceitos de fósseis do estado do Pará sob uma perspectiva de natureza como *continuum*, na qual os organismos biológicos são elementos naturais que, com o passar do tempo são reincorporados ao planeta Terra (Krenak, 2019; Silva; Cosenza, 2019).

Nesse sentido, foram pensados três conjuntos expositivos contendo fósseis provenientes da Formação Pirabas. Esses conjuntos fazem parte da Coleção Didática,

um segmento da Coleção do Patrimônio Natural, vinculada ao Laboratório de Conservação Preventiva de Patrimônio Móvel (LCPPM), na Faculdade de Artes Visuais da UFPA. São conjuntos feitos com fósseis destinados ao manuseio e transporte. Os conjuntos didáticos foram montados em caixas de plástico tipo polietileno, forradas com folhas de polietileno expandido em camadas, nas quais foram realizadas a modelagem personalizada do formato de cada fóssil. Cada caixa possui variedade em registros fósseis, contendo moluscos, peixes, equinodermos, peixes-boi e icnofósseis. Também foram utilizadas réplicas de microfósseis com tamanho ampliado, feitas em massa de porcelana fria (biscuit).

Além disso, a exposição contou também com réplicas em gesso de fósseis de invertebrados e vertebrados, integrantes da Coleção Didática Emília Snethlage do Museu Paraense Emílio Goeldi (Figura 1). As réplicas do MPEG, juntamente aos conjuntos expositivos, são destinadas unicamente para o uso didático em ações expositivas e, por isso, podem ser livremente manuseadas pelos visitantes, contribuindo para a acessibilidade da exposição.

Figura 1: Conjunto de imagens dos materiais levados para a exposição de fósseis: (A) réplicas de microfósseis de foraminíferos em cima de um módulo de gesso representando o ambiente marinho da Formação Pirabas; (B) disposição na mesa de apresentação dos conjuntos expositivos, réplica do crânio do peixe-boi, lupas e algumas conchas recentes para correlacionar com os fósseis; e (C) réplicas de bolachas da praia e conchas de moluscos fósseis em gesso da Coleção Didática Emília Snethlage do MPEG.



Fonte: Elaborada pelas autoras.

Todos os conjuntos expositivos e réplicas foram pensados de modo que a população pudesse acessar os fósseis manualmente. Sendo assim, a prioridade era o contato das pessoas com o material, oferecendo também subsídios para a participação de pessoas com deficiência visual, dentre outras. Além disso, através desta metodologia pode-se assegurar a atenção das crianças visitantes, que habitualmente querem tocar nas peças e interagir de forma mais próxima.

Também para o público infantil, foram desenvolvidas ilustrações de espécies de organismos fósseis para que os visitantes crianças pudessem colorir da forma que achavam melhor, estimulando a criatividade das crianças e ressaltando uma das principais características da paleontologia que é a suposição dos fatos baseada em evidências. Caixas com giz de cera coloridos ficaram à disposição das crianças, que poderiam colorir ilustrações de peixe-boi, ouriço-do-mar, moluscos gastrópodes e bivalves, bolacha-da-praia e arraia.

Por fim, foi desenvolvida uma breve pesquisa de público com o objetivo de investigar o conhecimento prévio dos visitantes sobre fósseis do estado do Pará. A pesquisa foi feita de modo impresso, na qual um dos mediadores conversava com o visitante e preenchia as respostas diretamente no papel, de forma resumida. Os participantes foram abordados quanto ao interesse em contribuir com a pesquisa após a explanação por meio dos mediadores da exposição. Os resultados foram planilhados e serão discutidos posteriormente. As perguntas foram divididas em: 1. Dados pessoais (nome, profissão, idade); 2. Conhecimentos prévios sobre fósseis; e 3. Percepções sobre a exposição.

Exposição de Fósseis do Pará

A exposição dos fósseis ocorreu nos dias 28, 29 e 30 de junho de 2022, pelos turnos da manhã e tarde, no espaço recreativo da UFPA. Atingiu um público misto, com maioria de universitários, mas também com visitas escolares, professores e outros públicos que habitam nas proximidades da universidade (Figura 2).

Figura 2: Conjunto de imagens da exposição dos fósseis: (A) mediadora da exposição apresentando os fósseis a duas crianças que usam a lupa; (B) mediadora explicando o uso da lupa para visitante; e (C) criança segurando a réplica do crânio de peixe-boi marinho fóssil.



Fonte: Elaborada pelas autoras.

Algumas dificuldades foram encontradas durante o evento, apesar de partir de uma organização que visava a acessibilidade. É importante ressaltar o espaço aberto que, embora dentro do campus universitário, alcançou para além do público que faz parte do meio acadêmico. Por atrair um grande volume de pessoas, o ambiente tornou-se barulhento e causou cacofonia entre os estandes, assim pouco conforto para aqueles que precisam de esforço para a concentração.

Ainda sobre o espaço, para atender o segmento infantil do público foi utilizado uma mesa de quatro lugares, com uma série de desenhos para colorir de alguns espécimes que faziam parte da exposição (Figura 3). No entanto, o público de crianças geralmente fazia parte de turmas escolares inteiras, algo que tornava muito difícil de manejar o atendimento para todos em um espaço pequeno.

Figura 3: Mediadora apresentando os fósseis por meio dos conjuntos expositivos e réplicas para crianças (A) as quais, logo em seguida, eram convidadas para a atividade de colorir (B).



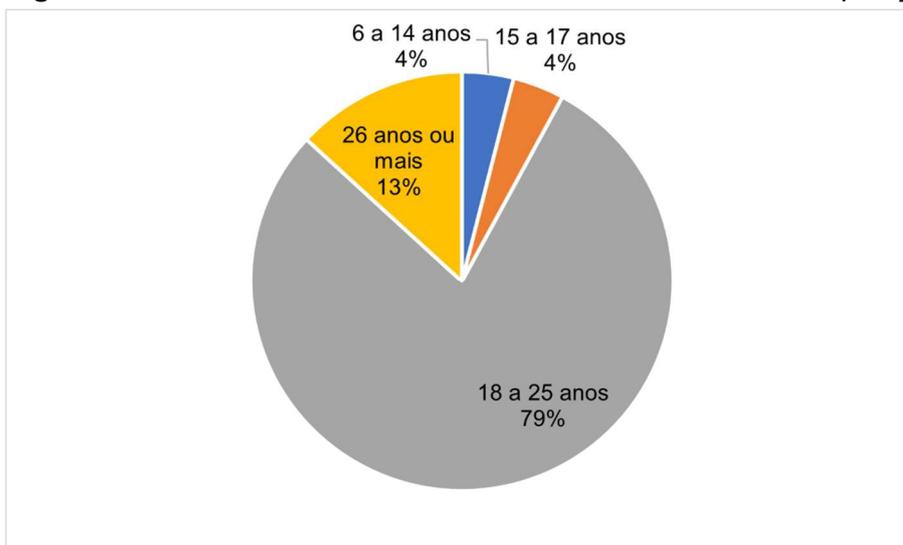
Fonte: Elaborada pelas autoras.

O que o público diz sobre os fósseis?

A pesquisa de público atingiu ao todo 76 visitantes da exposição. É importante ressaltar que não conseguimos abordar todos os visitantes que vieram ao estande da exposição, além de que nem todos que foram abordados quiseram participar. A pesquisa se dividiu em três momentos: informações pessoais, conhecimento prévio sobre fósseis no Pará e aprendizados com exposição. A primeira e a segunda parte foram feitas a partir de questionários fechados, e a última, com perguntas abertas.

A faixa etária dos visitantes que responderam à pesquisa foi predominantemente entre 18 e 25 anos, o que está de acordo com a faixa etária da maioria do público universitário, considerando que a exposição foi realizada no espaço recreativo da UFPA. Ademais, a maioria dos visitantes declarou morar na Região Metropolitana de Belém — RMB, a qual engloba os municípios de Belém, Ananindeua, Marituba, Benevides, Santa Izabel do Pará e Santa Bárbara do Pará (Figura 4). A maioria das crianças também não participou das entrevistas, o que reforça que a metodologia de entrevistas não é adequada a essa faixa etária.

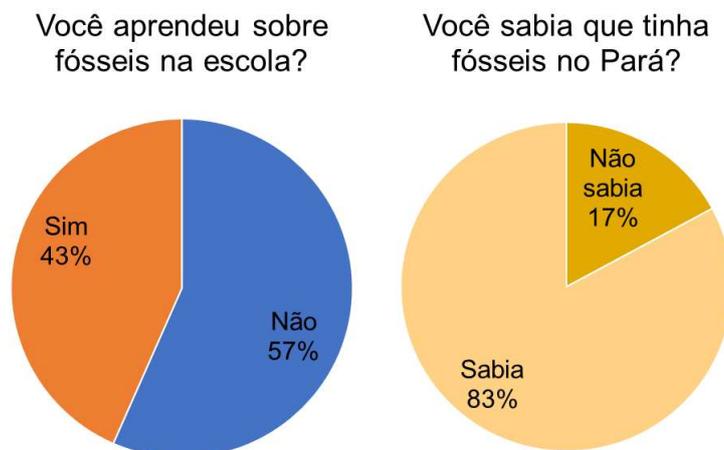
Figura 4: Gráfico destacando a faixa etária dos visitantes da Exposição de Fósseis.



Fonte: Elaborado pelas autoras.

Um dos principais objetivos da realização da pesquisa de público foi investigar o conhecimento prévio dos visitantes com relação à temática abordada. Silva e Costa (2019) e Silva e Costa (2021) destacam que os fósseis do Pará são, no geral, desconhecidos pela população, em decorrência da carência na divulgação científica, poucas exposições sobre a temática e dificuldade na adaptação da linguagem da área. Dessa forma, duas das questões objetivas abordadas no segundo momento foram “Você aprendeu sobre fósseis na escola?” e “Você sabia que tinha fósseis no Pará?” (Figura 5).

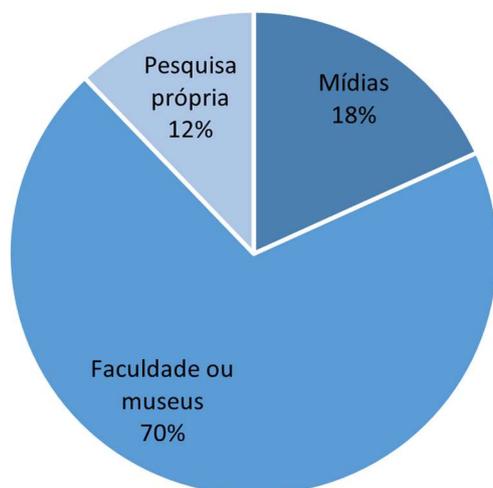
Figura 5: Gráficos relacionados às respostas da pergunta “Você aprendeu sobre fósseis na escola?” e “Você sabia que havia fósseis no Pará?”.



Fonte: Elaborado pelas autoras.

É importante ressaltar que, apesar de 43% dizer que aprendeu sobre fósseis na escola e 83% afirmar que sabia que havia fósseis no Pará, não é certeza que esse conhecimento foi difundido de forma contextualizada, isto é, utilizando fósseis do estado do Pará. Grande parte do conteúdo científico acerca da paleontologia é ensinado de forma mecânica, usando exemplos midiáticos, distanciando o professor e os alunos da realidade local (Oliva, 2018). Essa hipótese pode estar vinculada às respostas da pergunta “Onde você aprendeu sobre os fósseis do Pará?” (Figura 6). Em resumo, apenas 33 visitantes, dos 63 que disseram saber sobre fósseis do Pará, souberam responder onde aprenderam. Destas respostas, em nenhuma houve menção à escola ou ao ensino básico. Ressaltamos que o ensino de paleontologia nas escolas merece destaque em futuras pesquisas, a fim de investigar quais conhecimentos estão sendo ou não desenvolvidos, bem como as necessidades e dificuldades que as instituições de ensino e os professores têm enfrentado.

Figura 6: Gráfico relacionado às respostas da pergunta “Onde você aprendeu sobre os fósseis do Pará?”



Fonte: Elaborado pelas autoras.

Enquanto isso, os museus (e universidades) ainda são a principal fonte de conhecimento acerca da paleontologia, reforçando o caráter não formal dessa ciência, compreendida na escola “como um tema curioso, pouco reconhecido como ciência e, menos ainda, contextualizado ao cotidiano das pessoas, estando desvinculado de questões atuais de cunho socioambiental” (Silva; Cosenza, 2019, p. 3). Esse cenário também propõe que as pessoas que têm oportunidade de alcançar o ensino superior tenham mais acesso aos conhecimentos sobre a paleontologia do que as pessoas que não têm essa oportunidade, as quais se restringem às visitas em museus ou divulgação midiática. Apesar disso, ressalta-se o papel fundamental das instituições não formais, que ganham destaque no despertar para reflexões acerca da função da ciência no mundo, bem como das relações entre humanos e natureza (Kauano; Marandino, 2021).

As coleções de Paleontologia são registros do passado que nos conectam à história da Terra. Esses acervos não são apenas bases de dados, mas também fontes de reflexão sobre como nos relacionamos com a natureza. Em 2014, foi realizada a catalogação dos principais acervos de Paleontologia do país, e apenas dois deles pertencem à região Norte, sendo um situado em Belém do Pará, no Museu Paraense Emílio Goeldi (Pássaro *et al.*, 2014, p. 52), com um acervo de 4.000 fósseis listados. Essa escassez não favorece o conhecimento sobre Paleontologia e omite as

possibilidades de diálogo que podem ser mediados pela divulgação do patrimônio paleontológico.

Outro fator relevante é a pouca frequência de exposições de Paleontologia em Belém. Embora haja esforços como a exposição itinerante “Quando era mar: fósseis do estado do Pará” (Menezes *et al.*, 2019) e a exposição permanente “Diversidades Amazônicas”, inaugurada em 2022 no MPEG, ainda há muito a ser feito. Essas exposições demonstram o esforço das instituições em garantir acessibilidade, comunicação inclusiva e participação social, caminhando rumo à democratização da ciência e ao empoderamento científico.

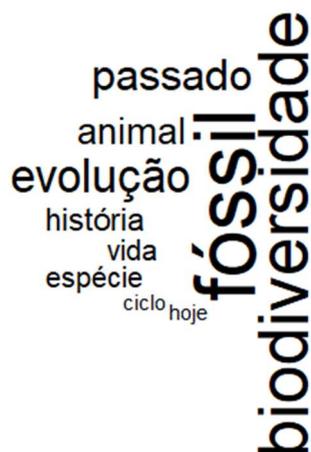
Em um segundo momento da pesquisa de público, questões conclusivas sobre o entendimento da narrativa da exposição como “O que você aprendeu sobre a história da Amazônia com os fósseis?” e “Qual relação você acha que existe entre Biodiversidade e os Fósseis?” foram propostas ao público. Algumas pessoas responderam apenas com poucas palavras, enquanto outras construíram frases elaboradas. Para comparar as respostas, foi construída uma nuvem de palavras com as principais destacadas pelos visitantes, utilizando o *software Iramuteq* (versão 0.7 alpha 2). As palavras maiores são as mais citadas nas respostas, enquanto as menores foram citadas em menor número (Figuras 7 e 8).

Figura 7: Nuvem de palavras construída a partir da resposta à pergunta “O que você aprendeu sobre a história da Amazônia com os fósseis?”.



Fonte: Elaborada pelas autoras.

Figura 8: Nuvem de palavras construída a partir da resposta à pergunta “Qual relação você acha que existe entre Biodiversidade e os Fósseis?”.



Fonte: Elaborada pelas autoras.

Na Figura 7, é possível observar que grande parte dos conceitos tratados na exposição ficaram evidentes aos visitantes, através das palavras mais citadas “Amazônia”, “Fóssil” e “Mar”. Dessa forma, destaca-se o papel facilitador das exposições em espaços públicos na divulgação do conhecimento, já que são espaços com grande interação social. É possível inferir que os participantes compreenderam a relação de sucessão do Mar de Pirabas de aproximadamente 23 milhões de anos para a Floresta Amazônica de hoje.

Em menor quantidade, é possível perceber também o destaque dos vertebrados (peixe-boi e crocodilo), que usualmente é o grupo de animais que ganha destaque em exposições, tendo em vista a popularização midiática dos vertebrados fósseis, como os dinossauros, pterossauros e a megafauna de mamíferos.

Por fim, destacamos o papel das exposições de coleções de história natural de cunho museológico e universitário que tenham por objetivo não apenas alimentar a curiosidade do público, mas desenvolver reflexões sobre a convivência com a natureza. Entende-se que a construção de exposições em espaços públicos promove a aproximação das pessoas com os acervos por meio do contato físico com os fósseis e do conhecimento aprendido durante as mediações. Concordamos que essa aproximação é a chave para a construção de narrativas que abandonem o antropocentrismo, considerando os seres humanos como parte integrante da natureza e reforçando nossa responsabilidade socioambiental em repensar as práticas de convivência com a natureza (Krenak, 2020).

Considerações finais

A realização de exposições em espaços de fortalecimento social, como a I Expobio, que ocorreu no espaço recreativo da Universidade Federal do Pará, é imprescindível para aproximar pessoas que frequentam o mesmo ambiente, mas o acessam de diferentes formas. Esses eventos são essenciais para mediar o diálogo sobre a relação entre ser humano e natureza, além de contribuírem para a conscientização sobre o patrimônio paleontológico. A participação das Coleções de Paleontologia nesses eventos, reforça o caráter das instituições de ensino, pesquisa e extensão nas quais estão salvaguardadas. Portanto, a narrativa expográfica, articulada a partir de uma ação interdisciplinar de gestão de acervos, contribui para o retorno do capital científico à sociedade e fortalece o papel social da Museologia.

Essa pesquisa possibilitou compreender melhor o público participante dessas ações de extensão nas dependências da Universidade, bem como a entender os entendimentos dos visitantes perante a apresentação da ciência paleontologia no contexto expositivo. É fundamental que, a partir desses dados, sejam construídos projetos de investigação do potencial educativo dos conhecimentos sobre fósseis, especificamente do Pará, o que favorece e enaltece a riqueza epistemológica e cultural local.

Em resumo, divulgar a ocorrência de fósseis no estado do Pará é fundamental para a população local, pois esses vestígios do passado podem ser lidos como tecnologias sociais de empoderamento científico na luta contra o avanço descomedido do “progresso”, que põe em risco a natureza e a nossa vida. O trabalho contínuo na divulgação e valorização de acervos amazônicos, como da Coleção do Patrimônio Natural, é essencial para que sejam apreciados e compreendidos criticamente pelas gerações atuais e futuras.

Referências

- ANTUNES, B. C.; COSTA, S. A. R. F.; RUIVO, M. L. P. Dificuldades de inserir a temática paleontologia na sala de aula em Belém–PA. In: **Anais do 13º Simpósio de Geologia da Amazônia**, 22 a 25 de setembro de 2013, Belém — Pará, 2013.
- CALDAS, J.; LIMA, M. C. de; CRISPINO, L. C. B. Explorando história da ciência na Amazônia: o Museu Interativo da Física. **Revista Brasileira de Ensino de Física**, v. 38, p. e4307, 2016.

CORREIA, M. C. B. A observação participante enquanto técnica de investigação. **Pensar Enfermagem**. V.3, n.2, 2009.

DELICADO, A. Microscópios, batas brancas e tubos de ensaio: Representações da ciência nas exposições científicas. **Revista crítica de ciências sociais**, n. 83, p. 79–98, 2008.

KAUANO, R. V.; MARANDINO, M. Paulo Freire na Educação em Ciências Naturais: Tendências e Articulações com a Alfabetização Científica e o Movimento CTSA. **Revista Brasileira de Pesquisa em Educação em Ciências**, p. e35064-28, 2022.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo (Nova edição)**. Editora Companhia das letras, 2019.

KRENAK, A. **O amanhã não está à venda**. Companhia das letras, 2020.

KUHN, C. E. S., DE SIQUEIRA, F. R. P. S., DE SÁ, L. H. N., PEREIRA, G. G., REZENDE, L. R. D., DIAS, D. S. Exposições itinerantes e a popularização das Geociências. **Research, Society and Development**, n.9, v.1, 2020.

KUHN, C. E. S. Ensino de geociência: exposições itinerantes como ferramenta educacional. **Revista Educação, Cultura e Sociedade**, v. 6, n. 1, 2016.

MENEZES, F. A. M.; MARÇAL, A. L. L.; FERREIRA, E. M.; SEPULVEDA, B. A.; SILVA, R. A. S. da; COSTA, S. A. R. F. da. Do mar ao espetáculo: a musealização da formação pirabas. In: **Anais do XXVI Congresso Brasileiro De Paleontologia**, 2019, Uberlândia. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2019. Disponível em: <<https://proceedings.science/cbp-2019/trabalhos/do-mar-ao-espetaculo-a-musealizacao-da-formacao-pirabas?lang=en>> Acesso em: 27 Mai. 2024.

OLIVA, E. Ensino da Paleontologia em espaços não formais. Dissertação de Mestrado em Paleontologia, Universidade de Évora. 117f. 2018.

PÁSSARO, E. M.; HESSEL, M. H.; NOGUEIRA NETO, J. de A. Principais acervos de paleontologia do Brasil. **Anuário do Instituto de Geociências**, v. 37, n. 2, p. 48–59, 2014.

ROSSETTI, D. F.; GÓES, A. M. **O Neógeno da Amazônia Oriental**. Museu Paraense Emílio Goeldi (coleção Friedrich Katzer), Belém, Pará, 2004.

SEPULVEDA, B. A.; COSTA, S. A. R. F. da; LIMA, A. M. M. de. Fósseis da Amazônia: uma análise a partir do geopatrimônio de Salinópolis, Pará, Brasil. **Geosaberes**, Fortaleza, v. 15, p. 134 - 151, mar. 2024. DOI: <https://doi.org/10.26895/geosaberes.v15i0.1285> . Disponível em: <<http://www.geosaberes.ufc.br/geosaberes/article/view/1285>>. Último acesso: 08 de maio 2024.

SILVA, C. N.; COSENZA, A. Os sítios paleontológicos como possibilidades para a educação ambiental, a ecologia política e a decolonialidade. In: AMARO, I; SANGENIS, L. F. C. (Org.) **Direito à vida, direito à educação em tempos de pandemia**. Livro 2: Petrópolis, RJ : ANPEd, 2021.

SILVA, C. N.; COSENZA, A. Paleontologia e Educação Ambiental: possibilidades e desafios para o ensino e a justiça ambiental. In: **Encontro de pesquisa em Educação Ambiental**, 10., Anais, 1 a 4 de setembro de 2019, São Cristóvão — Sergipe. 2019.

SILVA, L. S.; COSTA, S. A. R. F. Uma proposta de fomento a salvaguarda do patrimônio paleontológico da Praia do Atalaia, Salinópolis, Pará, Brasil. **Ver. Iberoam. Patrim. Histórico-Educativo**, v.5, p.1-29, 2019.

SILVA; R. A. S.; COSTA, S. A. R. F. Praia, mar e fósseis: o patrimônio paleontológico da Amazônia paraense a partir das contribuições do Pensamento Complexo. **Rev. Iberoam. Patrim. Histórico-Educativo**, v. 7, p. 1-22, 2021.

TRISTÃO, M. Educação Ambiental e a descolonização do pensamento. **REMEA-Revista Eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental**, p. 28–49, 2016.

DO SURREALISMO NEGRO À CURADORIA CONTEMPORÂNEA: UM PARALELO ENTRE A REVISTA *LÉGITIME DÉFENSE* (1932) E A EXPOSIÇÃO *DOS BRASIS: ARTE E PENSAMENTO NEGRO* (2023)¹

Cristiano J. Steinmetz²

Resumo: Este texto apresentará brevemente como o conceito de "legítima defesa" foi mobilizado em um periódico artístico-político de mesmo título, publicado em 1932 por um grupo de oito jovens intelectuais da Martinica. Invocando os princípios teóricos do materialismo histórico-dialético de Karl Marx e o Surrealismo que se constituiu historicamente em torno de André Breton, figuras como René Ménil (1907-1957) e Étienne Léro (1910-1939) denunciaram, na única edição da revista *Légitime Défense* (1932), as relações coloniais da França e a erradicação das culturas caribenhas em nome de uma cultura supostamente superior, ou seja, das civilizações ocidentais modernas. Embora esse texto se concentre no surgimento do "surrealismo negro" nas Américas (Rosemont; Kelley, 2009) e na forma de sua crítica anticolonial, é preciso enfatizar que este estudo não pretende avaliar a influência dessa revista na cultura e nos debates sobre a questão racial ou a afro-diaspórica, mas sim propor uma apresentação da revista que parta de um possível paralelo com uma exposição contemporânea de arte intitulada *Dos Brasis: Arte e Pensamento negro* (2023), que mobiliza uma crítica às narrativas raciais de influência ocidental, baseada principalmente em um núcleo desta exposição também intitulado como "Legítima Defesa".

Palavras-chave: Surrealismo negro. *Légitime Défense*. *Dos Brasis*. Curadoria contemporânea.

FROM BLACK SURREALISM TO CONTEMPORARY CURATORY: A PARALLEL BETWEEN THE MAGAZINE *LÉGITIME DÉFENSE* (1932) AND THE EXHIBITION OF *BRASIS: ART AND NEGRO THOUGHT* (2023)

Abstract: *This text will briefly present how the concept of "self-defense" was mobilized in an artistic-political periodical with the same title, published in 1932 by a group of eight young intellectuals from Martinique. Invoking the theoretical principles of Karl Marx's historical-dialectical materialism and the Surrealism that was historically constituted around André Breton, figures such as René Ménil (1907-1957) and Étienne Léro (1910-1939) denounced, in the only edition of the magazine *Légitime Défense* (1932), France's colonial relations and the eradication of Caribbean cultures in the name of a supposedly superior culture, that is, of modern Western civilizations. Although this text focuses on the*

¹ O presente estudo foi financiado indiretamente pela bolsa de doutorado da Capes, Capes-Print e PDSE.

² Doutorando em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Unicamp e pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). Membro colaborador do Núcleo de Estudos sobre Formação (FORMA/UNESC/CNPq). E-mail: c236375@dac.unicamp.br.

emergence of "black surrealism" in the Americas (Rosemont; Kelley, 2009) and the form of its anti-colonial critique, it is necessary to emphasize that this study does not intend to evaluate the influence of this magazine on culture and debates on the issue. racial or Afro-diasporic, but rather to propose a presentation of the magazine that starts from a possible parallel with a contemporary art exhibition entitled Dos Brasis: Arte e Pensamento Negro (2023), which mobilizes a critique of racial narratives of Western influence, based mainly on a core of this exhibition also titled "Legítima Defense".

Keywords: *Black surrealism. Legitime Defense. From Brazil. Contemporary curation.*

DO SURREALISMO NEGRO À CURADORIA CONTEMPORÂNEA: UM PARALELO ENTRE A REVISTA *LÉGITIME DÉFENSE* (1932) E A EXPOSIÇÃO *DOS BRASIS: ARTE E PENSAMENTO NEGRO* (2023)

Em torno da exposição *Dos Brasis*

No último século a expressão “legítima defesa” trilhou caminhos entre diferentes experiências políticas, jurídicas e, inclusive, culturais. Caminhos dos quais não pretendemos nos aprofundar aqui, mas que nos permitem produzir uma imagem para compreender como essa expressão vem sendo apropriada no âmbito da cultura, sobretudo, no campo das artes. Propomos, assim, uma breve apresentação de como tal expressão não apenas se vincula à justificação para um confronto físico, na acepção mais comum da expressão, mas, também, em como ela aparece eventualmente como uma resposta ou reação, qualitativamente diferente, de um determinado gesto de violência ou intransigência inicial. Numa síntese sumular, os exemplos tratados aqui, constituídos em torno da crítica antirracista e anticolonial, pretendem ora inverter a ordem dos fatores colocando os grupos subalternos numa relação de destaque, ora defenestrar a própria a relação sistêmica de hierarquias culturais – eis as formas como o conceito de legítima defesa será apresentado a seguir.

Iniciemos por um exemplo contemporâneo. Remetemo-nos à exposição *Dos Brasis: Arte e Pensamento Negro*³ (2023) que é, dentre as várias descrições possíveis, uma experiência expositiva, curatorial, educativa e artística que vem se constituindo como um momento de tensão em relação às questões raciais ainda marginalizadas tanto por acadêmicos, quanto pelas instituições nacionais que pensam e atuam no cenário cultural das artes visuais.

A proposta expositiva em questão tem como princípio curatorial tanto a apresentação das obras numa lógica circular e sem hierarquias, como também a apresentação de alguns núcleos temáticos que atravessam as mais diversas matizes estéticas e conceituais. Com os títulos em negrito, configuram os sete núcleos da exposição *Dos Brasis*:

[...] o enfrentamento da história canônica da arte brasileira, com ampliações da linguagem, no que nomeamos **Romper**; a representação

³ A partir da curadoria geral de Igor Simões e do departamento artístico-cultural do SESC, especificamente do SESC Belenzinho presente na cidade de São Paulo, a mostra pretende, em suma, suprir uma lacuna histórica cara à história do país e de sua própria população. De um certo modo, *Dos Brasis* (2023) é uma exposição herdeira de outra, a saber, *d'A Mão Afro-brasileira* de 1988 que aconteceu no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e que teve a influência direta do artista e curador Emanuel Araújo.

de brancos a partir de olhos pretos, em oposição à eterna objetificação do corpo negro, o **Branco Tema**; a justaposição de não figuração à crescente visibilidade do figurativo, configurando o que chamamos de **Negro Vida**; a centralidade das mulheres na história preta da arte, as **Amefricanas**, nas estratégias de enfrentamentos dos sistemas da arte; as experiências fundantes e referenciais em ampliadas cosmovisões, que denominamos **Baobá**; e a sempre presente reinvenção dos nossos encontros nos aquilombamentos, nos movimentos sociopolíticos, no lazer, na festa, que denominamos **Organização Já** em tudo, a consciência da luta, pois cotidianamente nossas conquistas ultrapassaram as barreiras do racismo, da subjugação, da subalternidade, nos impulsionando a agir em **Legítima Defesa**. (Simões; Mendes; Campos, 2023, p. 12).

Diante da hegemonia do pensamento branco, patriarcal e cristão, *Dos Brasis* busca se constituir, a um só tempo, numa relação de respeito para com os saberes das culturas originárias e afro-diaspóricas e numa relação de reparação histórica ao promover a visibilidade e difusão de um vasto conjunto de obras das quais uma parte considerável esteve, até então, ausente dos principais espaços expositivos do país desde, pelo menos, o século XVIII.

Enquanto no núcleo dessa exposição intitulado “Organização Já” se faz presente um coletivo de artistas que assinam suas produções como “Coletivo Legítima Defesa⁴” e que, segundo os próprios, pensam as suas produções em torno da questão da negritude, no núcleo da exposição intitulado “Legítima Defesa”, encontram-se reunidos um grupo⁵ de 25 artistas e um coletivo que foram organizados em torno das múltiplas formas de ações antirracista. Neste último núcleo se destaca que o conceito de “Legítima defesa” não se remete, como já vimos, a “uma ação direta de violência, mas [como uma ação] empregada nas letras de músicas, nos protestos, no grito” – como afirma o texto curatorial que acompanha tal núcleo expositivo (*Ibidem*, p. 83). Dentre as produções que compõem este núcleo, das quais atravessam mais de uma dezena de técnicas artísticas diferentes. Deste núcleo, destacamos duas obras: *Monumento aos Grandes Vultos* de

⁴ Compõe o Coletivo: Eugênio Lima, Walter Balthazar, Luz Ribeiro, Gilberto Costa, Jhonas Araújo, Tatí de Tatiana, Fernando Lufer, Luiz Felipe Lucas, Luan Charles e Marcial Macome. Informação extraída do website: <https://www.coletivolegitimadefesa.com.br/>.

⁵ São os artistas deste núcleo: Augusto Leal, Charlene Bicalho, Crispim do Amaral, Denis Moreira, Flaw Mendes, Gabriel Lopo, Gervane de Paula, Helô Sanvoy, Leandro Machado, Lorrann Dias, Luiz 83, Mauricio Igor, Miguel Afa, Napê Rocha, No Martins, Odaraya Mello, Pandro Nobã, Panmela Castro, Paula Duarte, Rafael da Luz, Rafael LaCruz, Renan Soares, Silvana Rodrigues, Sunshine Castro, Walla Capelobo e o coletivo Acervo da Laje composto por José Eduardo Ferreira Santos, Vilma Santos, Bruno Costa, César Bahia, Fernando Queiróz, Indiano Carioca, Ivana Magalhães, Júlio Alvez, Paulo Telles, Ray Bahia e Zaca Oliveira.

Renan Soares⁶ (2023) e o díptico *Luiza Mahim Nyame Dua* e *Luiz Gama Okodee* (2020) de Denis Moreira⁷.

Figura 1: Renan Soares, *Monumento aos Grandes Vultos*, 2023. Escultura Cavalo: 220 x 230 x 70 cm Base: 110 x 220 x 70 cm. Coleção do artista.



Fonte: acervo pessoal

Figura 2: Denis Moreira, *Luiza Mahim Nyame Dua*, 2020. Fotomontagem impressa sobre madeira 84 x 59 cm. Coleção do artista.



Fonte: acervo pessoal

⁶ Renan Soares é artista e pesquisador. Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), é um dos fundadores do Corredor 14, espaço que abriga ateliês, residências, cursos e palestras em Pelotas (RS). Participou de exposições como o 50º Salão de Arte Contemporânea Luiz Sacilotto e o 17º Abre Alas.

⁷ Denis Moreira é professor, pesquisador e artista visual. Participou da exposição individual no Salão Angelim, em Blumenau, e de coletivas como o 50º Salão de Arte Contemporânea Luiz Sacilotto, em Santo André.

Figura 3: Denis Moreira, Luiz Gama Okodee 2020. Fotomontagem impressa sobre madeira, 84 x 59 cm. Coleção do artista.



Fonte: acervo pessoal

Ainda que distintas nas formas como se remetem à questão das narrativas negras, ambas as obras sugerem, cada qual a sua forma, uma crítica aos históricos processos de silenciamento e de exclusão destas mesmas populações no Brasil. Enquanto que, por um lado, à produção de Renan Soares (2023) apresenta um corpo fantasmático que parece constituído de luz e sombras e que, a um só tempo, está suspenso e posto sob um pedestal, corre sem conseguir sair do seu próprio espaço, por outro, a produção de Denis Moreira (2020) se volta a mobilização de símbolos negros que almejam a ressignificação das narrativas sobre a construção simbólica do país. Aqui, ainda nos vale ressaltar, que não propomos uma leitura destas produções a partir do surrealismo, mas uma leitura destas obras a partir do gesto do qual nos é possível compreender uma espécie de continuidade histórica do uso do conceito de "legítima defesa".

Dentre outras, estas obras expressam o que configura o gesto de "legítima defesa" para a referida exposição, ou seja, seus pontos de partida não apenas se vinculam às reações particulares sobre as dimensões culturais afro-diaspóricas do Brasil, como também se justificam numa tentativa de tornar visível e de reconstruir a identidade racial negra no país. Ao pensar na "legítima defesa" como ponto de partida de uma obra ou mesmo de um núcleo expositivo, como é o caso da exposição *Dos Brasis: Arte e Pensamento Negro*, poderíamos deduzir que a mobilização de tal conceito faz alusão, em suma, à resposta de um grupo marginalizado às violências derivadas de uma determinada estrutura coercitiva. No caso das artes temos, pelo menos, dois momentos

na história do surrealismo que apontam exatamente para o momento em que o conceito de “legítima defesa” também foi empregado como característica de sua crítica artístico-política.

Em 1926, dois anos após a publicação do primeiro *Manifesto do Surrealismo*, André Breton, figura expoente do grupo surrealista de Paris, publicou um texto intitulado como *Légitime Défense* [Legítima Defesa] no qual apresentou o posicionamento artístico-político do movimento surrealista em relação às acusações de oscilação entre a anarquia e o marxismo pelo Partido Comunista Francês⁸ (PCF). A postura combativa do surrealismo operava, já nesta época, um posicionamento de recusa à sua conformação em nome de imposições de movimentos externos a ele próprio. O surrealismo compreendia a si próprio como um movimento de reação à cultura ocidental do período do pós-Primeira Guerra Mundial tal como o Dadá, iniciado em Zurique alguns anos antes. Em seu confronto aos valores culturais modernos, o movimento constituído em torno de André Breton nutria uma concepção de revolução que tinha por objetivo a libertação do espírito humano das normatividades religiosas, nacionalistas e econômicas e era, inclusive, nestes termos que os surrealistas justificavam seus posicionamentos artístico-políticos como atos de legítima defesa.

Neste texto de Breton (1926) aparecem algumas das suas primeiras elaborações críticas às questões coloniais que apenas mais tarde, sobretudo em 1931, ganhariam uma relativa notoriedade em dois textos que logo se tornariam canônicos na história do movimento: *Ne visitez pas l'Exposition Coloniale* [Não visite a Exposição Colonial] e *Premier Bilan de L'Exposition Coloniale* [Primeiro balanço da Exposição Colonial]. Enquanto o primeiro texto confrontava a postura egóica da França em relação à exposição de artefatos saqueados das suas colônias, o segundo criticava o incêndio que destruiu alguns pavilhões de objetos expostos em tal ocasião. A crítica deste último texto é acompanhada também de um lamento à perda de objetos valiosos para as populações espoliadas, como também à destruição de artefatos diversos que poderiam ser mobilizados na contramão da proposta expositiva inicial, ou seja, que poderiam ser repensados no sentido de uma crítica ao colonialismo francês.

⁸ Mesmo que os surrealistas já haviam se alinhado politicamente ao PCF em outubro de 1925, também em função da crítica destes à guerra do Marrocos, foi apenas a partir da publicação do texto coletivo *La Révolution d'abord et toujours!* [A revolução agora e sempre!] de 1925 que os membros do Partido Comunista Francês iriam acusar categoricamente os surrealistas de nutrir uma relação de impostura com os princípios revolucionários gestados pelo partido. Sobre essa questão, ver: *Legitime Défense* (Breton, 1926, p. 30-36), texto publicado, em dezembro de 1926, no oitavo número da revista *La Révolution Surréaliste*.

Com o objetivo de exaltar as ‘conquistas coloniais’ bem como reforçar na opinião pública sobre a ideia do ‘caráter civilizador’ das missões colonizadoras, a exposição procurou recriar uma espécie de ‘microcosmo’ do Império Colonial Francês em seu auge. Por meio do convite para descobrir uma ‘Grande França’ e fazer ‘*le tour du monde en une journée*’, a exposição, que foi vista por mais de oito milhões de pessoas, projetou a imagem de uma França gloriosa, promotora do progresso nas colônias, que se baseava abertamente na suposição da superioridade da civilização francesa. (Toledo, 2018, p. 125, tradução nossa).

Além dos objetivos de autopromoção, os organizadores da *Exposition Coloniale* (1931) propunham mobilizar também uma narrativa nacional abrangente sobre o império colonial francês que faria, a um só tempo, uma leitura idealizada do mundo colonial e uma leitura exótica das populações colonizadas. A narrativa francesa proposta nessa exposição fez com que os surrealistas retomassem a sua crítica ao colonialismo e foi nestes termos que ambos os textos de 1931, *Ne visitez pas l'Exposition Coloniale* e *Premier Bilan de L'Exposition Coloniale*, tiveram uma influência direta tanto na constituição da dimensão artístico-política dos surrealistas franceses, como também, em figuras próximas ao grupo de André Breton que vieram propriamente das colônias francesas, como é o caso de um grupo de jovens acadêmicos vindo da Martinica, a saber, Auguste Thésée, Étienne Léro, Jules-Marcel Monnerot, Maurice-Sabas Quitman, Michel Pilotin, Pierre Yoyotte, Thélus Léro e René Ménil⁹.

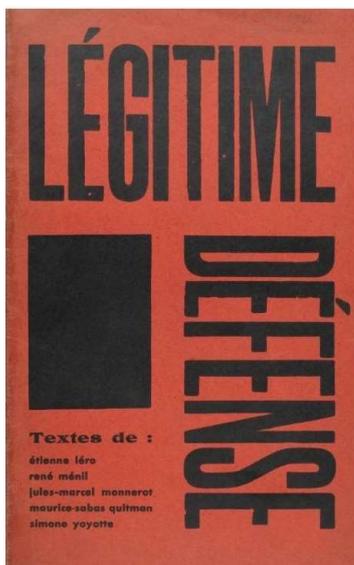
O caso do periódico *Légitime Défense* de 1932

Pelas mãos destes nove jovens acadêmicos que viviam e estudavam em Paris, surgia, em 1932, a revista *Légitime Défense* [Legítima Defesa] que, através de seu declarado vínculo com o marxismo e com o surrealismo, apresentou uma forte elaboração anticolonialista que marcou não apenas o momento de surgimento de uma exemplar crítica anticolonial do século XX, mas também a própria fundação do “surrealismo negro” no continente americano (Rosemont; Kelley, 2009). Vinculados ao movimento de rejeição da Exposição Colonial de 1931 em Paris, os textos que acompanham a edição única desta revista buscaram capturar essas relações de tensão

⁹ Poeta e professor de filosofia na Martinica e em Paris, René Ménil (1907-2004) foi, ao lado de Etienne Léro, a figura-chave do grupo *Légitime Défense*. Tendo isso em vista, daremos ênfase às suas elaborações críticas ao longo deste estudo, sejam aquelas de 1932 ou ainda aquelas presentes no prefácio que o autor escreveu em 1978 para a republicação desta mesma revista em 1979. Quanto à René Ménil, cabe-nos destacar que após a publicação de *Légitime Défense*, o autor atualizaria, alguns anos mais tarde, os elementos de sua crítica inicial numa revista intitulada *Tropiques* (1941-1945) na qual contou com o apoio de nomes como Aimé Césaire e Suzanne Césaire e da qual não trataremos aqui.

que atravessavam as lutas de caráter revolucionário constituídas a partir do socialismo marxista e do surrealismo.

Figura 4: Capa da revista *Légitime Défense* (1932).



Fonte: Biblioteca on-line do Instituto de História da Arte de Paris (INHA).

Mesmo que alguns destes nomes já haviam contribuído com textos para a revista *La Revue du Monde Noir* de 1931, foi apenas com a revista *Légitime Défense*, declaradamente mais militante, que estes nomes conseguiriam produzir uma crítica mais qualificada às relações coloniais francesas. Apesar de se constituir como um coletivo autônomo com ambições particulares, o grupo em torno da revista em questão também tinha uma modesta participação nas atividades do *Bureau de Recherches Surréalistes* em Paris onde contribuía, principalmente, nas reflexões do grupo sobre as questões coloniais (Rosemont; Kelley, 2009). Mesmo que a revista fosse sucinta com cerca de 24 páginas, ela incentivaria, ainda que de maneira minimizada, o crescimento de uma consciência cultural e política caribenha¹⁰. Porém, mesmo se vinculando a um contexto

¹⁰ René Ménéil (1979 [1978]), no prefácio escrito mais quarenta anos após a publicação original da revista *Legitime Defense* (1932), afirmou que mesmo que essa revista tivesse inaugurado uma “moderna literatura negra de expressão francesa”, ela também logo seria praticamente ignorada a não ser por apenas alguns intelectuais curiosos. E que, como um projeto “fanonista” *avant la lettre*, essa revista não priorizou os “valores negros” da cultura caribenha de forma apartada de um movimento revolucionário mais amplo, mas se preocupou com a “[...] luta anti-imperialista que colocava os povos colonizados contra a burguesia ocidental e contra sua própria burguesia ao situar a sua ação política dentro da estrutura marxista de transformação social” (Ménéil, 1979 [1978], n.p., tradução nossa).

de crítica cultural mais amplo, o “surrealismo negro” que surgiria ali logo entraria num processo de silenciamento e de invisibilidade (Rosemont; Kelley, 2009, p. 15).

Ao passo que *Légitime Défense* se constituía como um meio pelo qual se buscava articular as transformações da cultura e da sociedade, ou seja, das artes e da política, percebe-se que esta revista, em seu caráter fundamentalmente combativo, logo seria censurada e banida de circulação seja pela repressão das autoridades coloniais ainda presentes na Martinica, seja pelo governo francês que cancelou as bolsas de estudo dos autores impedindo a permanência destes na França. Pode-se dizer que a invisibilidade do surrealismo negro se deu, sobretudo, devido à baixa circulação de seus escritos em decorrência da censura recém descrita. Entretanto, para Rosemont e Kelley (2009), em seu livro *Black, brown, & beige: surrealist writings from Africa and the diaspora*, tal censura não pode ser compreendida como o único fator de sua invisibilidade, uma vez que os surrealistas não só da Martinica, mas também da África, da América Latina e dos Estados Unidos também deixaram de ser considerados na grande maioria das antologias sobre o movimento surrealista que ainda hoje é lido, erroneamente, como inteiramente branco, masculino e francês.

Os detalhes desse processo de silenciamento do grupo em torno da revista *Légitime Défense* ainda não foram integralmente esclarecidos, mas algumas pistas para isso foram levantadas no prefácio de René Ménéil (1979 [1978]). Segundo o autor, a causa da rejeição dessa revista “[...] está na própria consciência social que, distorcida sob o domínio colonial, cega-se para os dramas que enfrenta diante do espelho” (Ménéil, 1979 [1978], n.p., tradução nossa).

Gradualmente, o antilhano de cor recusa sua raça, seu corpo, suas paixões fundamentais e particulares, sua maneira específica de reagir ao amor e à morte, e passa a viver em um domínio irreal determinado pelas ideias e ideais abstratos de outro povo. Essa é a história trágica de um homem que não pode ser ele mesmo, que tem medo e vergonha disso: os colonizadores, além disso, o censuram quando este se entrega às suas formas de alegria, à sua dança, à sua música e à sua imaginação.
(*Ibidem*)

Dentre outros tópicos também levantados pelo autor no breve prefácio de 1978, surge uma crítica à experiência artístico-política da revista naquele dado contexto, segundo o próprio:

E assim, tendo sido incapazes de sentir a unidade do mundo da vida material (economia, questões sociais, política) e do mundo do imaginário (devaneio poético) - em *Légitime Défense* nos acomodamos a uma disjunção que seria chocante para nós em retrospecto. Por um lado, levamos em conta a sociedade colonial das Antilhas e desta fizemos uma crítica e uma descrição realistas. Mas, por outro lado, estávamos

produzindo poemas sem raízes, poemas de lugar nenhum, poemas de ninguém. (Ménil, 1978, n.p., tradução nossa)

Por se tratar de uma revista que não é acompanhada por qualquer imagem, os aspectos artísticos da revista *Légitime Défense* repousavam, sobretudo, em seus poemas. E, para além dos poemas, que se encontram na segunda metade da revista, há também um manifesto introdutório e uma série de seis textos¹¹ informativos que antecedem a parte propriamente artística. Sobre os textos crítico-informativos que acompanham a revista, tem-se que eles, além de sugerir um rápido panorama da época, também produziram, ao seu modo, uma sobreposição de questões literárias e políticas. O texto *Misère d'une Poésie* [A miséria da poesia] de Étienne Léro (1979 [1932], p. 10) é, de forma exemplar, um texto que apresenta essa sobreposição e que se voltou justamente para compreender o caráter inexato de uma “poesia antilhana”. Neste texto, fica evidente o seu interesse na criação de uma nova poética que fosse inseparável da ideia de revolução, porém, diferentemente do surrealismo francês, Léro (1979 [1932]), elaborava tal reflexão tendo em vista as condições coloniais presentes no contexto caribenho.

As tímidas reflexões sobre arte dessa revista apontavam não tanto para uma definição de arte ou de práticas artísticas, como é possível encontrar já nos primeiros textos do surrealismo francês, mas muito mais para a postura de confronto político, comum ao grupo surrealista de Paris. Foi na tentativa de mobilizar as tensões no relacionamento entre a Europa e as suas colônias que a crítica anticolonial teve ali um de seus mais destacados pontos de partida. É, inclusive, nestes termos que Rosemont e Kelley (2009) afirmam que a circulação dessa revista teria sido crucial para o tímido surgimento de uma vanguarda literária que inauguraria tanto os primeiros debates sobre a identidade martinicana, como no estabelecimento de uma crítica anticolonial que articulasse linhas de forças distintas e que mais tarde teria correspondência crítica com outros teóricos como Aimé Césaire e Frantz Fanon.

Uma das linhas de força do movimento surrealista parisiense que atravessa o Atlântico e que ganha novos contornos a partir de *Légitime Défense* é o declarado

¹¹ Para além da nota introdutória de uma lauda, seguem os textos: *Note touchant la bourgeoisie de couleur française* [Uma nota sobre a burguesia francesa de cor] de Jules-Marcel Monnerot, *Le Paradis sur Terre* [Paraíso na terra] de Maurice-Sabas Quitman, *Généralités sur "l'écrivain" de couleur antillais* [Informações sobre o “escritor” de cor antilhano] de René Ménil, *Civilisation* [Civilização] e *Misère d'une Poésie* [Miséria da poesia] ambos de Étienne Léro e *L'étudiant antillais vu par un noir américain* [O estudante antilhano visto por um americano negro] sem autoria e, ao final da revista, encontram-se também alguns poemas de autores já mencionados e de Simone Yoyotte, a única mulher a fazer a parte do grupo e a contribuir na revista.

confronto com a “civilização ocidental” e com tudo aquilo que ela representa¹². Deste modo, o posicionamento de crítica à civilização ocidental moderna não pode apenas ser lido nos termos dos surrealistas franceses, mas, sobretudo, nos termos de um surrealismo que foi ressignificado a partir de outra experiência cultural, social e histórica. Na única nota de rodapé que acompanha o manifesto coletivo do grupo na seção editorial de *Légitime Défense* (1979 [1932], p. 2), lê-se que, a partir da segunda edição da revista jamais publicada, estes pretendiam elaborar a sua “ideologia da revolta”. Tal declaração não apenas sustenta a tese de que estes autores reconheciam a necessidade de continuar avançando na crítica anticolonial e anticapitalista, mas também que estes, ao propor uma “ideologia da revolta”, atualizavam a postura combativa do movimento surrealista parisiense inaugurando, portanto, um movimento singular constituído a partir de outras raízes culturais. Mais do que a apropriação de características estéticas ou mesmo de referências comuns¹³, o que fez com que o grupo de *Légitime Défense* fosse considerado propriamente surrealista é a postura de insubmissão política e de defesa de princípios revolucionários que articulassem ação e sonho.

Em seu livro, Rosemont e Kelley (2009, p. 23, tradução nossa) afirmavam que:

[...] a quase subterrânea *Légitime Défense* desempenhou um papel na promoção de novos tremores na atmosfera intelectual negra. Ela desafiou o *status quo* colonialista, provocou o pensamento, fomentou sonhos e liberou a imaginação. Não menos importante, ela inspirou - por meio da poesia e da polêmica - o espírito de recusa e revolta ativa. Na história do movimento da *Négritude*, assim como na história do surrealismo, essa pequena revista marca uma época.

Na medida em que o conceito de “legítima defesa” havia aparecido na história do surrealismo, respectivamente no texto de André Breton de 1926 e na revista dos jovens intelectuais martinicanos de 1932, como forma de reação destes, por exemplo, às imposições do PCF e das normativas coloniais da França no contexto cultural transatlântico, nota-se que o mesmo conceito ainda permanece sendo mobilizado no contexto artístico não apenas como metáfora, mas como meio pelo qual as mais diferentes formas de crítica se justificam. Assim, se voltarmos às elaborações do *Coletivo Legítima Defesa* ou ainda às produções de Renan Soares (2023) e de Denis Moreira

¹² Ao buscar harmonizar o seu anseio por revolução com a tentativa de promover uma nova sensibilidade atrelada a uma crítica anticolonialista, o grupo de jovens martinicanos também buscava mobilizar a sua crítica num sentido contrário às determinações sociais e culturais capitalistas e burguesas, bem como à religião e os seus respectivos valores. Tal questão já fica evidente no manifesto coletivo que abre o editorial da edição de *Légitime Defense* (1932).

¹³ Para além da crítica anticolonial e à semelhança dos surrealistas parisienses, os autores de *Légitime Défense* também manifestaram, na revista em questão, um posicionamento de reconhecimento de certas figuras de referência como, por exemplo, Conde de Lautréamont, Rimbaud, Apollinaire, Alfred Jarry, Pierre Reverdy etc.

(2020) que compõem, respectivamente, os núcleos “Organização Já” e “Legítima defesa” da exposição *Dos Brasis* (2023), poderíamos não apenas fazer uma leitura destes à luz da temática sobre a questão racial no Brasil, mas também poderíamos compreender estas produções como momentos distintos de um conjunto de reações críticas derivadas dos grupos historicamente invisibilizados pelas instituições sociais, ou ainda, pelo Estado que os marginalizou até então.

A crítica curatorial contemporânea

A partir da curadoria geral da exposição *Dos Brasis: Arte e Pensamento Negro* (2023) por Igor Simões, percebe-se uma série de elementos que reafirmam o papel da curadoria e das instituições artísticas no tempo presente. Dentre estes elementos há de se considerar a dimensão propositiva de tal curadoria que teve amparo teórico na tese doutoral do próprio curador. Intitulada como *Vozes Negras no Cubo Branco da Arte Brasileira: História da Arte, Exposição e Montagem*, essa tese, defendida em 2015 no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS), nos sugere um ponto de partida para uma crítica antirracista imanente ao próprio sistema das artes.

Segundo a tese do curador, há diferentes narrativas que orbitam isso que se convencionou chamar genericamente de “arte brasileira”, mas há pelo menos uma destas narrativas que se pretende neutra enquanto condição normativa dos sistemas da arte. Segundo Igor Simões (2021, p. 321), trata-se de uma narrativa “[...] de país e de arte brasileira escrita e forjada a partir de práticas de imposição de silenciamento sobre corpos, mentes e poéticas negras”. Em sua pretensão de universalidade ou mesmo neutralidade, essa mesma narrativa configura e caracteriza as expressões artísticas de parcelas não-brancas da população como ingênuas (*naïf*), regionais ou espontâneas. Tais caracterizações além de carregarem os traços do racismo estrutural imanente à hegemonia do pensamento branco-ocidental, cristão e patriarcal, também se apresentam, conseqüentemente, como elementos de um processo de racialização de inteiras culturas negras e indígenas – eis, segundo o próprio autor, como todo cubo branco tem um quê de Casa Grande¹⁴.

¹⁴ Ver o texto de Igor Simões intitulado Como todo cubo branco tem um quê de Casa Grande: racialização, montagem e histórias da arte brasileira, publicado na revista PHILIA em maio de 2021.

Assim, na medida em que a “arte brasileira”, fundamentalmente masculina e branca, vem delineando o que seria uma arte afro-brasileira, indígena ou mesmo popular, poderíamos, de acordo com Simões (2021), usar essa mesma chave de leitura para analisar isso que fomos educados a chamar culturalmente de “arte brasileira”, ou seja, poderíamos entender que, na verdade, a “arte brasileira” nada mais é do que uma “arte branco-brasileira” ou ainda “arte euro-brasileira”, visto que essa expressa, mesmo que inconscientemente, um conjunto de valores e pretensões ocidentais. Eis como, novamente, o conceito de “legítima defesa” adentra o campo das artes como uma forma de justificar, a partir de então, a presença constante de corpos e poéticas negras neste espaço historicamente branco. Assim, como um giro epistemológico, as reflexões de Simões (2021) sobre a arte e os processos de racialização encontram um estágio de maior refinamento teórico no interior das proposições artísticas, curatoriais e educativas imanentes na exposição *Dos Brasís*. Nos termos desta reflexão é proposto não apenas um movimento de disputa das instituições próprias à arte, mas também um movimento de confronto às narrativas que a atravessaram e a constituíram historicamente.

Para o autor, a ausência de mãos e vozes negras na construção de narrativas críticas sobre o racismo estrutural no campo das artes da sociedade brasileira não deve projetar aos corpos negros a tarefa de, por exemplo, ser o porta-voz de culturas inteiras, visto que isso seria, mais uma vez, “[...] colocar sobre esse corpo o papel de assessor para assuntos decoloniais” (Simões, 2021, p. 327). As questões relativas à uma essencialização racial estão na base dos processos contemporâneos de racialização e de reafirmação de determinadas narrativas sobre outras. Refletir sobre estas questões pressupõe não apenas a disputa de lugares e condições culturalmente determinadas, mas também uma crítica à naturalização cultural de que determinados corpos podem ou devem ocupar certos espaços sociais.

Como exemplo dos processos de silenciamento de corpos negros pela arte branco-brasileira, Simões (2021, p. 317) se apropria de um display da exposição *Histórias afro-atlânticas* presente no Instituto Tomie Othake para reafirmar como a questão das narrativas sobre mais da metade da população brasileira ainda precisa ser objeto de estudo não apenas por pesquisadores, artistas e curadores negros, mas também pelas parcelas não-negras de sua população.

Figura 5: Jacques Arago, *Castigo de Escravos*, 1839. Fac-Símile de *Souvenirs d'un aveugle, Voyage autour du monde*. Sem dimensões definidas.



Fonte: Coleção Museu Afro Brasil

Figura 6: Rosana Paulino, *Sem Título*, da série *Bastidores*, 2017. Xerografia e linha s/ tecido em bastidor 30 cm.



Fonte: Acervo MAM-SP.

Nesta série de obras sem título de Rosana Paulino (2017), a artista confronta símbolos do silenciamento de corpos negros que, durante toda a história do Brasil, remetiam-se fortemente à imagem da mulher em situação de escravidão. Deste modo, Paulino alcança, no campo da visualidade artística, uma dimensão de crítica repleta de interpretações e significações possíveis não apenas em relação aos modos de representação de corpos negros, mas também em relação às formas de memória que estas representações produzem na cultura. O uso do tecido nesta e em outras obras de Rosana Paulino é simbólico e se remete, em medidas variáveis, a esse material que tanto "veste" a história de significações raciais e de gênero, como também fazendo alusão a esse material que sustenta a costura dessas mesmas significações num tecido socio-histórico constituído em torno de questões de silenciamento e violência.

Na medida em que a possibilidade da crítica artística e curatorial se constitui, em larga medida, como um privilégio da arte "branco-brasileira", cabe à prática curatorial e educativa reconhecer e alargar a dimensão crítico-narrativa da produção de inúmeros artistas não-brancos, mas não de forma a categorizá-los num subgênero de uma arte supostamente universal. É nestes termos que Simões (2021, p. 317) desenvolve os seus argumentos, comparando e confrontando os parâmetros de medida de uma arte supostamente neutra do ponto de vista racial e de uma arte que só é permitida existir, novamente, na condição de "assessor para assuntos decoloniais".

Considerações finais

É evidente que não é possível avaliar sob as mesmas condições artísticas e culturais a produção da revista *Légitime Défense* e o núcleo intitulado "Legítima defesa" da exposição *Dos Brasis*, não somente pelo afastamento histórico entre estas experiências, mas também pelo afastamento cultural e colonial distinto que sustentam os respectivos pontos de partida da crítica destes artistas. Entretanto, o paralelo entre estas experiências se faz evidente uma vez que ambas não apenas mobilizaram, cada qual a sua maneira, uma crítica às narrativas dominantes de origem ocidental, como também se fizeram valer da questão da "legítima defesa" como mecanismo justificador de suas respectivas formas de crítica às imposições raciais e coloniais que as organizavam como elemento inferior numa escala valorativa essencialmente hostil e violenta.

Ainda que a revista *Légitime Défense* não tenha conseguido produzir a “ideologia da revolta” e tampouco tenha mobilizado uma identidade artístico-política negra que pudesse se constituir propriamente como uma escola de pensamento, esta proporcionou um ponto de partida decisivo para uma crítica surrealista das definições do Ocidente sobre as populações negras em condição de colonização. Ao buscar compreender como o conceito de “legítima defesa” reaparece na história da arte do século XX, respectivamente, nos termos do surrealismo e, mais tarde, nos termos de uma exposição de arte crítica às narrativas dominantes acerca das experiências afro-diaspóricas na América do sul, podemos compreender como essas experiências buscaram romper, cada qual ao seu modo, com a própria lógica ocidental das hierarquias sociais ao estabelecer processos de reconhecimento radical das alteridades que compõem, por exemplo, os povos em condição de colonização.

Na medida em que o conceito de “legítima defesa” atravessou a história do surrealismo, respectivamente no texto de André Breton de 1926 e na revista dos jovens intelectuais martinicanos de 1932, nota-se que o mesmo conceito ainda permanece sendo mobilizado no contexto artístico transatlântico como meio pelo qual as críticas antirracistas e anticoloniais ainda se justificam. Por fim, se voltarmos às produções de Renan Soares (2023) e de Denis Moreira (2020) que compõem o núcleo “Legítima defesa” da exposição *Dos Brasís* (2023) poderíamos não apenas fazer uma leitura destes à luz da temática sobre a questão racial no Brasil, mas também poderíamos compreender estas produções como momentos distintos de reações, por exemplo, às narrativas hegemônicas do passado e do presente que constituem o campo das artes e da cultura nas colônias transatlânticas.

Referências

ALTMAN, Georges. La Révolution d’abord et toujours! In: LOSFELD, Eric (ed.). **Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969**: tomo i (1922-1939). Paris: Le Terrain Vague, 1980. p. 56-54.

BRETON, André. Légitime Défense. In: Éluard, Paul. **La Révolution Surréaliste**. 8. ed. Paris: Gallimard, 1926. p. 30-36.

BRETON, André. Ne visitez pas l’Exposition Coloniale. In: LOSFELD, Eric (ed.). **Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969**: tomo i (1922-1939). Paris: Le Terrain Vague, 1980 [1931]. p. 194-195.

BRETON, André. Premier bilan de l’Exposition Coloniale. In: LOSFELD, Eric (ed.). **Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969**: tomo i (1922-1939). Paris: Le Terrain Vague, 1980 [1931]. p. 198-200.

COLETIVO LEGÍTIMA DEFESA. **Quem somos nós**. 2023. Disponível em: <https://www.coletivolegitimadefesa.com.br/>. Acesso em: 18 out. 2023.

LÉRO, Étienne. Misère d'une Poésie. In: **LÉGITIME DÉFESE**. Paris: Jean-Michel Place, 1979 [1932]. p. 10-12.

MÉNIL, René. **LÉGITIME DÉFESE**. Paris: Jean-Michel Place, 1979 [1932].

MÉNIL, René. Légitime Défense. In: **LÉGITIME DÉFESE**. Paris: Jean-Michel Place, 1979 [1978]. Prefácio à reprodução completa da Revista Légitime Défense.

ROSEMONT, Franklin; KELLEY, Robin D. G. (ed.). **Black, brown, & beige: surrealist writings from africa and the diaspora**. Austin: University Of Texas Press, 2009.

SIMÕES, Igor; MENDES, Lorraine; CAMPOS, Marcelo (ed.). **Dos Brasis: Arte e Pensamento Negro**. 2023. SESC - São Paulo. Disponível em: <https://indd.adobe.com/view/a369677b-1283-4650-a94c-8890f9320b35>. Acesso em: 25 out. 2023.

SIMÕES, Igor Moraes. Todo cubo branco tem um quê de Casa Grande: racialização, montagem e histórias da arte brasileira. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 3, número 1, p. 314 329, maio de 2021.

TOLEDO, Magdalena Sophia. **Légitime défense: surrealismo negro, anticolonialismo y la producción de la identidad martinicana**. 2018. AISTHESIS N° 64. Disponível em: <https://www.scielo.cl/pdf/aisthesis/n64/0718-7181-aisthesis-64-0119.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2023.

EXPOSIÇÃO CURRICULAR MUSEOLOGIA UFRGS: BRASIL: VERMELHO COMO BRASA EM DIÁLOGO COM OS ESTUDOS DECOLONIAIS

Jaqueline Damaceno¹
Júlia Losankas²

Resumo: Este artigo é fruto da produção escrita realizada na disciplina Expografia I, no curso de graduação em museologia da UFSC, momento em que se sugeriu analisar uma exposição curricular que discorre sobre a construção de uma identidade nacional de forma crítica. A exposição curricular analisada foi “Brasil: Vermelho como Brasa” realizada em 2022, na UFRGS³. Correlacionada aos estudos decoloniais de Aníbal Quijano (2005), proporcionou um debate enriquecedor acerca das estruturas coloniais e relações de poder que rodeiam a sociedade com foco no contexto latino-americano. Objetivando complementar e enriquecer esses estudos, esse escrito perspectiva analisar de forma crítica os efeitos da colonialidade na sociedade e mais especificamente dentro do cenário museológico através da observação acerca do projeto expográfico proposto. Deste modo, discussão benéfica para o cenário acadêmico e para os demais nichos sociais, posto que traz os estudos decoloniais para a museologia e integra a museologia dentro dos estudos que permeiam a comunidade.

Palavras-chave: Decolonialidade. Expografia. Colonização. Modernidade.

¹Graduanda em Museologia pela Universidade Federal de Santa Catarina; Centro de Filosofia e Ciências Humanas. E-mail: jaqueline2019003513@gmail.com.

² Graduanda de Museologia pela Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. E-mail: losankasjulia@gmail.com

³ Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

CURRICULAR EXHIBITION MUSEOLOGY UFRGS: BRAZIL: RED AS EMBER IN DIALOGUE WITH DECOLONIAL STUDIES

Abstract: *This article is the result of the written production carried out in the Museography I discipline, in the undergraduate course in museology at UFSC, a moment when it was suggested to analyze a curricular exhibition that discusses the construction of a national identity in a critical way. The analyzed curricular exhibition was "Brazil: Red as Embers", held in 2022, at UFRGS. Correlated with the decolonial studies of Aníbal Quijano (2005), it provided an enriching debate about the colonial structures and power relations that surround society, with a focus on the Latin American context. Aiming to complement and enrich these studies, this writing aims to critically analyze the effects of coloniality in society and more specifically within the museological scenario through the observation of the proposed exhibition project. A discussion beneficial to the academic scenario and to other social niches, as it brings decolonial studies to museology as much as it integrates museology within the studies that permeate the community.*

Key words: *Decoloniality. Expography. Colonization. Modernity.*

EXPOSIÇÃO CURRICULAR MUSEOLOGIA UFRGS: BRASIL: VERMELHO COMO BRASA EM DIÁLOGO COM OS ESTUDOS DECOLONIAIS

Introdução

O presente artigo tem como objetivo analisar o projeto da exposição curricular “*Brasil: Vermelho como Brasa*” em paralelo com os estudos decoloniais no que tange o conjunto sistemático de enunciados teóricos que revisitam a questão do poder na modernidade, reconhecendo seu potencial informacional para a comunidade acadêmica, especialmente à graduação de museologia, e por conseguinte, servir como possível referência para projetos expográficos. Considerando a crescente demanda de divulgação dos projetos de exposição curricular na área de museologia, este escrito contribui para a socialização do conhecimento e aprendizado no campo.

A exposição

A exposição curricular de curta duração “Brasil: Vermelho como Brasa” de 2022, surge como proposta de visão plural da identidade nacional brasileira, desafiando os enunciados hegemônicos e promovendo reflexões sobre as histórias e memórias do país e intencionada a questionar a narrativa de uma unidade nacional homogênea, evidenciando a diversidade e desigualdade dentro do Brasil contemporâneo. A exposição organiza-se em núcleos temáticos que aprofundam essas questões, conforme descrito a seguir:

Para materializar as discussões propostas, foram delineados três núcleos para trabalhar as reflexões do nosso cotidiano. O Núcleo 1, primeiro ambiente que conhecemos, a casa; Núcleo 2, a escola, o primeiro local de convívio; seguido do núcleo 3, a Rua, evidenciando as desigualdades presentes nesses espaços e suas diversas formas de manifestação. (Kern *et al.*, 2022).

Ao explorar diversas realidades, a exposição aborda as cores e dores da brasilidade, buscando compreender o que significa ser brasileiro na atualidade e qual nação idealizamos futuramente.

Dentro desse simbolismo, a paleta selecionada pelo núcleo de comunicação conecta a uma reinterpretação desses elementos. O uso do verde, amarelo e azul foram escolhidos em alusão à Bandeira Nacional. Já o vermelho, foi escolhido após debates a respeito da etimologia da palavra Brasil e suas implicações. (Kern *et al.*, 2022, p.87-88).

A escolha dessas cores, sob certos aspectos, está atrelada a sua presença na história do país e de que forma contribuem para a construção de sua identidade. Dispondo de um título que abrange essa mesma questão, representa também o sangue derramado nessa terra, em contraponto com as imagens que sempre circundam o imaginário verde e amarelo brasileiro, da bandeira, do uniforme de futebol, das passeatas cívico-militares, rastros do colonialismo (Kern et al, 2022, p.17).

Agregada a essa perspectiva, encontram-se as pesquisas feitas nos anos 90 por Aníbal Quijano, autor referenciado também pelas curadoras da expografia, responsável por desencadear uma série de questões histórico-sociais que já eram consideradas resolvidas nas ciências sociais latino-americanas. Implicando um reexame que explicita o íntimo vínculo da modernidade com a colonialidade.

Esses estudos precederam o que Arturo Escobar (2005) denomina Projeto Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade e, de fato, resultaram em uma sistematização mais profunda dessas linhas de pesquisa. Isso resultou no aumento do alcance desse debate e se tornou uma espécie de confluência entre os subalternos e os pós-coloniais, que são compreensivelmente semelhantes, mas não sinônimos.

As pesquisas de Renajit Guha (2011) influenciadas pelo marxismo gramsciano, emergiram como uma crítica importante ao eurocentrismo e às dinâmicas do colonialismo. Enfatizam a importância de dar voz e visibilidade às classes sociais subalternas, aquelas que estavam fora do alcance político e cultural das elites coloniais. No entanto, houve uma limitação perceptível em sua abordagem.

O enfoque em documentar experiências e perspectivas das classes subalternas omitiu um verdadeiro comprometimento a fim de dismantelar o sistema colonial. Esta crítica sugere que os estudos subalternos limitam sua contribuição para o dismantelamento do sistema colonial. Apesar de sua relevância, muitas vezes restringem-se a tratar essas classes como objetos de análise, sem reconhecer plenamente seu potencial transformador ou promover uma descolonização efetiva.

Em contraste, o projeto expográfico assume um compromisso explícito com a desconstrução de narrativas hegemônicas, destacando como a construção da identidade nacional brasileira envolve processos profundos e excludentes, como o afastamento social e a austeridade estatal⁴. Busca então não apenas expor os mecanismos de

⁴ Política econômica baseada na diminuição dos gastos públicos e na restrição do papel do Estado como impulsionador do crescimento econômico e promotor do bem-estar social. (Rossi, 2019)

exclusão, mas também incentivar reflexões críticas que promovam transformações sociais e políticas para além da teorização.

Além disso, problematizam a narrativa de uma única brasilidade, que homogeneiza a vasta multiplicidade cultural, formatando-a num "sonho americano"⁵ fora de contexto, longe da realidade América Latina. Enquanto os estudos pós-coloniais examinam as dinâmicas do colonialismo e suas implicações nas identidades culturais das ex-colônias, eles frequentemente negligenciam as particularidades do Brasil.

A identidade brasileira é marcada por uma interseção única de culturas indígenas, africanas e europeias, profundamente influenciada pela violência da colonização e pela imposição de padrões eurocêntricos. Nesse cenário, a Exposição oferece um contraponto fundamental ao propor uma reflexão que não apenas reconhece, mas valoriza a pluralidade cultural e histórica do Brasil.

Os estudos pós-coloniais, corrente acadêmica que se originou em centros de produção acadêmica predominantes nos países chamados de países de "primeiro mundo"⁶, como os Estados Unidos e o Reino Unido, foram fortemente influenciados pelo pós-modernismo e pelo pós-estruturalismo, duas correntes teóricas que enfatizam a desconstrução das grandes narrativas e a análise das relações de poder.

Eles examinam como as narrativas coloniais e os discursos dominantes moldam as identidades, as hierarquias sociais e as estruturas de poder em sociedades pós-coloniais. Essa abordagem teve um sucesso editorial considerável nos centros acadêmicos destes países, o que significa que suas ideias e teorias foram amplamente difundidas e influentes nessas regiões.

Os estudos pós-coloniais também influenciaram significativamente a produção intelectual em regiões periféricas, onde comunidades acadêmicas buscaram compreender e contestar o legado do colonialismo ao analisar os discursos dominantes sob perspectivas alternativas.

Nesse contexto, essa exposição se insere como um exemplo prático de crítica decolonial, utilizando a museologia como uma ferramenta de conscientização social. A análise considera as diferenças entre os estudos subalternos, o pós-colonialismo e a

⁵ Termo que consiste na defesa da ideia de que qualquer pessoa pode alcançar o sucesso, independentemente da sua classe social, por meio de trabalho árduo, liberdade econômica e autossuficiência. (Poppelaars, 2021)

⁶ Termo pertencente à "Teoria dos mundos". Utilizado a partir da segunda metade do século XX para a divisão do espaço mundial em três grupos de países: de primeiro, de segundo e de terceiro mundo. Os critérios para a sua classificação eram baseados no alinhamento político e ideológico e no nível de desenvolvimento social e econômico. A terminologia caiu em desuso, mas ainda é empregada em algumas ocasiões (Da Costa, 2008).

decolonialidade, explorando como esses campos diversificam as abordagens teóricas e ampliam os instrumentos analíticos, enriquecendo a problematização da colonialidade e suas implicações na sociedade contemporânea.

Modernidade, colonialidade, decolonialidade

Os estudos decoloniais revisitam a questão do poder na modernidade, destacando seis pontos principais: 1.A modernidade tem suas origens na conquista da América e no controle do Atlântico pela Europa, não no Iluminismo ou na Revolução Industrial; 2.Há ênfase na estruturação do poder através do colonialismo e das dinâmicas do sistema-mundo moderno/capitalista, com formas específicas de acumulação e exploração global; 3.A modernidade é vista como um fenômeno planetário de relações assimétricas de poder, não como algo produzido na Europa e estendido ao mundo; 4.As relações de poder entre a Europa e seus "outros" são assimétricas e constitutivas da modernidade, levando à subalternização dos povos dominados; 5.A subalternização da maioria da população mundial ocorre através do controle do trabalho e da intersubjetividade; 6.O eurocentrismo/ocidentalismo é identificado como a forma específica de produção de conhecimento e subjetividades (Quintero; Figueira; Elizalde, 2019).

A exposição reflete essas problematizações quando destaca a importância dos processos históricos na formação da identidade nacional brasileira. Desde o período colonial até a independência, uma série de eventos sociais e políticos ocorreram e contribuíram para moldar as representações do Brasil.

Durante a colonização, por exemplo, o país foi visto e representado de diferentes maneiras por intelectuais estrangeiros. Suas obras e relatos contribuíram para a construção de narrativas sobre o país que acabaram por influenciar a forma como os brasileiros e o mundo percebiam a nação. Essas representações, muitas vezes exóticas ou estereotipadas, tiveram um impacto significativo na maneira como a identidade nacional brasileira foi concebida e transmitida ao longo do tempo.

Também são discutidos os impactos da exclusão e marginalização de grupos étnicos e raciais na formação da identidade nacional. Esse processo, iniciado durante o período colonial e fortalecido pelo nacionalismo étnico do século XIX, contribuiu para a desigualdade histórica entre diferentes segmentos da população brasileira.

Responsável também por indiretamente definir os locais de pertencimento de acordo com raça e etnia de forma normalizada, significando espaços institucionalizados específicos com um público majoritário sem levantar muitos questionamentos sobre a ausência de não brancos no espaço. Discurso que propagou a discriminação, violência e que ainda atua basicamente como uma resposta válida para o negacionismo dessa estruturação colonizadora e excludente.

A categoria colonialidade do poder, proposta por Quijano (2005), desvela a face oculta da modernidade, entrelaçando operações epistêmicas anteriores e nomeando a matriz de poder moderna. Configura-se com a conquista da América, marcando o início da interconexão mundial e do modo de produção capitalista.

A colonialidade do poder organiza um sistema de dominação cultural e exploração social global, afetando todas as áreas da existência social. Essa matriz colonial do poder persiste mesmo após os processos de independência latino-americana, moldando as sociedades da região e perpetuando estruturas sociais de matriz colonial.

A colonialidade modela as instituições das novas repúblicas, criando uma estratificação sociorracial entre "brancos" e outras "tipologias raciais". Isso resulta na dominação e exploração das majorias indígenas, afrodescendentes e mestiças, impossibilitando uma verdadeira democratização na região e gerando conflitos sociais inerentes.

Do mesmo modo, "Brasil: Vermelho como Brasa" propõe uma análise crítica sobre a construção da identidade nacional brasileira, que envolveu aspectos étnicos, linguísticos, religiosos e culturais, evidenciando como a colonialidade ainda molda a ideia de brasilidade em um contexto contemporâneo.

Segundo a equipe curadora, um dos principais objetivos da curadoria da exposição curricular foi propor reflexões acerca das múltiplas ideias do que é o Brasil e o que é entendido como brasilidade em um contexto contemporâneo.

No núcleo Rua, por exemplo, são discutidas questões relacionadas às lutas sociais, colonialidade, arte urbana, população em situação de rua, apropriação de símbolos nacionais e movimentos políticos. A rua, nesse contexto, é apresentada como um espaço de resistência e reflexão sobre como a arquitetura e as políticas públicas podem ser ferramentas tanto de inclusão quanto de exclusão, evidenciando as dinâmicas de poder que ainda organizam a sociedade brasileira. (figura 1 e 2).

Figura 1: Registro fotográfico do núcleo Rua



Figura 2: Registro fotográfico do núcleo Rua



Fonte: Exposição Brasil: vermelho como Brasa, 2022

Essa tentativa de homogeneização da população resultou na exclusão e marginalização de grupos indígenas e negros, que foram vistos como diferentes da identidade nacional imposta. Esse processo teve início na fase do "nacionalismo étnico"⁷, conforme descrito por Eric Hobsbawm (1991), e foi fortalecido por migrações e teorias científicas raciais como o darwinismo social, alimentando ideais racistas e contribuindo para a desigualdade histórica dessas populações.

⁷ Se trata de uma forma de nacionalismo em que o conceito de "nação" é definido através da etnicidade. (Hobsbawm, 1991)

Perquirindo o que significa ser brasileiro, se existe tal definição única de brasilidade, cabem as colocações de Renato Ortiz (1994), que questiona quem são os responsáveis por construir essa identidade nacional e a que interesses ela serve. Tentar estabelecer um conceito único de brasilidade é absolutamente restritivo, levando à exclusão e estereotipação, pois desconsidera a desigualdade e a diversidade cultural do país.

Esse processo de diferenciação e distinção entre diferentes grupos também está relacionado à desigualdade, que é o tema central deste projeto curatorial. A exposição busca debater e apresentar informações científicas e culturais que representem a brasilidade, mostrando como esses elementos estão interligados e influenciam a desigualdade social, racial e de gênero no Brasil contemporâneo.

O texto da exposição destaca a persistência de resquícios da colonização europeia na contemporaneidade brasileira, evidenciada pela relação de violência com os povos indígenas e quilombolas e pelo domínio do agronegócio sobre a produção de alimentos (Kern *et al.*, 2022. p.53.). A Museologia é vista como uma ferramenta capaz de promover essa transformação e ressignificação das relações com a historicidade, contribuindo para a construção de uma narrativa mais diversa e representativa da identidade nacional.

Os estudos decoloniais

O desenvolvimento dos estudos decoloniais seguiu dois principais caminhos. Um deles envolveu a expansão conceitual da decolonialidade, com destaque para a categoria da "colonialidade do poder". Isso levou à proposição de conceitos como "colonialidade do saber" fundamentado por Edgardo Lander (2000), que enfoca o caráter eurocêntrico do conhecimento moderno e sua relação com a dominação colonial. Esse vínculo entre conhecimento e poder é crucial para entender as relações de poder assimétricas que são legitimadas pela construção discursiva dos saberes sociais modernos.

A "colonialidade do ser", proposta por Nelson Maldonado-Torres (2007), compreende a modernidade como uma contínua conquista na qual a ideia de "raça" é usada para justificar a subjugação do outro. Ele destaca a relação entre a colonialidade do conhecimento e a do ser, argumentando que a centralidade do conhecimento na modernidade leva à desqualificação epistêmica do outro, negando sua existência. Essa desqualificação reflete uma negação ontológica, revelando um sistema de pensamento

que subjuga e explora aqueles que não se encaixam nos padrões modernos de pensamento.

No mesmo sentido, o Núcleo Escola (figura 3 e 4), na exposição, explora como a instituição escolar atua como produtora e reprodutora de conhecimento, refletindo muitas vezes as dinâmicas da colonialidade do ser. É na escola que os jovens começam a perceber como comportamentos e valores são moldados de acordo com padrões sociais dominantes.

Por meio dessa formação, são introduzidas as realidades marcadas por desigualdades sociais, e é nesse ambiente que se inicia a reflexão sobre questões como a construção da identidade nacional e o papel do Estado na formação do indivíduo. Assim, a exposição sugere que, mesmo na educação, persistem estruturas coloniais que moldam subjetividades e perpetuam desigualdades, reforçando a necessidade de uma crítica sobre como esses espaços reproduzem a colonialidade.

Figura 3: Registro fotográfico núcleo Escola



Fonte: Exposição Brasil: vermelho como Brasa, 2022.

Figura 4: Registro fotográfico núcleo Escola



Fonte: Exposição Brasil: vermelho como Brasa, 2022.

Torres (2007), a fim de exemplificar essa problemática do que pode ser considerado verdadeiro como conhecimento, utiliza a análise de Dussel (1994) do "ego conquiro" para contrastar com o famoso enunciado cartesiano "penso, logo existo". No contexto da colonialidade do ser, o "ego conquiro" representa a validação de um único pensamento, que é usado para negar a existência e a validade de outros modos de pensar.

Por trás do enunciado "penso, logo existo", há uma subtextualização de que apenas aqueles que pensam de acordo com os padrões modernos de pensamento têm direito à existência plena, enquanto outros são desqualificados e considerados dispensáveis. Essa dinâmica reflete a lógica da colonialidade, na qual a dominação e a exploração são justificadas com base em sistemas de pensamento hegemônicos e excludentes.

A "colonialidade do gênero e da sexualidade" constitui outra dimensão das lógicas de dominação, embora ainda se encontre marginalizada nos estudos decoloniais. Essa abordagem reconhece a interseção entre gênero e poder como fundamentais para compreender a estruturação das relações de dominação na modernidade/colonialidade.

Apesar da insuficiente historicização das relações de gênero e do tratamento limitado dessa questão nos debates decoloniais, algumas pesquisadoras, como Zulma Palermo (2006), têm articulado as perspectivas decoloniais com o feminismo. Essas contribuições destacam a necessidade de abordar a opressão de gênero de forma integrada às demais dimensões da colonialidade.

A autora Silvia Federici (2023) lida com o recorte de gênero aliado à construção do sistema capitalista, em que, de acordo com a escritora, confina mulheres em posição laboral doméstica e reprodutiva, e reconhece essas atividades como um dos pilares da produção capitalista. O sistema capitalista age enquanto regulador das divisões de gênero e na construção e normatização de uma família nuclear, com papéis muito bem designados.

Nesse contexto, o Núcleo Casa, na exposição, problematiza como o sistema capitalista e patriarcal transpôs as relações de poder presentes na sociedade para o espaço doméstico. A partir da divisão desigual de tarefas, da violência doméstica e do sincretismo religioso, o núcleo revela que o lar, frequentemente idealizado como um espaço de acolhimento, muitas vezes se torna um local de opressão e conflito.

Essa abordagem crítica evidencia como a casa, longe de ser apenas um refúgio, reflete e perpetua as desigualdades de gênero e as dinâmicas de colonialidade, destacando que as relações de poder presentes na esfera pública também moldam, de maneira direta, as vivências e subjetividades no espaço privado. As diversas representações presentes no núcleo (figura 5) reforçam a necessidade de repensar o papel do lar na construção de identidades e dinâmicas sociais.

Figura 5: Registro fotográfico núcleo Casa



Fonte: Exposição Brasil: vermelho como Brasa, 2022.

Os avanços na expansão teórica dos estudos decoloniais incluem esforços para recuperar e assentar um pensamento crítico latino-americano deveras negligenciado. Neste sentido, a expansão dos estudos decoloniais está associada à pesquisa histórica, tanto em termos de marcos de processos globais quanto de estudos de casos localizados.

Autores como Enrique Dussel (1994) têm contribuído significativamente para a compreensão da colonialidade nas pesquisas históricas, enfatizando a construção das identidades latino-americanas e os processos de constituição da colonialidade do poder na região.

Esses mesmos princípios estão presentes na proposta expográfica da exposição, que ecoa o movimento decolonial ao questionar os padrões universalistas eurocêntricos. A exposição valoriza a pluralidade cultural e histórica como uma estratégia para desafiar sistemas de opressão e promover a emancipação cultural. Esse "giro decolonial"⁸, que se populariza no Brasil, reflete a influência do pensamento crítico latino-americano do século XX, mostrando-se cada vez mais relevante como uma abordagem contemporânea nas Ciências Sociais.

Assim como os estudos decoloniais, a exposição busca abrir espaço para narrativas plurais que rompam com estruturas de poder coloniais, oferecendo ao público uma oportunidade de repensar a história e as identidades nacionais a partir de perspectivas diversificadas e menos hegemônicas.

No contexto do Brasil contemporâneo, a presença de ideologias racistas dificulta o avanço do movimento decolonial. Clóvis Moura (2019) destaca que, mesmo após o fim da escravidão, a estrutura sistêmica de dominação permanece, perpetuando mecanismos de opressão. O genocídio de pessoas negras e povos indígenas continua ocorrendo por meio de políticas discriminatórias e remoções territoriais.

Além das implicações econômicas, há uma ferida ontológica na sociedade brasileira relacionada à identidade e lugar do negro. Sueli Carneiro (2015) destaca a falta de uma identidade definida para os negros no Brasil, com diversas categorias como "moreno-escuro" e "mulato", que servem para distanciar da negritude em busca de maior aceitação dos brancos.

Essa falta de uma identidade definida corrobora para a defasagem na organização dos movimentos negros e para uma menor estima acerca da identidade negra, o que

⁸ Termo cunhado por Nelson Maldonado-Torres que questiona as hierarquias de poder e saber herdadas do colonialismo, propondo alternativas à lógica eurocêntrica da modernidade e valorizando saberes plurais e locais. (Torres, 2007)

contribui para uma exclusão social, impossibilitando a ascensão do que quer que seja próximo de uma negritude ou não tenha descendido da branquitude direta ou indiretamente. Desse modo, fica inviável que a sociedade se desenvolva de forma essencialmente social e inclusiva, se limitando mais a pequenas revoltas do que a uma revolução de fato.

Santiago Castro-Gómez (2010) investigou a colonialidade do poder em contextos locais, destacando sua constituição e articulação com outras forças, incluindo processos globais. Seus estudos examinam a Nova Granada do século 18 ao início do século 20, além de Bogotá nas primeiras décadas do século 20. Ele busca conectar as ideias de Quijano com o método foucaultiano para entender como a colonialidade se articula com dispositivos históricos de poder/saber, já que Foucault disserta abundantemente sobre as relações de poder e afirma que “Viver em sociedade é, de qualquer maneira, viver de modo que seja possível a alguns agirem sobre a ação dos outros. Uma sociedade “sem relações de poder” só pode ser uma abstração”. (Foucault, 1995, p. 245-246).

Em suma, a exposição questiona e desafia as relações de poder desde sua ideia e durante toda a sua execução, entregando um projeto que cativa já ao escolher o título "Brasil: Vermelho como Brasa", desafiando a imagem tradicionalmente associada ao verde e amarelo, que na modernidade foi também símbolo da opressão e conservadorismo.

Projetos com essa envergadura deixam evidente como uma sociedade sem relações autoritárias não passa de uma idealização, sendo necessário percebê-las para então agir de forma contrária, ação que passa por complexos desafios, visto que desde o imagético do orgulhoso verde e amarelo descende dessa colonização.

Considerações finais

A exposição curricular “Brasil: Vermelho como Brasa” aborda criticamente os processos sociais, políticos e históricos que moldaram o conceito de Brasil e brasilidade, questionando estas narrativas atravessadas pelos enunciados hegemônicos e sua influência na construção e representação de uma identidade nacional.

Ao escolher essa temática que é fortificada através de estudos decoloniais, a exposição trabalha a fundamentação teórica de forma a trazer à luz as discussões decoloniais, no que diz respeito a reflexão conjuntamente a proposição de rompimento

de padrões eurocêntricos e a valorização da diversidade como ferramenta para contestar a opressão sistêmica.

O artigo apresenta outras esferas no que tange os estudos coloniais e as discussões dos estudos pós-coloniais e seu impacto, e conseqüentemente, compreensão sobre exclusão e desigualdade histórica entre diferentes segmentos da população brasileira.

Pretende-se, com este artigo, contribuir para o estudo sobre exposições, assim como, evidenciar a contribuição que um projeto expográfico pode proporcionar para debates dentro e fora do meio acadêmico. Auxiliar no que concerne à análise e reflexão da fundamentação teórica do projeto expográfico de exposição curricular, fomentando e agregando as ideias articuladas. Deste modo, este escrito pode desempenhar um papel de facilitador na compreensão processual sobre a expografia para futuros alunos-curadores ou interessados no que confere o âmbito museológico incorporando a argumentação, estes exercícios acadêmicos como ferramenta de debate de forma direcionada e, ao mesmo tempo, em reflexo com a sociedade.

Referências

ALIMONDA, Héctor. **La naturaleza colonizada: ecología política y minería en América Latina**. Ediciones Ciccus, 2011.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. Selo Negro, 2015.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)**. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2010. DA COSTA, Wanderley Messias. **Geografia Política e Geopolítica: Discursos sobre o Território e o Poder**. EdUSP, 2008.

ESCOBAR, Arturo. **Más allá del tercer mundo: globalización y diferencia**. Bogotá, Colômbia, 2005.

FEDERICI, Sílvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Editora Elefante, 2023.

FOUCAULT, M. **O sujeito e o poder**. In: DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. Michel Foucault – uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

GUHA, Ranajit. Prefácio a los estudios subalternos. In: FREIRE, Raúl Rodríguez(comp.). **La (re)vuelta de los Estudios Subalternos. Una cartografía a(des)tiempo, Antofagasta**. Santiago: Ocho Libros/Universidad Católica del Norte,2011.

HOBBSAWM, Eric. **Nações e Nacionalismo desde 1780**, “As transformações do nacionalismo: 1870-1918”; tradução de. Maria Célia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

KERN, Alicia Manoela dos Santos et al . **PROJETO DE EXPOSIÇÃO CURRICULAR**

Brasil: vermelho como brasa. 2022. 12 f. Projeto de Exposição Curricular PEC - Curso de Museologia, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. Disponível em: <https://memoriamslufrgs.online/tainacan/exposicoes-curriculares/copia-digital-do-projeto-da-exposicao-curricular-brasil-vermelho-como-brasa/>. Acesso em 27 de abril 2024.

LANDER, Edgardo. La colonialidad del saber: eurocentrismos y ciencias sociales. **Perspectivas latinoamericanas**, p. 145-162, 2000.

LANDER, Edgardo. La utopía del mercado total y el poder imperial. **Revista venezolana de economía y ciencias sociales**, v. 8, n. 2, 2002.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. **El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**, p. 127-167, 2007.

MOURA, Clóvis. **Memórias de Sparkenbroke: Fora do tempo**. SciELO-Editora UNESP, 2019.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PALERMO, Zulma. Inscripción de la crítica de género en procesos de descolonización. **Cuerpo (s) de mujer. Representación simbólica y crítica cultural**, v. 1, 2006.

POPPELAARS, Antonius. “Sua Voz é Cheia de Dinheiro”: um amor abatido pela ambição e esnobismo do sonho americano em O Grande Gatsby. I AMOLIT, I Congresso Nacional sobre amores literários, Paraíba. 2021.

QUIJANO, Aníbal. “**Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**”. LANDER, Edgardo (org). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. CLACSO, Buenos Aires, Argentina. 2005.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patrícia; ELIZALDE, Paz Concha. **Uma breve história dos estudos decoloniais**. São Paulo: MASP Afterall, 2019.

ROSSI, Pedro et al. Austeridade fiscal e o financiamento da educação no Brasil. **Educação & Sociedade**, v. 40, p. e0223456, 2019. SOBRE O MUSEU. Museu UFRGS. 2021. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/museu/sobre-o-museu/>>. Acesso em 24 de abril 2024.

COREOGRAFIAS DO IMPOSSÍVEL: ANÁLISE EXPOGRÁFICA CURATORIAL DA 35ª BIENAL DE SÃO PAULO

*Andréia Angst¹
Cecilia Bruno de Carvalho²
Patrick Sean Mascarenhas³*

RESUMO: As bienais de São Paulo estão interconectadas. Embora ocorram em um intervalo de dois anos desde 1951, são resultantes de análises e proposições que, mesmo com abordagens específicas, são descritos como movimentos de 'acertos e erros', discutidos por diversos pesquisadores e críticos de arte. Assim, o objetivo deste artigo é compreender como os processos que envolvem o desenvolvimento da expografia da 35ª Bienal de São Paulo (35ªBSP), realizada em 2023, se organizam, ainda que não sejam compartilhados em um único documento. Metodologicamente tratou-se de uma pesquisa documental que analisou múltiplos canais de divulgação do evento, tanto seus catálogos, como produtos de promoção das empresas contratadas, dados divulgados em canais de comunicação de ordem cultural, jornalística e institucional e vídeos do YouTube nos quais os profissionais, de forma independente, compartilharam suas experiências. Como resultado, identificou-se uma curadoria compartilhada, de proposta disruptiva que, no entanto, não avançou com a proposta para com o grupo de colaboradores, que inclusive denunciaram condições inadequadas de trabalho. Não estabeleceu uma conexão com os demais espaços do Parque do Ibirapuera e tampouco trouxe uma comunicação visual de acessibilidade, embora a promovesse como de "leitura fácil". Conclui-se, com base na análise dos materiais produzidos, que a 35ªBSP apresenta lacunas no que se refere ao desenvolvimento de materiais bibliográficos que reúnam o processo, na totalidade, e que possam contribuir efetivamente para o entendimento de sua Expografia.

Palavras-chave: Expografia. Exposição de arte. Curadoria. Bienal de São Paulo

¹ Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Coordenadoria Especial de Museologia – CEM. Formação Acadêmica: Discente do curso de Museologia. E-mail: andreia.angst@grad.ufsc.br.

² Instituição: Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Coordenadoria Especial de Museologia – CEM. Formação Acadêmica: Discente do curso de Museologia. E-mail: cecilia.carvalho@grad.ufsc.br

³ Instituição: Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Coordenadoria Especial de Museologia – CEM. Formação Acadêmica: Discente do curso de Museologia. E-mail: patrickmascarenhas2004@gmail.com.

CHOREOGRAPHIES OF THE IMPOSSIBLE: CURATORIAL AND EXHIBITION ANALYSIS OF THE 35TH SÃO PAULO BIENNIAL

ABSTRACT: *The São Paulo Biennials are interconnected. Although they have been held every two years since 1951, they are the result of analyses and proposals that, despite their specific approaches, are described as a series of 'hits and misses', discussed by several researchers and art critics. Thus, this article aims to understand how the processes involved in developing the expography of the 35th São Paulo Biennial (35th BSP), to be held in 2023, are organized, even though they are not shared in a single document. Methodologically, this documentary research analyzed multiple channels for publicizing the event, including its catalogs and promotional products from the contracted companies, data published on cultural, journalistic, and institutional communication channels, and YouTube videos in which professionals independently shared their experiences. As a result, a shared curatorship was identified, with a disruptive proposal that, however, did not advance the proposal with the group of collaborators, who even denounced inadequate working conditions. It did not establish a connection with other spaces in Ibirapuera Park, nor did it provide visual communication for accessibility, although it was promoted as "easy to read". Based on the analysis of the materials produced, it is concluded that the 35th BSP presents gaps in terms of the development of bibliographic materials that bring together the process in its entirety and that can effectively contribute to the understanding of its Expography.*

Keywords: *Expography. Art exhibition. Curatorship. São Paulo Biennial*

COREOGRAFIAS DO IMPOSSÍVEL: ANÁLISE EXPOGRÁFICA CURATORIAL DA 35ª BIENAL DE SÃO PAULO

Introdução

A 35ª Bienal de São Paulo, realizada de 06 de setembro a 10 de dezembro de 2023 no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, marca mais de 70 anos desde a primeira edição do evento.

Muitos foram os materiais produzidos para a divulgação da 35ª Bienal de São Paulo (35ªBSP). Neles, o desenvolvimento da concepção poética do tema e a inovação, com um grupo de curadores multidisciplinares de gestão horizontal, são apresentados como proposta para avanço na inclusão, compreensão e promoção de debates na sociedade, bem como na sua participação com garantias de acesso à cultura. Este breve estudo reúne informações acerca do desenvolvimento da expografia da 35ªBSP. Foram contemplados: tema, curadoria, projeto expográfico, projeto luminotécnico e de acessibilidade.

O termo expografia, conforme definido pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), aplica-se às técnicas utilizadas em exposições, tanto em museus quanto em outros espaços (Desvallées; Mairesse, 2010). Segundo Polo (2006), expografia envolve práticas que organizam e apresentam exposições, indo além da estética ao criar uma experiência visual e sensorial que impacta a percepção do público sobre as obras.

As obras, de Maria Violeta Polo (2006), Rejane Cintrão (2010) e Elisa Guimarães Ennes (2008), subsidiam os apontamentos realizados dentro do recorte expográfico em diálogo com a análise.

Metodologicamente, realizou-se uma pesquisa documental que incluiu os catálogos do evento e os produtos de promoção das empresas contratadas, dados divulgados em canais de comunicação de ordem cultural, jornalística e institucional, assim como vídeos do YouTube nos quais os profissionais, de forma independente, compartilharam suas experiências para realizar a análise da expografia do evento, uma vez que, a análise, a partir do catálogo da 35ªBSP, isoladamente, não contemplaria os aspectos aqui selecionados.

Coreografias do impossível

A consolidação do tema da exposição perpassa pela compreensão da amplitude do espectro - considerando a força de sua extensão -, que envolve a coreografia, seus desdobramentos e o cerceamento dos movimentos, que são comuns a todos, diante de normativas que limitam, por muitas vezes, os deslocamentos. Estes se apresentam em movimentos pendulares entre moralidade e liberdade; entre as normativas e os normatizados, ordenando e limitando as coreografias sociais, produzindo tensões (Bienal, 2023).

É em resposta a estes movimentos, que os que se contrapõem se apresentam transmutados em arte, resistindo a toda violência, materializando em Coreografias do Impossível. Ainda sobre o tema da exposição, a curadoria compartilhada traz, na obra de Leda Maria Martins:

Aqui, numa coreografia de retornos, dançar é inscrever no tempo e como tempo as temporalidades curvilíneas. A performance ritual é, pois, simultaneamente, um riscado, um traço, um retrós, um tempo recorrente e um ato de inscrição, uma afrografia (Martins, 2021, n.p).

A 35^aBSP pela primeira vez teve um coletivo de curadores⁴, assim gerando uma interdisciplinaridade, formando uma linha horizontal de trabalho em uma contradança, rompendo hierarquias nas estruturas verticais de poder.

O projeto expográfico ficou a cargo do escritório de arquitetura Vão, formado por Anna Juni, Enk te Winkel e Gustavo Delonero. Com o desafio de coreografar o impossível, o projeto explorou a relação entre espaço expositivo e o fluxo de visitantes, rompendo conceitos estruturais do edifício, onde, de forma inédita, os mezaninos ondulantes sobre o pé-direito central do pavilhão, foram completamente fechados, reinventando a experiência da espacialidade.

Para Cintrão (2010), que analisou exposições do século XX focando a inovação expográfica, a principal missão do curador é criar métodos e formatos de apresentar um determinado conjunto de obras, ou seja, arranjos de objetos, documentos, de tal forma que facilite a compreensão do espectador, procurando aproximar qualquer tipo de público e conclui que:

(...) os casos aqui estudados exemplificam profissionais que, nessa tentativa, inovaram a maneira de ver e entender a arte, rompendo paradigmas e abrindo um novo mundo para os milhares de visitantes que frequentam museus, galerias e espaços culturais até os dias de hoje (Cintrão, p.41, 2010).

⁴ A equipe curatorial foi composta por Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel.

A autora Maria Violeta Polo (2006), em sua dissertação de mestrado intitulada “Estudos sobre expografia: quatro exposições paulistanas do século XX”, analisou quatro propostas expositivas inovadoras e, dentre elas, a 18ª Bienal de São Paulo (18ªBSP) realizada em 1985. Esse evento reuniu 214 artistas de 45 países e 1674 obras, conforme os dados do site da Bienal (Bienal, 2024). A Curadora da 18ªBSP, Sheila Leirner, na ocasião, propôs a introdução de uma Grande Tela para criar a unidade temática e um único discurso entre todas as obras, democratizando o espaço da exposição, sem divisões geopolíticas – posicionando as bandeiras dos países em ordem alfabética – nem diferentes graus de reconhecimento no circuito artístico que cada artista possuía. O único critério respeitado foi o de não separar o conjunto de obras de cada artista. O material impresso distribuído na exposição explicitava a Grande Tela como “uma ‘zona de turbulência’” que apresentava “caráter polêmico”, na qual a Bienal se apoiava e de onde surgiam as “questões mais importantes” (Polo, 2006).

Polo (2006), refere que a expografia moderna tradicional que trata a expografia como algo neutro é utópica, pois independentemente da concepção forçosamente haverá uma interferência, seja ela visual ou conceitual, e a opção curatorial de interferir conscientemente parece ser uma tendência e conclui que:

(...) a neutralidade de uma expografia não é possível, e observa-se um entendimento progressivo da expografia moderna como mais uma tendência cenográfica. E é nesse contexto que vemos uma tendência ao surgimento de um novo tipo de artista cujas curadorias de autorias exclusivas tendem a uma irrepetibilidade e que por tanto podem ser descritas nos mesmos termos que a arte propriamente dita (Polo, p. 294, 2006).

Uma exposição, que produz sentido, tem potencialidade para "alfabetizar museologicamente" o visitante, proporcionando instrumentos que corroboram com o entendimento da linguagem expositiva. Deve ser inteligível para diferentes públicos e funcionar como aparelho capaz de produzir uma formulação de ideias expressas também por objetos. As exposições devem permitir múltiplas interpretações, envolvendo o público de maneira participativa. É nesse sentido que o conjunto de elementos, que fazem parte do processo de apresentação de uma exposição, objetivam a interação com seus visitantes.

Polo (p. 39, 2006), destaca a importância do discurso do curador para leitura dos signos presentes na exposição. Esse discurso se apresenta e pode ser verificado em diversos pontos:

“a) definição do tema, b) objetivo da mostra, c) seleção das obras; d) a organização por período, estilo, tema ou técnica; e) relações ou interpretações possíveis de se estabelecer pela disposição das obras de

arte no espaço e demais elementos da expografia presentes no ambiente – que são capazes de interferir ou direcionar o discurso – devem ser coerentes dentro da proposta apresentada. O curador deve entender o conteúdo das obras e as possibilidades de interpretações sem ignorar que a exposição possa receber diversas conotações de acordo com a recepção e relação estabelecida com e pelo visitante”.

Já Elisa Ennes (2008), em sua dissertação de mestrado “Espaço construído: o museu e suas exposições” analisou a museografia [muito embora os conceitos de museografia e expografia sejam distintos], de dez exposições, sete de longa duração⁵, três temporárias itinerantes de seis museus do Rio de Janeiro e quatro de São Paulo, analisando o espaço, as linguagens e as percepções das exposições, além de formular uma impressão geral, refletindo sobre o significado dos Museus e seu papel diante das novas técnicas de informação e meios de comunicação:

(...) é então uma interação em um espaço entre pessoas, forma e conteúdo, objetos e meios para a experiência emocional e o conhecimento. As várias linguagens adotadas são resultados do equilíbrio entre a dimensão da arte e criação com a função e a comunicação. As intervenções nos espaços criam universos especiais para deslocar o visitante espacial e temporalmente, focando apenas no tema. E esta relação das pessoas com os objetos e o espaço é definitivamente a magia desta atividade (Ennes, p. 102, 2008).

Mesmo havendo distinção dos conceitos [museografia e expografia], a análise realizada pela autora traz aspectos que pertencem ao processo da expografia que aqui será analisado. Para ela, é necessário estar atento aos sistemas de representação, presentes nas exposições, que fazem uso das disposições dos espaços e dos “excessos” que comprometem as experiências e as narrativas (Ennes, 2008).

Análise expográfica

Uma das particularidades do pavilhão, obra de Oscar Niemeyer, são as imensas janelas, que trazem a luminosidade para a área interna. Em se tratando de um patrimônio histórico, e de uma exposição, muitos são os fatores limitadores que visam, antes de tudo, proteger a obra do arquiteto. Para Ennes (2008), os componentes arquitetônicos ou de contextualização não devem sobrepor-se às obras.

Podemos, portanto, entender que a Exposição Museológica pressupõe um projeto museográfico que carrega no seu bojo outros projetos como arquitetônico e luminotécnico, gráfico e design dos suportes e outros

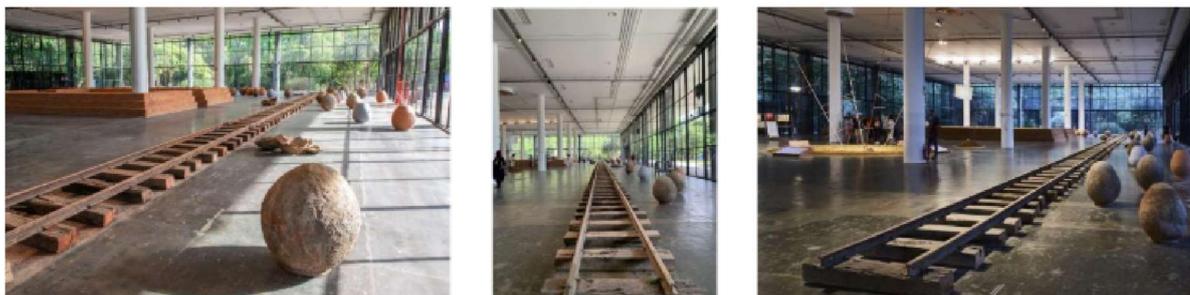
⁵ Em sua dissertação (Ennes, p.19,2008) faz uso do termo “permanente” e descreve como sendo exposições que tem em sua constituição expositiva, o acervo da instituição. A autora não faz uso da relação de temporalidade para conceituar o termo.

elementos, que, junto com as pesquisas, formam um conjunto de informações e definições que a geram (Ennes, p.15, 2008).

E é nesse contexto, entre um espaço expositivo patrimonializado, curadoria compartilhada e um conjunto significativo de artistas, que o projeto luminotécnico se apresenta como um elemento técnico de grande importância. E isso se deve, também, à sua contribuição com as experiências estéticas.

No pavilhão, observamos aspectos relacionados à luminosidade natural na disposição das obras e suas transformações, na alternância entre a luz natural e o projeto luminotécnico, no horário de visita, que variou entre 10:00 e 21:00 horas (figura 1). Essas transformações, entre luz natural e artificial, podem, ainda, ter contribuído com diversas “afetações”, capaz de produzir múltiplas narrativas, para além das proposições iniciais dos curadores.

Figura 1 Projeto luminotécnico



Fonte: Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo - adaptado pelos autores

Ainda sobre o uso de elementos que constituem um aparelho de apresentação de narrativas, no projeto expográfico, o mobiliário não só se apresenta como um elemento que contribui com a narrativa a ser apresentada, mas também como um acesso a essa informação.

A importância que a iluminação desempenha na expografia corrobora na intencionalidade da narrativa das obras, na facilitação da mobilidade e compreensão dos espaços expositivos.

Para Ennes (2008), a luz, assim como o espaço, a forma e a cor contribuem para desenvolver a percepção. A técnica deve ser controlada para afetar o visitante nos planos emocional, físico e educacional (cognitivo), pois é a partir deste tipo de experiência que a autora considera que se dá o entendimento das informações e conclui que o espaço

construído compreende tanto a vivência emocional quanto a descoberta racional. Onde os estímulos visuais levam à compreensão da narrativa proposta (Ennes, 2008).

No caso da 35ª BSP, grande parte dos suportes expográficos e cambotas foram criados a partir de painéis reutilizados de outras bienais e, de todo o mobiliário, apenas 30% da exposição fez uso de novos materiais. Em algumas obras a curadoria desenvolveu suportes pensados especificamente para cada trabalho, como a obra arquivística do Quilombo Cafundó⁶.

Para facilitar a experiência dos visitantes e evitar a necessidade de percorrer grandes distâncias, optou-se por uma apresentação mais dinâmica das fotografias do Quilombo do Cafundó, fazendo com que os públicos pudessem desfrutar dessas fotografias que também possuíam escritos em seu verso (figura 2). As escolhas dos curadores refletem os discursos propostos pelos artistas e coletivos, reafirmando suas lutas, fazendo uso dos aparelhos curatoriais.

Figura 2: Suporte criado especificamente para o Quilombo Cafundó



Fonte: Levi Fanan/Fundação Bienal de São Paulo.

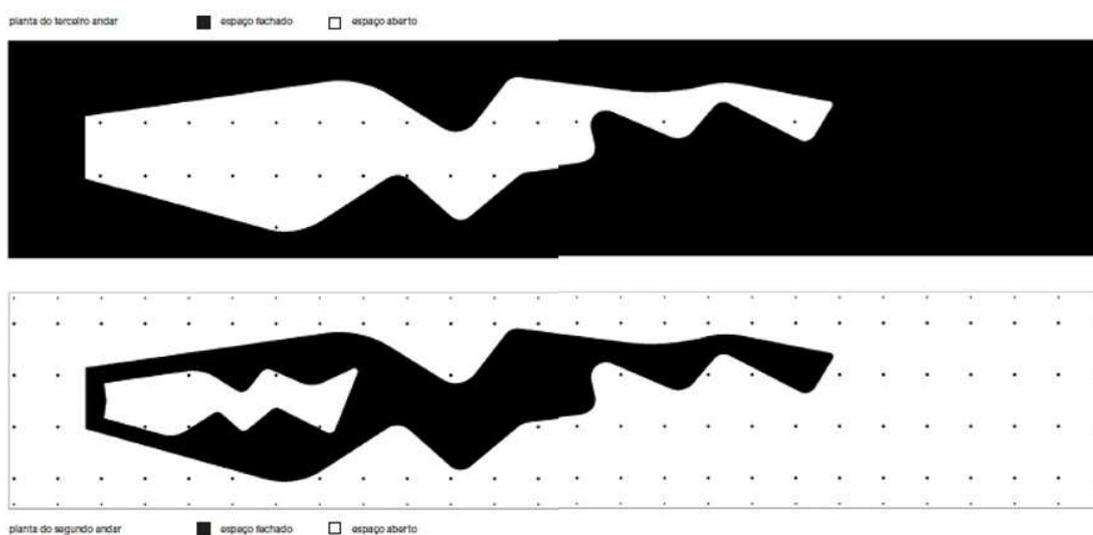
Neste caso, a expografia, como um desses aparelhos, coaduna com ambos [curadores e artistas]. Conforme citado por Menezes (2022), além da representação, qual é o espaço para a representatividade dos artistas negros nas instituições e nos estudos

⁶ A Comunidade Quilombola do Cafundó surge oficialmente em 1888, quando o casal Joaquim Congo e Ricarda herdaram possivelmente as terras do seu senhor após ganharem a alforria do mesmo. Desde então, e até hoje, as terras são habitadas por seus descendentes. Está localizada na área rural de Salto de Pirapora, São Paulo, a 12 km do centro.

de arte brasileira? Como curadores, artistas e exposições têm se posicionado sobre o tema?

Uma preocupação da curadoria da 35ª Bienal era que não houvesse eixos de núcleos, como ocorre em outras exposições. Para isso foram usadas cambotas, construindo paredes curvas nos pavimentos, sem que houvesse uma visibilidade final por parte do visitante (figura 4). Assim, sempre que o visitante se deslocasse para outra área, se deparava com outra parte da exposição, como uma dança entre as curvas. Curvas essas que integravam as obras dos diferentes artistas ali expostos, pois não havia uma delimitação de um espaço geométrico para cada um deles, propondo assim uma aproximação entre as obras por conexões de ordem poética (figura 3).

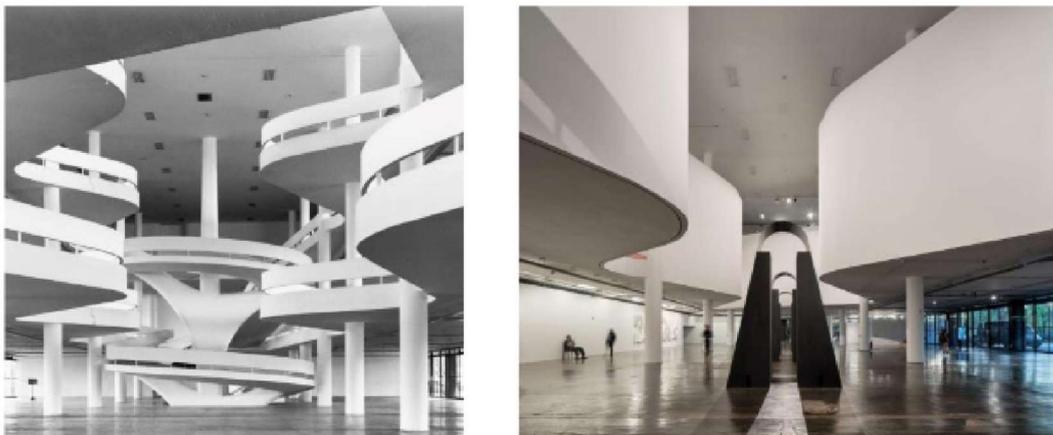
Figura 3: Proposta do Vão



Fonte: Vão (2003).

Trazer esse apontamento se justifica ao acessarmos materiais produzidos pelo escritório de arquitetura Vão, de São Paulo, com uma proposta de prática transdisciplinar, perpassando pela arte, responsável pela montagem da 35ª Bienal, do qual foi possível analisar todas as exposições até então realizadas. O documento produzido pelo escritório está disponível no Arquivo Histórico e possui aproximadamente 350 páginas (Vão, 2023).

Figura 4: Proposta uso do vão central

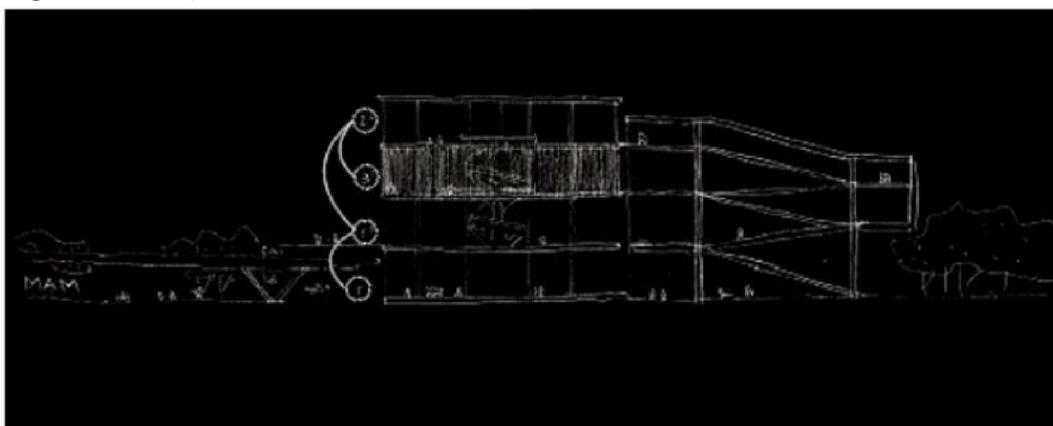


Fonte: adaptado pelos autores

Um dos conceitos-chave para a ocupação do espaço baseou-se na arquitetura do pavilhão da Bienal. Esta sugere um percurso ordenado e ascendente. Dentro da proposta de desconstrução da coreografia estrutural pré-determinada, adicionando novos acessos, para que a coreografia do impossível fosse apresentada, inclusive, no percurso.

Foi proposto um novo acesso de entrada como ponto de partida para a visita da exposição (figura 5). Iniciado por onde antes seria o final do percurso, substituíram-se as entradas laterais que, em outras exposições, eram compreendidas como início da exposição. Adicionalmente, o acesso à rampa externa recebeu pintura em consonância com o mapa de exposições (figura 6), propondo novo percurso de inversão da visita.

Figura 5: Croqui do Vão



Fonte: Catálogo da Bienal.

Desta forma, se deu uma inversão entre o segundo e o terceiro pavimentos, e houve aproveitamento de espaços que outrora foram ocupados com finalidades administrativas. Ocorreram ainda outros reordenamentos, como a chapelaria, que nesta edição, permaneceu no ambiente interno.

Figura 6: Rampa externa como novos percursos



Fonte: Adaptado pelos autores

Foi a partir da visita *in loco* que foi possível, também, perceber que as escadas rolantes foram parcialmente desativadas. Uma possível proposição da curadoria. Na 35ª Bienal, em todas as instalações em que se optou pelo uso de cores, a curadoria discutiu com os autores das obras, bem como com o escritório de arquitetura.

No intuito de haver acessibilidade e autonomia, foram desenvolvidos dispositivos de acesso para a exposição. A possibilidade de mediação, sempre que necessária, pensando no acesso às informações, com intérpretes em Libras e demais dispositivos para pessoas com mobilidade reduzida e deficiências sensoriais e intelectuais (Bienal, 2023). Dentre os dispositivos de acessibilidade, a instituição cita os elevadores, rampas de acesso, cadeiras de roda, banheiros adaptados, maquete tátil em cada andar, sistema de sonorização de emergência e sinalização em fonte ampliada.

Observa-se que alguns dispositivos de acessibilidade respondem às exigências do Corpo de Bombeiros e demais órgãos públicos, para emissão de Alvará e demais licenças, não se reportando, necessariamente, ao discurso inicial do grupo curatorial e sim, a uma adequação em resposta às normativas vigentes. Isso fica muito evidente quando retornamos ao tópico das maquetes táteis, que se referem ao conjunto arquitetônico e não as obras em si.

Para que a exposição seja realmente acessível, é necessário ir além das normativas institucionais e considerar aspectos sensoriais, físicos e intelectuais que viabilizem o acesso às obras (IBRAM, 2017).

A tipografia desenvolvida para a exposição não assume um padrão único. Como um elemento da identidade visual da 35ª Bienal, a artista e educadora Nontsikelelo Mutiti propôs numa elaboração gráfica (figura 7), a partir da representação de tranças afro que simboliza resistência e ancestralidade, em um movimento artístico - informacional.

A trama de tranças que ornamenta os oris de pessoas negras, sobretudo mulheres, além de estar diretamente ligada ao desejo de manifestar beleza, desde a década de 1970 também está ligada ao desejo de afirmação da ancestralidade africana. O corpo como instrumento político, que deixa mensagens por onde passa, foi habilidosamente utilizado como ferramenta de demonstração da beleza e da conexão com o continente africano, seja nas ruas do Brasil, dos Estados Unidos, Inglaterra, França, Colômbia, Cuba, assim como em todo o continente africano. Assim, ocorreu a apropriação que transformou em artístico-político-cultural aquilo que antes, talvez, fosse artísticocultural-ancestral (Bienal, 2023).

Em se tratando de uma exposição, a grafia assume aspectos relacionados à estética e à informacional. Fato é que ela deve permitir uma apreensão natural de sua mensagem, pois possuem um desenho funcional com objetivos pré-estabelecidos, mas muitas delas produzem um impacto sensorial, tanto visual como tátil (Ennes, 2008).

Figura 7: Comunicação Visual



Fonte: adaptado pelos autores

Já no circuito, informações orientativas, no piso (figura 8), assumem aspecto visual de rápida assimilação, a fim de que obras e espectadores pudessem performar em segurança.

Figura 8: Comunicação visual de piso - obra Igshaan Adams



Fonte: dos autores

Para Ennes (2008), a noção de narrativa nas exposições é um modo próprio de encadear um percurso que, se paralelo a um raciocínio, deve ser associado aos modos de exposição, considerando a exposição como uma narrativa espacial, focada nas conexões visuais e espaciais. Assim, pisos, tetos, circulações verticais (rampas, escadas, escadas rolantes, elevadores), limites, dentre outros elementos, são constitutivos que podem estabelecer a forma do edifício, transformando este espaço e suas relações, interferindo na sua percepção.

Considerações finais

De fato, analisar a expografia de uma edição da Bienal de São Paulo exige um certo entendimento do que a área vem produzindo ao longo do tempo. E não podemos esquecer de que ela não se constitui isoladamente. Como bem vimos, ela dialoga com outras especificidades e nas continuidades de suas edições.

Com base na análise dos materiais produzidos pela 35ª Bienal de São Paulo, foram evidenciadas lacunas no que se refere ao desenvolvimento de materiais bibliográficos que reúnam o processo, na totalidade, e que possam contribuir efetivamente com a disciplina de Expografia, presente em cursos de Museologia e especializações e áreas correlatas. Neste caso, percebemos que a concepção da expografia foi o resultado da articulação dos processos técnicos, científicos e narrativos dos artistas.

Apesar de a proposta de fechamento do vão ter sido colocada como proposta inovadora, aparentemente houve pouca repercussão nas críticas das revistas de arte. Pode-se supor que a ideia de fechar o vão tenha surgido em função das escadas estarem

desativadas em 2022 por ocasião de sua troca. No entanto, não há dados que sustentem essa hipótese.

A curadoria compartilhada, com seu caráter disruptivo, não foi adiante no âmbito do trabalho com os colaboradores, que inclusive denunciaram condições inadequadas de trabalho.

Em Carta aberta postada online em 18 de outubro de 2023, os trabalhadores da 35^a Bienal de São Paulo denunciaram más condições de trabalho, recebendo vale-refeição de valor insuficiente, carga de trabalho extenuante, além de acusações de assédio moral. Em relação à diversidade, afirmam que não houve políticas de sustentação da permanência das inclusões de gênero, étnico-racial e pessoas com deficiência, o que impossibilita a atuação desses profissionais, mas principalmente destacam:

“(...) a forma de organização do trabalho dos profissionais da mediação e orientadores de público, reproduzida pela fundação bienal, perpetua as mesmas estruturas de violência que são denunciadas pelas artistas que compõem a bienal” (trabalhadores da 35BSP, 2023).

Partir de uma proposta decolonial, sujeitar seus colaboradores a condições de trabalho insustentáveis, não parece coadunar com a concepção original.

A proposta do novo acesso de entrada como ponto de partida para a visitação, iniciando por onde antes seria o final do percurso, e a inclusão da rampa externa como acesso, propondo novo percurso de inversão da visitação não parece ter estabelecido uma conexão com demais espaços do Parque do Ibirapuera e tampouco trouxe uma comunicação visual de acessibilidade, embora a promovesse como de “leitura fácil”.

Com essa análise pode-se concluir que mesmo com uma proposta decolonial, uma edição repleta de artistas multiculturais e com uma expografia inovadora ainda há muito que se melhorar para que outros públicos participem desse circuito artístico, assim como também outras áreas de trabalho sejam incluídas não apenas na frente curatorial e nos setores terceirizados.

Referências

#35BIENAL. **Conversa com os curadores**. Bienal de São Paulo. 2024a. Conversa com os Curadores (1:14:29). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=S_mdK2VMk5s. Acesso em: 26 abr. 2024.

1^a Bienal de São Paulo. **Exposições**. [online], 2024b. Disponível em: <https://bienal.org.br/exposicoes/1a-bienal-de-sao-paulo/>. Acesso em: 26 jun. 2024. 18^a Bienal de São Paulo. **Exposições**. [online, 2024c. Disponível em: <https://bienal.org.br/exposicoes/18a-bienal-de-sao-paulo/>. Acesso em: 26 jun. 2024.

35ª Bienal de São Paulo. **As coreografias do impossível ganham cenário e revelam seu elenco completo.** [online] publicado em 29 de junho de 2023. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2023. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/as-coreografias-do-impossivel-ganham-cenario-e-revelam-seu-elenco-completo/>. Acesso em: 26 abr. 2024.

35ª Bienal de São Paulo. **Coreografias do impossível:** catálogo, São Paulo: Bienal de São Paulo, 2023. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/publicacao/catalogo-35a-bienal-de-sao-paulo/>. Acesso em: 26 abr. 2024.

35ª Bienal de São Paulo. **Nontsikelelo Mutiti.** São Paulo: Bienal de São Paulo, 2024d. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/nontsikelelo-mutiti/>. Acesso em: 26 abr. 2024.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Definição de Curadoria** - os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. In: JULIÃO, Letícia; BITTENCOURT, José Neves; (Org.). Caderno de Diretrizes Museológicas 2. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 2008, p. 14-33.

CINTRÃO, Rejane. **As montagens de exposições de arte:** dos salões de Paris ao MoMA. In: RAMOS, Alexandre Dias et al. (Ed.). Sobre o ofício do curador. Porto Alegre: Zouk. 2010. p.15-41.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François; ICOM. **Key Concepts of Museology.** Armand Colin, 2010. 83 p. Disponível em:

https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Museologie_Anglais_BD.pdf. Acesso em: 10 jul. 2024.

ENNES, Elisa Guimarães. **Espaço construído:** o museu e suas exposições. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO / Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST. Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: [copy_of_elisa_guimaraes_ennes.pdf](https://repositorio.unirio.br/bitstream/handle/2012/2012/copy_of_elisa_guimaraes_ennes.pdf) (unirio.br). Acesso em: 02 jul. 2024.

FERNANDA CARVALHO LIGHTING DESIGN. **35ª Bienal de São Paulo:** Pavilhão Cicillo Matarazzo. *Fernanda Carvalho Lighting Design.* Disponível em: <https://www.fernandacarvalho.com.br/projetos/35a-bienal-de-sao-paulo/>. Acesso em: 26 abr. 2024.

FIGUEIREDO-LANZ, Renata. **O que é expografia?** Blog Crítica Expográfica. São Paulo, 26 abr. 2024. Disponível em: <https://criticaexpografica.wordpress.com/#:~:text=A%20expografia%20%C3%A9%20ent%C3%A3o%20uma,educa%C3%A7%C3%A3o%20ou%20deleite%20dos%20visitantes>. Acesso em: 26 abr. 2024.

FIGUEIREDO-LANZ, Renata. **Qual a diferença entre expografia e museografia?** Blog Crítica Expográfica. São Paulo, 23 jul. 2019. Disponível em: <https://criticaexpografica.wordpress.com/Acessoem26.04.2024>.

IBGE -Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo 2022.** Rio de Janeiro: IBGE. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38719-censo-2022-pela-primeira-vez-desde-1991-a-maior-parte-da-populacao-do-brasil-se-declara-parda>. Acesso em 30 de jun. de 2024.

IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus. **Caminhos da memória:** para fazer uma exposição. / pesquisa e elaboração do texto Katia Bordinhão, Lúcia Valente e Maristela dos Santos Simão – Brasília, DF: IBRAM, 2017. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/livros/caminhos-da-memoria-2013-saber-museus-para-fazer-uma-exposicao/view> . Acesso em 30 de jun. de 2024.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela.** Editora Cobogó, v. 3, f. 127, 2021. 254 p.

MENEZES, Helio. **Exposições e críticos de arte afro-brasileira:** um conceito em disputa. Disponível em: https://presencial.moodle.ufsc.br/pluginfile.php/491147/mod_resource/content/1/cleiton Almeida%2C%2B13%2BDossi%C3%AA%2BH%C3%A9lio%2BM%2BAE%2B43%20%281%29.pdf . Acesso em 05 de jul. de 2024.

POLO, Maria Violeta. **Estudos sobre expografia:** quatro exposições paulistanas do século XX. 326 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista. Instituto de Artes. São Paulo, 2006.

TRABALHADORES NA 35 BIENAL. **Carta aberta de repúdio às condições de trabalho na 35ª Bienal de São Paulo.** [online], 18 de outubro 2023. Disponível em: <HTTPS://SELECT.ART.BR/CARTA-ABERTA-35A-BIENAL/>. Acesso em: 26 abr. 2024.

VÃO. **Expografia para 35ª Bienal de São Paulo | Coreografias do Impossível / vão.** ArchDaily. São Paulo, 2024. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/1015275/35abienal-de-sao-paulo-coreografias-do-impossivel-vao?ad_medium=office_landing&ad_name=article. Acesso em: 26 abr. 2024.

MATRIOSHKA OU A HISTÓRIA DE ENCAIXES DO MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA

Sílvia Marcus de Souza Correa¹

RESUMO: As bonecas russas conhecidas pelo nome de Matrioshka formam, tradicionalmente, um conjunto de algumas peças que se encaixam uma nas outras, da pequena à maior delas. A história do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) tem sido reproduzida em encaixes de poucas partes. Desde o primeiro espaço onde ocorreu a Exposição de Arte Contemporânea em Florianópolis em 1948 até a atual sede do MASC, conta-se a história de diferentes museus como se eles fossem um só museu. A proposta deste artigo é questionar a narrativa linear, única e definitiva do MASC e demonstrar que os seus encaixes – como uma Matrioshka – servem apenas para estabelecer uma cronologia ou uma “biografia de um museu”, mas são inócuos para uma outra história do MASC.

PALAVRAS-CHAVE: Museu de Arte de Santa Catarina. História. Acervo. Museologia.

MATRIOSKA DOLLS OR HOW THE STORIES OF THE SANTA CATARINA ART MUSEUM FIT INSIDE EACH OTHER

ABSTRACT: *Russian dolls known as Matrioshka traditionally form a set of a few pieces that fit together, from the smallest to the largest. The history of the Santa Catarina Art Museum (MASC) has been reproduced in a few parts. From the first space where the Contemporary Art Exhibition took place in Florianópolis in 1948 to the current headquarters of MASC, the history of different museums is told as if they were one museum. The purpose of this article is to question the linear, unique and definitive narrative of the MASC and demonstrate that its inserts – like a Matrioshka – only serve to establish a chronology or a “museum biography”, but are innocuous for another history of the MASC.*

KEYWORDS: *Santa Catarina Art Museum. History. Collection. Museology.*

¹ Universidade Federal de Santa Catarina. Departamento de História – CFH. *Institut national d’histoire de l’art* (INHA) de Paris, Winter Fellowship 2025. E-mail: silviomscorrea@gmail.com.

MATRIOSHKA OU A HISTÓRIA DE ENCAIXES DO MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA

Introdução

No site oficial da Fundação Catarinense de Cultura, tem-se a seguinte nota sobre a formação do acervo do Museu de Arte de Santa Catarina².

O acervo do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) foi formado a partir da Exposição de Arte Contemporânea, trazida a Florianópolis em 1948 pelo escritor carioca Marques Rebelo. [...] O núcleo inicial de 20 obras foi crescendo ao longo das décadas, graças a doações de artistas, empresas e colecionadores, e por meio de aquisições. Atualmente, o acervo do MASC conta com cerca de 2 mil obras.

A ideia de que um museu vale pelo seu acervo é ainda bastante comum, porém antiquada. A própria definição de museu, entre outros termos da museologia como acervo, coleção e patrimônio, tem sido revisada ao longo de décadas pelo Conselho Internacional de Museus, o ICOM. A evolução conceitual do museu desde meados do século XX parece ser um bom parâmetro para o estudo de instituições como o Museu de Arte Moderna de Florianópolis (MAMF) e o Museu de Arte de Santa Catarina (MASC).

A historiografia tem repetido um discurso consensual sobre o MAMF e o MASC. A voz passiva da narrativa linear contida no livro *Biografia de um Museu* (Bortolin, 2002) tem ecoado nas últimas duas décadas em teses e dissertações de diferentes cursos de pós-graduação de universidades brasileiras (Barbosa, 2018; Assis, 2016; Pereira, 2013; Pinto, 2011). Acontece que o núcleo do texto da *Biografia de um Museu* (Bortolin, 2002, p. 26-37) já é uma reprodução do texto do catálogo dos 38 anos do MASC, publicado em 1987. Em suma, a produção acadêmica recente tem dado azo a uma perspectiva histórica datada (da década de oitenta) através de lentes mais recentes da museologia ou da educação artística.

A despeito da qualidade dessa produção acadêmica, cinco pontos críticos merecem especial atenção. São eles: a) a Exposição de Arte Contemporânea em Florianópolis em 1948 como o momento inaugural de um museu de arte em Santa Catarina; b) a lei de criação de um museu de arte moderna; c) a trajetória de um museu desde a primeira e improvisada sede até o último e definitivo espaço museal; d) a burocratização do museu e, finalmente, e) os encaixes das peças de convicção para uma história unilateral.

² <https://cultura.sc.gov.br/espacos/masc/acervo> Acesso em 10 jun. 2024.

A partir de uma revisão crítica desses cinco pontos omnipresentes na produção acadêmica sobre a história do MASC (Barbosa, 2018; Assis, 2016; Pereira, 2013; Pinto, 2011), logra-se o desencaixe de diferentes histórias que se encontravam contidas numa só. O perigo de uma história única (Adiche, 2019) foi o motivo para tal operação historiográfica a fim de neutralizar qualquer pretensão de uma história definitiva de um museu. Inspirado no conto *O fio das missangas*, do livro homônimo de Mia Couto (2016), busca-se uma alternativa à história única do MASC. Não se trata de revisionismo histórico, mas sim de testar a validade de um discurso hegemônico sobre a história do MASC.

A exposição seminal

A Exposição de Arte Contemporânea, realizada em Florianópolis entre finais de setembro a inícios de outubro de 1948, aparece no discurso oficial do MASC como um momento inaugural. No catálogo da exposição dos 38 anos do MASC, o então diretor Harry Laus (1987) afirmou o seguinte: “O ponto de partida para a criação do atual Museu de Arte de Santa Catarina pode ser considerado a grande Exposição de Arte Contemporânea, trazida a Florianópolis pelo escritor carioca Marques Rebelo.” Esta mesma referência se encontra reproduzida na *Biografia de um Museu* (Bortolin, 2002, p. 26). Também na produção acadêmica (Barbosa, 2018, p. 145; Assis, 2016, p.16; Pereira, 2013, p. 79; Pinto, 2011, p. 150), a referida exposição foi seminal. Nota-se que, tanto no discurso oficial do MASC quanto na produção acadêmica, o museu teria a exposição organizada por Marques Rebelo – pseudônimo de Eddy Dias da Cruz (1907-1973) – no seu código genético.

A narrativa oficial do MASC apresenta a sua história de modo virtual. Cabe lembrar que o virtual não se opõe ao real, como alguns pensam de forma equivocada. Nessa narrativa, o atual MASC seria o resultado, aquilo que a virtualidade do MAMF veio a ser. Ela parte de uma exposição de arte contemporânea de 1948, da formação de um pequeno acervo de pinturas, de uma sede provisória e de um grupo de pessoas dispostas a criar um museu. Virtualmente, o MASC já existiria no ovo. As sucessivas moradas e direções indicam um processo contínuo apesar das adversidades encontradas pelo caminho. Assim, encaixam-se os períodos de moradas provisórias, de fechamento ao público por motivo de mudança ou de reformas e de diversos gestores homens até a mudança para a sede definitiva, o Centro Integrado de Cultura, em 1982.

A Exposição de Arte Contemporânea de 1948 foi considerado o “momento fundador” (Pereira, 2013, p. 79) que “resultou na criação do Museu de Arte Moderna de Florianópolis” (Barbosa, 2018, p. 145) foi visto, igualmente, como “evento fundamental para fomentar a criação do Museu de Arte Moderna de Florianópolis (MAMF), o qual foi instalado inicialmente no Grupo Escolar Modelo Dias Velho, espaço importante para a memória do atual MASC” (Assis, 2016, p. 59). Para a historiadora Suely Lima de Assis Pinto (2011, p. 150), essa “primeira exposição de arte realizada em Florianópolis” já tinha “o objetivo de se criar o museu”. Nota-se a virtualidade da perspectiva histórica de uma racionalidade *a posteriori*.

Acontece que outras mostras de arte já tinham ocorrido na cidade. Em 20 de fevereiro de 1943, houve a abertura da exposição de arte do escultor Moacir Fernandes, aluno da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, no salão da Associação Catarinense de Imprensa.³ Em 1947, o pintor Ludwig Emmerich fez uma exposição de arte no Clube 12 sob os auspícios do governo do Estado de Santa Catarina. A exposição contava com 14 óleos e 6 aquarelas. No mesmo mês, uma outra exposição individual foi realizada no Clube Democrata sob o patrocínio da recém-fundada Sociedade Catarinense de Belas Artes. Nessa exposição, o artista Acary Margarida apresentou dezenas de obras.⁴

Nota-se que a Exposição de Arte Contemporânea de 1948 pode ter sido a primeira exposição em Florianópolis a trazer um bom número de obras de artistas modernos. Mas a cidade já tinha acolhido outras exposições de arte. Cabe ainda lembrar que o pintor Martinho de Haro fez uma mostra em Florianópolis em 1927, antes de embarcar para o Rio de Janeiro.⁵ Dez anos depois, a imprensa local anunciava que Martinho de Haro faria uma mostra individual antes de sua viagem para a França.⁶ No salão de recepção do Hotel Glória foi inaugurada a exposição individual do laureado artista catarinense ao final da tarde de um domingo de verão de 1938.⁷ Após o seu retorno do Rio de Janeiro e a sua instalação em Florianópolis, a obra de Martinho de Haro foi objeto de uma apreciação de José Roberto Moreira. Naquela altura, ele já era reconhecido como um pintor

³ Exposição de escultura. *O Estado*, Florianópolis, 20 fev. 1943, p.6.

⁴ Duas exposições de Pintura – Emmerich no Clube 12 e Acary Margarida no Democrata Clube. *O Estado*, Florianópolis, 12 dez. 1947, p. 8.

⁵ A Vernissage de Martinho de Haro. *A República*, Florianópolis, 9 jan. 1927, p. 1-2.

⁶ Um artista catarinense. *A Gazeta*, Florianópolis, 26 out. 1937, p. 6.

⁷ A bela exposição dos quadros de Martinho de Haro. *A Gazeta*, Florianópolis, 9 jan. 1938, p.1.

“moderno, ultramoderno, enquadrando-se dentro de tendências atualíssimas das artes plásticas”.⁸

Quanto à exposição organizada por Marques Rebelo na Escola Modelo Dias Velho ser considerada a semente do atual MASC, pode-se concordar que havia sim a intenção de criar um museu, mas não o MASC. Todavia, o passado fechado de hoje era, em 1948, um futuro aberto e ninguém poderia naquela altura prever os desdobramentos daquela exposição. Somente uma visão teleológica pode traçar uma linha reta na retrospectiva da história do MASC de uma exposição de arte entre o final de setembro e o início de outubro de 1948 até o século XXI. Essa linearidade da racionalidade *a posteriori* foi reproduzida pela produção acadêmica. A teleologia está omnipresente em várias interpretações da história do MASC.

A produção acadêmica (Barbosa, 2018; Assis, 2016; Pereira, 2013; Pinto, 2011) chancelou a narrativa institucional do MASC que considera a Exposição de Arte Contemporânea o “ponto de partida” do Museu de Arte Moderna de Florianópolis e, por conseguinte, do Museu de Arte de Santa Catarina (Bortolin, 2002, p. 26). Nesse sentido, a nova historiografia reproduz um mito fundador. Além disso, cria-se uma história unilateral. Como escreveu Chimamanda Ngozi Adiche (2019), ao mostrar “um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna.” O mesmo pode valer para um museu. A repetição de que o MASC é um derivado do MAMF reforça a unilateralidade de uma narrativa museal. A escritora nigeriana recorre a uma palavra em igbo (*nkali*), que quer dizer “ser maior do que outro”, para tratar da história única e poder. “O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva” (ADICHE, 2019). Como, então, evitar de repetir a história do MASC como aquele museu que se tornou maior do que o outro, o MAMF?

Como contornar a teleologia da narrativa museal do MASC? Se havia o intento de criar um museu de arte em 1948, qual seria o conceito de museu em voga naquela época? O ICOM foi criado em 1946 quando a palavra “museu” era quase sinônimo de coleções (de obras de arte, de objetos históricos ou arqueológicos etc.) abertas ao público, em salas de exposição permanentes. Nota-se que uma pequena coleção de obras de arte já poderia ser confundida com um museu, se tivesse uma sala de exposição aberta ao público.

⁸ Arte contemporânea. A Gazeta, Florianópolis, 12 mar. 1944, p. 5.

O ranço positivista

Na produção acadêmica (Barbosa, 2018, p. 93; Assis, 2016, p. 98; Pereira, 2013, p. 16; Pinto, 2011, p. 152), o decreto estadual n. 433 de 18 de março de 1949 tem sido considerado a certidão de nascimento do MASC. No uso de suas atribuições, o Presidente da Assembleia Legislativa, no exercício do cargo de Governador do Estado de Santa Catarina, decretou o seguinte⁹:

Art. 1º - Fica criado na Capital do Estado, o Museu de Arte Moderna de Florianópolis.

Art. 2º - O museu a que se refere o artigo anterior funcionará, a título provisório, no Grupo Escolar Modelo Dias Velho, da cidade de Florianópolis.

Art. 3º - O Poder Executivo, dentro de vinte dias, nomeará uma Comissão Especial para elaborar o regulamento do Museu de Arte Moderna de Florianópolis e determinar as providências necessárias ao seu funcionamento atual.

Art. 4º - Este decreto entra em vigor na data da sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Qualquer análise sobre as funções museológicas em meados do século XX basta para constatar que o decreto acima criou um museu no papel. O MAMF era inexistente de fato e foi reaberto em 1952 (Pinto, 2011, p. 154). Numa edição da revista *Sul* foi publicado o regulamento elaborado pela comissão especial.¹⁰ Nota-se que desde 1949, essa comissão nomeada pelo poder executivo do Estado de Santa Catarina ainda não tinha concluído o regulamento do MAMF.

Em 1951, o ICOM destacava a estabilidade, o interesse público e o papel educativo do museu. Essa tríade estava contemplada nas propostas elaboradas pela comissão conforme matéria publicada na revista *Sul*. No entanto, a documentação dos primeiros anos do MAMF foi perdida e não se pode tomar as propostas publicadas na revista *Sul* como se elas fossem o regulamento do museu. Nas fontes hemerográficas, encontram-se informações alarmantes sobre o acervo do museu. Para ficar num exemplo, em meados de 1957, fez-se uma crítica virulenta contra o abandono da Casa de Santa Catarina que abrigava o MAMF. O “cheiro de mofo” dominava o ambiente e obras estavam “expostas à chuva e ao sol”. Tornava-se imperiosa a abertura de um inquérito para apurar “os verdadeiros e lamentáveis fatos” e a restituição de “quadros, tapetes e outros objetos pertencentes ao Museu que não se encontram mais.”¹¹

⁹ <http://server03.pge.sc.gov.br/LegislacaoEstadual/1949/000433-005-0-1949-001.htm> Acesso em 10 jun. 2024.

¹⁰ Revista *Sul*, Florianópolis, n.16, 1952, p.72.

¹¹ Com vistas ao Museu de Arte Moderna. *O Estado*, Florianópolis, 16 jun. 1957 (suplemento dominical).

Segundo Maria Helena Barbosa (2018, p. 124), o Plano Museológico do MASC, concluído em 2013, não havia ainda sido implantado no ano em que a sua tese foi aprovada. Cinco anos depois, o Plano Museológico do MASC existia somente no papel. Em fevereiro de 2024, a Assessoria de Comunicação Fundação Catarinense de Cultura informou que o MASC tinha sido classificado em primeiro lugar no Edital Modernização de Museus de 2023, do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), o que viabilizaria, entre outros projetos, a elaboração de um Plano Museológico.¹² Esse exemplo serve para ilustrar que, apesar do decreto estadual n. 433, de 18 de março de 1949, os primeiros passos claudicantes do MAMF podem ter ocorrido sem qualquer regulamento, assim como o MASC segue sem um plano museológico.

Cabe ressaltar que a estabilidade mencionada pelo ICOM em 1951 sugere um espaço museal em condições de cumprir com funções básicas de um museu, ou seja, reunir, guardar, conservar e mostrar obras do seu acervo. Por outro lado, a estabilidade implica um orçamento previsto para desenvolver suas atividades de acordo com o interesse público e com o seu papel educativo. Ora, o MAMF nunca teve os requisitos mínimos em seus primeiros anos para ser chamado de museu. Entre 1949 e 1968, o MAMF fez várias mudanças para espaços provisórios e improvisados, ficou fechado em vários anos e sem visitação pública. No relatório anual do MAMF de 1969, afirma-se que “a sede do Museu muito deixa a desejar”.¹³

Ainda sobre os primeiros anos do MAMF, as poucas fontes secundárias indicam uma ambiguidade quanto à orientação moderna das propostas, pois a arte popular e a arte contemporânea foram, igualmente, incluídas nas finalidades do museu. Ao mesmo tempo, fazia parte do seu pequeno acervo reproduções dos “grandes mestres” da pintura. Houve mesmo uma exposição do primeiro aniversário do MAMF em que obras modernas e contemporâneas foram expostas juntamente com reproduções de pinturas de artistas de séculos passados.¹⁴

Se a já referida Exposição de Arte Contemporânea foi a gênese do museu, como que o decreto criou um Museu de Arte Moderna e não um Museu de Arte Contemporânea?¹⁵ Ainda em 1948, foi criada a Sociedade Catarinense de Belas Artes.

¹²<https://estado.sc.gov.br/noticias/masc-e-destaque-nacional-com-classificacao-em-primeiro-lugar-em-edital-do-ibram/> Acesso em 10 jun. 2024.

¹³ Relatório de atividades do MAMF de janeiro a dezembro de 1969. Pasta com documentos avulsos, NDP/MASC.

¹⁴ Entre dezenas de obras do acervo do MAMF, foram expostas reproduções de Rembrandt, Velásquez, Cézanne, Renoir, Gauguin, Van Gogh, Matisse e Picasso, entre outros.

¹⁵ Sobre esse tema, cf. Assis (2016).

A realização da Exposição de Arte Contemporânea (1948) e a criação da Sociedade Catarinense de Belas Artes (1948) e do Museu de Arte Moderna de Florianópolis (1949) indicam diferentes entendimentos de artes plásticas pela elite intelectual da cidade.

Em abril de 1949, o Secretário de Educação do Estado de Santa Catarina, Armando Simone Pereira, anunciou a criação do Museu de Arte Moderna, que, brevemente, seria instalado na capital.¹⁶ Sobre a formação do patrimônio do museu, comprometeu-se o escritor e crítico de arte Marques Rebelo reunir algumas obras, afirmou Pereira que também esperava doações de “pessoas bem dotadas de espírito público e as aquisições que fará o governo do Estado.”

No final do verão de 1949, foi decretado o Grupo Escolar Modelo Dias Velho como sede provisória do MAM de Florianópolis. O mesmo decreto previu uma comissão especial para elaborar o regulamento e tomar as providências necessárias ao funcionamento do museu. Nota-se que o museu foi criado sem haver um regulamento, um projeto museológico e muito menos uma direção. O primeiro diretor foi nomeado somente em 1950. O escritor Salim Miguel (1951) acusou a comissão especial pela incúria e viu com pessimismo o futuro do museu. Se não havia um projeto museológico, tinha-se, ao menos, um projeto arquitetônico para o novo prédio.¹⁷ Mas o projeto para uma sede própria do museu nunca saiu do papel (Miguel, 1999, p. 21), o que comprometeu a permanência ou a estabilidade do museu por décadas.

Em 1953, o então diretor do MAMF reconheceu que “antes de instalar-se na Casa de Santa Catarina, o Museu andou um pouco esquecido, estático. Viveu dentro daquele conceito antigo de museu, isto é, como depósito de peças simplesmente.”¹⁸ Na altura, o conceito de museu do ICOM era bem outro e a referência ao “museu-depósito” – se não era uma fantasmagoria – parece ser um indício provável de que o MAMF era um museu apenas no papel antes da sua instalação provisória na Casa de Santa Catarina.

Em meados de 1955, Maurício dos Reis considerava uma “pretensão” chamar de “museu aquele patrimônio”, referindo-se ao acervo do MAMF.¹⁹ Afirmava ainda que o acervo não era a principal razão de ser do museu já que ofertava um conjunto de atividades didáticas, exposições periódicas, conferências etc.²⁰ Nessa altura, o grupo do

¹⁶ Museu de Arte Moderna. *O Estado*, Florianópolis, 19 abr. 1949, p.9.

¹⁷ Museu de Arte Moderna de Florianópolis – Projeto de Flávio Aquino. *O Estado*, Florianópolis, 15 jan. 1950.

¹⁸ O Museu de Arte Moderna de Florianópolis e as comemorações do primeiro aniversário das novas instalações. *Gazeta da Arte*, Florianópolis, 2 abr. 1953, p.1.

¹⁹ Maurício dos Reis, juntamente com Archibaldo Cabral Neves, havia trabalhado voluntariamente no MAMF por mais de um ano. Portanto, sabia muito bem sobre o assunto.

²⁰ Florianópolis tem um Museu de Arte Moderna. *A Gazeta*, Florianópolis, 10 jul. 1955, p.12.

Círculo de Arte Moderna (CAM) desenvolvia outras atividades (literárias, cênicas e cinematográficas) na cidade e a direção do MAMF tem dificuldades de fazê-lo digno desse nome.

Além da criação do MAMF por decreto estadual em 1949, um novo decreto em 1970 tem sido considerado como o demiurgo meio de passagem do MAMF para o MASC. Assim como o decreto estadual n. 433, de 18 de março de 1949, foi supervalorizado pela narrativa museal e pelo discurso acadêmico, o decreto 9.150, de 4 de junho de 1970 tem sido, igualmente, mencionado para endossar o mito fundador do MASC. Consta-se um ranço positivista na produção acadêmica uma vez que ambos os decretos aparecem como documentos que “falam por si”.

A linearidade da racionalidade *a posteriori*

Encontra-se na produção acadêmica copiosa referência à “certidão de batismo” do MAMF (Barbosa, 2018, p. 93; Assis, 2016, p. 98; Pereira, 2013, p. 16; Pinto, 2011, p. 152), mas não há nenhuma referência à sua “certidão de óbito”. Segundo a narrativa museal e o discurso acadêmico, o MAMF não morreu e sim foi transformado no MASC por um decreto de 1970. Acontece que o MAMF não foi sequer mencionado no decreto 9.150, de 4 de junho de 1970 e nenhuma continuidade foi abordada na reforma administrativa. Uma leitura do Diário Oficial do Estado de Santa Catarina, notadamente os artigos 98 a 104, do decreto 9.150, de 4 de junho de 1970, permite constatar as atribuições da Direção do novo museu, bem como as das demais estruturas: Secção de Promoção, Divulgação e Documentação, Secção de Restauração e Escolinha de Arte. Não havia pelo decreto nenhuma secção responsável pela pesquisa no museu. Se o interesse público e o papel educativo do museu eram levados em conta, a estabilidade ou permanência sequer foi mencionada. Curiosamente, o decreto não se refere ao espaço físico do novo museu.

Há uma lacuna historiográfica sobre as eventuais tratativas preliminares para fechar o MAMF e abrir o MASC. Malgrado o decreto 9.150, de 4 de junho de 1970, a imprensa local publicou matérias sobre exposições no MAMF até meados de agosto de 1970.²¹ Somente na segunda quinzena de agosto de 1970, o jornal *O Estado* informa que “o Museu de Arte Moderna de Florianópolis passou agora a chamar-se Museu de

²¹ Anúncios da exposição de Aldemir Martins em meados de junho de 1970 e da exposição de cartazes de artistas norte-americanos em meados de agosto são dois exemplos de que a imprensa seguia a chamar o museu de MAMF.

Arte de Santa Catarina”.²² Todavia, outros órgãos da imprensa continuavam a chamá-lo de Museu de Arte Moderna de Florianópolis anos depois do decreto da reforma administrativa de 1970.²³

Causa estranheza que não há na imprensa registro de um debate sobre o novo museu e sua nova estrutura no qual artistas e intelectuais tenham participado. Parece que a decisão foi palaciana. Cabe lembrar que o Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis era bastante ativo. Composto por Aldo Nunes, Dimas Rosa, Ernesto Meyer Filho, Hiedy de Assis Corrêa (Hassis), Hugo Mund Júnior, Pedro Paulo Vecchietti, Rodrigo de Haro e Tércio da Gama, o GAPF tinha circulação no incipiente ecossistema museal de Santa Catarina. Aldo Nunes, membro do GAPF, assumiu a direção do MAMF em 1969. Já o seu ex-diretor, Carlos Humberto Corrêa, assumiu a direção do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Santa Catarina entre 1969 e 1975. Sem dúvida, Carlos Humberto Corrêa deve ter negociado no âmbito político a inclusão do MAMF na reforma administrativa de 1970.²⁴ Segundo o decreto 9.150, de 4 de junho de 1970, o Departamento de Cultura ficava responsável pela execução dos seguintes órgãos: Teatro Álvaro de Carvalho, Biblioteca Pública e Museu de Arte.²⁵

Em meados de 1970, o Museu de Arte de Santa Catarina nasceu subordinado diretamente ao Diretor da Divisão de Artes do Departamento de Cultura.²⁶ Provavelmente, o ex-diretor do MAMF foi um dos responsáveis pelo fim do Museu de Arte Moderna de Florianópolis e pela criação de um novo museu de arte subordinado ao Departamento de Cultura, do qual Carlos Humberto Corrêa era o novo diretor desde 1969. O ex-diretor do MAMF deve ter aproveitado o seu novo cargo para propor um novo museu com o acervo do MAMF. A proposta pode ter sido discutida com o seu amigo Aldo Nunes que o substituíra na direção do MAMF. Ambos sabiam das dificuldades orçamentárias do MAMF e as condições precárias do museu. Na cidade não havia mecenas como Chateaubriand ou Matarazzo em São Paulo. O maior mecenas para as artes em Santa Catarina era o próprio Estado. Provavelmente, os membros do GAPF concordavam com a ideia de aproveitar a reforma administrativa para incluir a proposta

²² Artes Plásticas. *O Estado*, Florianópolis, 20 ago. 1970, p. 4.

²³ Os Museus em S. Catarina. *Correio do Povo*. Jaguará do Sul, 24 maio 1975, p.1.

²⁴ Ylmar de Almeida Corrêa foi empossado Ministro do Tribunal de Contas do Estado de Santa Catarina no início de janeiro de 1963, já o seu filho, Carlos Humberto Corrêa, assumiu a direção do MAMF em abril de 1963, com apenas 22 anos de idade. Foi diretor do MAMF entre 1963 e 1969.

²⁵ O Departamento de Cultura era ainda responsável pelo centro demonstrativo de material pedagógico.

²⁶ O Departamento de Cultura tinha três divisões: Divisão de Ciências, de Letras e de Artes.

de criar um museu de arte subordinado ao Departamento de Cultura da Secretaria da Educação e Cultura do Estado de Santa Catarina. Outra ilação seria a decisão pessoal de Carlos Humberto Corrêa motivada pela experiência na direção do MAMF entre 1963 e 1969 e pelo poder do seu novo cargo em nível estadual. Cabe ainda lembrar que Carlos Humberto Corrêa estava na direção do MAMF quando houve o III Colóquio dos Museus de Arte do Brasil, inclusive na nova sede do museu, localizada na Avenida Rio Branco. Um dos principais temas do colóquio de 1968 foi a relação entre museus de arte e os governos. Como a documentação alusiva ao último ano do MAMF e ao primeiro ano do MASC não foi ainda classificada e como a documentação do arquivo particular de Carlos Humberto Corrêa não é acessível, pode-se apenas fazer conjecturas.²⁷

Suely Lima de Assis Pinto (2011, p. 169) abordou *en passant* o silêncio em torno da mudança da nomenclatura do museu. A carta de Carlos Humberto Corrêa a Walter Zanini que a historiadora reproduziu parcialmente em sua tese é uma prova de que o novo nome do museu foi uma decisão palaciana. Mas, ao contrário do que aventou o remetente Carlos Humberto Corrêa em sua missiva, o relatório de atividades do MAMF não fez alusão ao futuro nome do museu.

O relatório de atividades do MAMF de janeiro a dezembro de 1969 permite ter uma ideia da simplória administração e de suas atividades. O quadro de funcionários era constituído pelo diretor (contratado), um auxiliar de escritório (efetivo), um desenhista (contratado) e cinco serventes (3 efetivos e 2 à disposição). Entre as atividades, conta-se uma dezena de exposições temporárias de duração média de duas semanas, um festival de arte infantil e um curso de desenho e pintura para somente uma dezena de alunos.²⁸ O relatório ainda informa a previsão de mudança do museu para um novo edifício em construção. Não há nenhuma alusão à mudança de nome do museu.

O decreto 9.150, de 4 de junho de 1970, não faz nenhuma menção ao MAMF. A propalada mudança apenas de nome do museu não se sustenta em provas documentais. Nesse *puzzle*, faltam muitas peças relativas ao fim do MAMF. O silêncio dos artistas e intelectuais em relação às decisões palacianas na área da cultura e do patrimônio em 1970, bem como da laudatória e linear narrativa do MASC e da chancela da produção acadêmica, deve ser interpelado pelo senso crítico.

²⁷ A historiadora Karla Simone Willemann Schütz (2022) tratou *en passant* da dificuldade de consultar o arquivo pessoal do historiador Carlos Humberto Correa.

²⁸ Relatório de atividades do MAMF de janeiro a dezembro de 1969. Pasta com documentos avulsos, NDP/MASC.

Outrossim, a narrativa institucional do MASC deve ser questionada em relação às sucessivas gestões, sobretudo o seu silêncio em torno dos processos sucessórios, pois os seus diretores não caíam de paraquedas. Restam inexplorados os critérios seletivos, as eventuais indicações e as relações políticas que pesavam para a nomeação, bem como as suas políticas de gestão de acervo etc. Por seu turno, a produção acadêmica tampouco questiona a opacidade ou a falta de transparência de certas decisões administrativas e a relação entre política e a administração do MAMF e do MASC, notadamente no período entre 1964 e 1985. Forçoso é reconhecer que ela não aborda separadamente a formação do MAMF e a do MASC, nem leva em conta a diacronia da evolução conceitual do museu.

A burocratização do museu

Embora a literatura especializada sobre a história do MASC não tenha empregado o conceito de burocracia de Max Weber, há um consenso entre a narrativa museal e o discurso acadêmico sobre uma suposta racionalização das atividades e da própria administração do museu, marcada pela crescente burocratização das últimas décadas do século XX às primeiras décadas do século XXI.²⁹ Por outro lado, a improvisação devido aos poucos recursos, à falta de qualificação necessária das equipes em determinados momentos e ao número reduzido de seus quadros parece ter sido uma regra tanto da administração do MAMF quanto do MASC.

Ao tratar dos diferentes tipos de dominação, Weber (1980) descreve a dominação legal com um corpo administrativo burocrático (*die legale Herrschaft mit dem bürokratischem Verwaltungsstab*). Com a emergência do Estado racional (*die Entstehung des rationalen Staates*) nas democracias ocidentais, tornam-se instituições burocráticas os museus, as bibliotecas e os arquivos, para ficar em três exemplos.

Na história do MASC, a profissionalização tem sido um eufemismo para designar a burocratização do museu que teria ocorrido durante a direção de Harry Laus quando ele “viabilizou todos os setores que fazem parte dos aspectos museológicos” (Bortolin, 2002, p. 37). Segundo Harry Laus (1987):

Ao assumir a direção do Museu de Arte de Santa Catarina, verificamos que o seu arquivo era bastante incompleto e confuso, não permitindo

²⁹ A burocracia tem sido, atualmente, empregada no jargão político e jornalístico de forma muito equivocada. Burocracia se tornou um adjetivo usado para o desabono do serviço público ou privado quando, na verdade, a burocratização nada mais é do que a racionalização da administração e da gestão públicas ou privadas no sentido weberiano.

informações precisas sobre origens, sedes, diretores, exposições, acervo, atividades paralelas etc. Na tentativa de sanar esse inconveniente, destacamos a funcionária Terezinha Sueli Franz, da Secção de Pesquisa e Documentação do Museu, para levantar nos mínimos detalhes tudo o que fosse possível, a fim de restaurar a Memória do MASC.

As direções seguintes do museu se perfilam numa continuidade do trabalho de Harry Laus (Bortolin, 2002, p. 38-39). Transparece nesse discurso a ideia de que a equipe do museu foi se tornando mais profissional com o passar do tempo. No entanto, havia sérias lacunas como a falta de alguém com formação em biblioteconomia (Barbosa, 2018, p. 168). Dos profissionais que atuaram como servidores efetivos ou gestores do MASC não há registro de formação em museologia. Somente no concurso de 2010, da Fundação Catarinense de Cultura (FCC), mantenedora do MASC, houve cargo de museólogo. Porém, o cargo de museólogo integra os quadros da equipe do Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina (SEM-SC). Assim, o MASC pode contar com assessoria de museologia da SEM-SC em questões pontuais.³⁰

Na visão retrospectiva da narrativa do MASC, os verdes anos do MAMF se inscrevem num movimento cultural animado por um grupo de jovens fundadores do Ciclo de Arte Moderna. O juvenil amadorismo desses primeiros anos contrasta com a maturidade profissional das últimas décadas. Cabe, no entanto, colocar um bemol nessa melodia. Em 1954, o professor Sálvio de Oliveira publicou um resumo histórico do MAMF na imprensa local. Nele, o ex-diretor do MAMF informa que Eunice Maria Rihl, Maurício dos Reis e Archibaldo Cabral Neves trabalharam “desinteressadamente” por mais de um ano e “jamais viram seus nomes homologados para a direção do museu”, o que mostrava que a sua sugestão não fora aceita pelo Secretário da Educação; por isso, o Museu ficara abandonado “por quase dois anos”.³¹ Nota-se que o amadorismo de alguns jovens voluntários não compensava o descaso político.

A simples dicotomia entre amadorismo e profissionalismo leva, geralmente, à oposição entre o amador e o profissional. Tal oposição pode levar a um equívoco, pois quem ama algo – o amador – pode ser mais eficaz na salvaguarda de uma coleção do que um profissional sem amor pela mesma coleção.

Na história em encaixes do MASC, o amadorismo não deve ser considerado como um termo pejorativo, mas simplesmente como a dedicação de pessoas pelo museu e o

³⁰ Museólogos do SEM-SC, como Renilton Assis, Maurício Rafael e Lizandra Felisbino, atuaram junto ao MASC em diferentes oportunidades. Já a museóloga Rosana Andrade Dias do Nascimento (UFSC) atuou no MASC para a realização de diagnóstico do acervo museológico em 2010 e 2011.

³¹ Em torno do Museu de Arte Moderna de Florianópolis. *A Gazeta*, Florianópolis, 2 mar. 1954.

seu acervo, sem, contudo, ter reunidas as competências técnicas necessárias e os meios adequados para o exercício da museologia e para a conservação e exposição do acervo museológico. Em termos de profissionalismo, há uma série de condições prévias para o bom exercício da profissão. Se o profissional tem uma competência técnica superior àquela do amador, isso não significa que o primeiro possa lograr resultados melhores do que o amador no campo da museologia se lhe faltarem recursos materiais, financeiros etc. Um amador pode investir recursos próprios para a salvaguarda de obras ou para a restauração de outras, enquanto o profissional tem o direito de se abster de fazer qualquer atividade que não esteja prevista no seu contrato. Por outro lado, algumas obrigações do profissional não podem ser cumpridas se houver falta de recursos. Nesse caso, é comum ver profissionais recorrendo à improvisação por falta de meios ou recursos. A improvisação pode pôr em xeque a própria racionalização dos serviços no museu e, por conseguinte, a burocracia no sentido weberiano. A propósito, Harry Laus (1987) considerava a equipe do museu como “a família do museu” o que vai de encontro com a impessoalidade, a formalidade e a racionalidade da burocracia weberiana.

Na narrativa oficial do MASC, a profissionalização das sucessivas equipes do museu foi percebida como algo positivo. Também a historiadora Suely Pinto (2011, p. 179), tratou dessa questão ao analisar a participação de funcionários do museu nos cursos de formação de profissionais realizados pela Associação dos Museus de Arte do Brasil (AMAB) desde o final da década de 1960. Por outro lado, a ida para o Rio de Janeiro do diretor do MAMF, Sálvio de Oliveira, teve impacto no museu que passou “por um período de estagnação” (Bortolin, 2002, p. 31). Em 1954, o próprio Sálvio de Oliveira se defendeu das acusações de ter abandonado o museu em matéria no jornal *A Gazeta*.³²

Em 1963, outro diretor deixa o MAMF. Desde 1958 na direção do museu, João Evangelista de Andrade Filho se mudou para Brasília, onde assumiu o cargo de docente na UnB a partir de 1964. Entre 1969 e 1981, Aldo Nunes foi o último diretor do MAMF e o primeiro diretor do MASC. Deixou a direção do museu para fazer um curso de restauração em Belo Horizonte (Bortolin, 2002, p. 36) em 1981. No ano seguinte, Aldo Nunes cria o Ateliê de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (ATECOR) com o fito de suprir a demanda do MASC e de outras instituições com patrimônio cultural móvel do estado de Santa Catarina. Outras iniciativas vieram a incrementar o conjunto de ações do MASC nas décadas de 1980 e 1990.

³² Em torno do Museu de Arte Moderna de Florianópolis. *A Gazeta*, Florianópolis, 2 mar. 1954.

A burocratização do MAMF e do MASC aparece como um dado não problematizado na historiografia. Se nas décadas de 1950 e 1960 a administração do MAMF contava com os esforços de um grupo de amadores, estes não foram suficientes para impedir uma crise institucional. Além disso, o MAMF se localizava numa casa sem “as mínimas condições para abrigar um órgão do gênero.” “O acervo do Museu de Arte Moderna está instalado numa pequena sala, onde a umidade aos poucos vai deteriorando todas as obras do MAMF”, afirmava o jornal *O Estado* em maio de 1968.³³

A partir de 1970, o MASC não contava com tantos amadores e faltava profissionais. As demandas já não eram mais as mesmas de outrora uma vez que a cidade havia crescido nas últimas duas décadas. Florianópolis tinha em torno de 65.000 habitantes quando foi criado o MAMF. Em 1970, data da criação do MASC, essa população já tinha mais do que dobrado.³⁴ Nota-se que a visitação anual do museu não chegava a 4% da população total da capital.³⁵ Sobre o MASC, o jornalista, crítico de arte e galerista Beto Stodieck escreveu o seguinte: “Talvez 90 por cento da cidade nem saiba aonde é que se instala atualmente aquele que já foi um florescente centro de arte.”³⁶

A partir dos meados da década de 1980, o profissionalismo passa a se afirmar nos quadros técnicos e administrativos do museu. Cabe lembrar que a definição de museu em voga no ICOM no último quartel do século XX implicava a burocratização, ou seja, uma racionalização da sua gestão e dos seus serviços para seguir atualizado em sua relação com a sociedade.

Os encaixes na perspectiva de uma história única

Em 1974, uma nova definição de museu foi aprovada pelo ICOM, na qual o museu passava a ser visto como “uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e expõe, para fins de estudo, educação e diversão, provas materiais da sociedade e do seu ambiente.” No mesmo ano, o MASC já diminuía suas atividades na expectativa de mudança para o prédio novo. Com menos exposições temporárias para o segundo semestre de 1974, a preocupação era em torno da restauração e da

³³ A Arte em Perigo. *O Estado*, Florianópolis, 5 maio 1968 – Caderno 2, p. 7.

³⁴ <https://sidra.ibge.gov.br/tabela/1287#resultado> Acesso em 13 jun. 2024.

³⁵ Museu e movimento. *O Estado*, Florianópolis, 26 abr. 1967, p.7.

³⁶ Um museu sem sossego (por Beto Stodieck), s/d., p.8. Recorte de jornal em pasta de documentos avulsos do NPD/MASC.

conservação do acervo.³⁷ O diretor Aldo Nunes reconhecia que algumas molduras tinham sido atacadas por insetos xilófagos e que outras precisavam ser renovadas. Forçoso era ainda reconhecer que o museu não dava condições para contratar mais pessoas devido à falta de espaço. O diretor do MASC disse ainda o seguinte: “o prédio não tem condições ideais para uma boa conservação dos trabalhos, inclusive o controle de temperatura para os quadros é feito precariamente, abrindo ou fechando a única janela do recinto onde eles estão guardados.”³⁸ De forma complacente, o diretor do MASC deixava à responsabilidade “dos anjos” a guarda noturna do acervo. Sem sistema de segurança durante a noite e sem seguro, o acervo de obras do museu passou décadas em risco.

Segundo a narrativa oficial do MASC, foram os anos de 1975 a 1979 o período mais difícil do museu. Na imprensa local, lê-se notícias da “penúria do MASC” que serve de amostra “da situação de crônica melancolia que se estabeleceu sobre o patrimônio em Santa Catarina.”³⁹ O “Museu de Arte de Santa Catarina – com acervo de 419 peças, avaliado em Cr\$ 1.242.700,00 – ainda não encontrou um endereço definitivo”, deplorava Saint Clair Monteiro nas páginas d’*O Estado*.

Em 1977, houve uma nova mudança para mais um espaço provisório que mal dava para montar exposições com obras do acervo. Uma exposição do MASC chegou a ser montada em outro lugar.⁴⁰ Em 1979, a recém-criada Fundação Cultural Catarinense separou a Escolinha de Arte do MASC (Bortolin, 2002, p.35). Nota-se que o MASC não era uma instituição permanente até o final da década de 1970, tampouco lograva atender satisfatoriamente as expectativas do público em termos de serviços. Em 1973, o pintor Zumblick referiu-se ao MASC como sendo “uma velha casa onde os quadros estão amontoados, num desprezo à arte.” Afirmou ainda que a verba destinada ao museu era “tão irrisória que mal dá para pagar seus funcionários.”⁴¹

Se as condições de exposição eram precárias, as condições de conservação não eram diferentes e o setor de restauração era então “bastante desprezado” (Bortolin, 2002, p. 36). Não havia tampouco pesquisa no MASC. Logo, o que acontecia no MASC não correspondia satisfatoriamente ao conceito vigente de museu. Havia uma defasagem entre a nova museologia no final da década de 1970 e o estado precário do MASC sem sede própria, sem política de aquisição, sem política de gestão de acervo,

³⁷ Museu de arte restaura acervo para nova casa. *O Estado*, Florianópolis, 14 ago. 1974, p. 15.

³⁸ Museu de arte restaura acervo para nova casa. *O Estado*, Florianópolis, 14 ago. 1974, p. 15.

³⁹ O retrato do nosso patrimônio. *O Estado*, Florianópolis, 30 out. 1975, p. 16.

⁴⁰ A exposição ARS/ARTIS VERÃO 1977 foi montada no Centro Comercial Aderbal Ramos da Silva.

⁴¹ Diretor do MASC contesta palavras do pintor Zumblick. *O Estado*, Florianópolis, 24 jan. 1973, p.3.

sem pesquisa e com sérias dificuldades para conservação e exposição das quase 500 obras do seu acervo em 1979.

Em situação mais precária se encontravam alguns desenhos e óleos de artistas renomados que o escritor Marques Rebelo reuniu para constituir um acervo inicial ao Museu de Belas Artes na cidade de Cataguases em Minas Gerais.⁴² Vinte anos depois de Marques Rebelo e Francisco Inácio Peixoto terem idealizado o museu, a prefeitura ainda não havia dedicado um espaço físico ao acervo com mais de quarenta obras e que acabou sendo recolhido ao depósito de uma fábrica. Em 1950, Marques Rebelo e José Carlos Macedo Mirante tentaram criar um museu de arte em Resende no Rio de Janeiro. Dois anos depois, o museu fechou e foi reaberto somente em 1974. Os percursos de dois outros acervos de obras reunidas por Marques Rebelo provam a contingência na história e o engodo teleológico de ver a exposição de arte contemporânea em Florianópolis em 1948 como o embrião do MASC.

Os encaixes que a narrativa museal fabricou e que a produção acadêmica tem reproduzido se encontram na sequência ou na continuidade das gestões do MAMF e, depois, do MASC ao longo de décadas. A cronologia das sucessivas direções administrativas ou das provisórias sedes dos museus reforça a ideia de uma história linear. O mesmo vale para uma visão com ênfase no colecionismo ou no crescimento do número de obras do acervo museológico, como se museu fosse sinônimo de acervo. A história do museu não se reduz à história do seu acervo. A propósito, não há documentação no arquivo do MASC para retrazar satisfatoriamente as primeiras décadas de aquisição e tombamento das obras do acervo. Com a falta dos primeiros 50 livros-tombo do acervo do MAMF, difícil saber o que entrou e o que se perdeu das aquisições desde 1949 até 1969. Cabe ressaltar que, o MAMF foi dirigido por um bacharel em História entre 1963 e 1969 (BORTOLIN, 2002, p.33). Causa estranheza, portanto, a negligência dessa gestão com a organização dos arquivos do museu.

A perda ou o desaparecimento de várias obras durante os primeiros anos do MAMF, notadamente das obras doadas pelo colecionador e político Jorge Lacerda, tem paralelo com a falta ou dispersão de documentação no arquivo do museu.⁴³ Situação dramática do acervo do MAMF foi denunciada na imprensa local em 1968.

⁴² <https://www.portinari.org.br/en/archive/bibliographic/52505/cataguases-o-desprezo-a-cultura> Acesso em 10 jun. 2024.

⁴³ Dessas 25 obras da coleção de Jorge Lacerda, o acervo do MASC possui apenas oito: três desenhos de Santa Rosa, dois desenhos de Athos Bulcão, os desenhos de Cícero Dias e Barbosa Leite e a gravura de Portinari (BORTOLIN, 2002: 31).

É de causar dó a todos quantos visitam o Museu de Arte Moderna. As chuvas têm destruído inúmeros documentos e retratos inéditos, que fazem parte de uma galeria imensa de obras da Casa. Suas paredes úmidas põem em perigo todo o acervo do Museu, que possui pinturas dos mais renomados artistas nacionais. [...] As telas, na falta de um local apropriado, estão dispostas em inseguras prateleiras armadas num local úmido, expostas ao perigo da deterioração.⁴⁴

Embora houvesse sim obras de renomados artistas nacionais expostas ao perigo da deterioração, o acervo do MAMF apresentava ainda outros problemas. Segundo um dos ex-diretores do MASC, João Evangelista de Andrade e Filho, a “irregularidade da sua coleção, cuja montagem não se deu em decorrência de critérios qualitativos, com respaldo de curadorias, orçamentos ou de mecenas”, foi sempre um problema para o desenvolvimento do seu acervo que não fugiu à regra quando se trata “do acervo dos museus de província” (BORTOLIN, 2002, p. 14). Cabe lembrar que o acervo inicial do MAMF foi aumentado com as peças expostas na Exposição do Primeiro Aniversário. Contava-se naquela altura um conjunto de mais de 50 obras. No entanto, havia, entre elas, uma dezena de reproduções de “grandes mestres” como Rembrandt, Velásquez, Cézanne, Renoir, Gauguin, Van Gogh, Matisse e Picasso. Havia também uma dezena de obras de artistas premiados que foi doada pelo então governador de São Paulo, Ademar de Barros. A doação foi estimada na época em Cr\$ 100.000.⁴⁵ Décadas depois, Harry Laus escreve, num texto datilografado sem data, intitulado MASC: Um Acervo Bilionário, que “o acervo do MASC não está assegurado”. Pergunta-se, o então diretor do MASC: “Como assegurar uma coisa cujo valor se desconhece?”⁴⁶

Nota-se que a história do acervo do MAMF e do MASC, assim como das suas exposições, enseja uma narrativa alternativa àquela institucional. Escusado é lembrar que o acervo museal não se fez apenas pela acumulação de aquisições ao longo do tempo, pois ele também se desfez com perdas de obras cuja “vida museal” precisa ainda ser escrita. Pode-se supor que algumas obras perdidas ou roubadas têm uma “vida pós-museal” em coleções particulares.

As histórias separadas do MAMF e do MASC poderiam contribuir para uma contra-narrativa da história única do MASC. No entanto, a produção acadêmica sobre a história do MASC (Barbosa, 2018; Assis, 2016; Pereira, 2013; Pinto, 2011) reproduz a narrativa

⁴⁴ A Arte em Perigo. *O Estado*, Florianópolis, 5 maio 1968 – Caderno 2, p. 7.

⁴⁵ Museu de Arte Moderna. *O Estado*, Florianópolis, 22 maio 1949, p.5.

⁴⁶ Texto datilografado (3 p.) que se encontra numa pasta com documentos avulsos no Núcleo de Pesquisa e Documentação do MASC.

museal (Bortolin, 2002) no que concerne à ideia de progresso.⁴⁷ Trata-se de uma visão liberal do sentido da história.⁴⁸ A ênfase no processo de acumulação de obras ao longo de décadas sugere uma marcha inexorável de um acervo que parece ser a essência ou a razão de ser de um museu. É verdade que a valorização de um acervo museológico pode variar de acordo com as oscilações no mercado de arte. Ela pode mesmo orientar a política de aquisição de novas obras ou coleções para um acervo museológico. O estado de conservação das obras de um acervo pode também ser um fator importante para estimar o valor do patrimônio material ou de bens culturais móveis. Entretanto, a quantidade de obras de um acervo não tem a ver com a qualidade das mesmas. O aumento de um acervo pouco informa sobre o conteúdo de suas obras e muito menos sobre a história do museu. Se o museu é uma instituição sem fins lucrativos, a valorização do seu patrimônio em bens culturais móveis não pode ser confundida aos valores do mercado de arte.

Nas democracias liberais, a instituição museal investe, em geral, na aquisição de obras, ou seja, na acumulação de bens culturais móveis. Por outro lado, o museu tem sido objeto de críticas e autocríticas nas últimas décadas. Por exemplo, a exposição “O Museu Canibal” (2002) interpelou os visitantes em torno do “estranho familiar” (*Unheimlich*) – no sentido freudiano – ao deslocar o foco do “museu do outro” para o “museu de si” e ao colocar o observador no lugar do observado.⁴⁹ Outras exposições também deram azo a uma autocrítica e algumas delas foram realizadas no bojo de uma reinvenção do museu. Com as novas tendências na museologia, houve uma virada em termos de práticas museológicas. Em 2007, a definição do ICOM para museu era a seguinte:

Instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu ambiente para fins educativos, de estudo e de diversão.

Desde então, muitos museus passaram por reformas e outros surgiram com propostas até mesmo inusitadas como do museu sem objetos (Vergès, 2023)⁵⁰. Em Istambul foi criado o Museu da Inocência (Masumiyet Müzesi) em 2012, cujos objetos

⁴⁷ A ideia de progresso na historiografia se desenvolve no século XIX, como aponta Georg G. Iggers na introdução do livro que organizou sobre o historiador alemão Leopold von Rank (2010). Tal perspectiva na história tem fomentado críticas em diferentes períodos como as de Nathan Rotenstrich (1971) e Bruce Mazlish (2006), para ficar em dois exemplos.

⁴⁸ Para uma crítica da razão liberal, cf. Zohk (2020).

⁴⁹ <https://www.men.ch/fr/expositions/anciennes-expositions/expositions-temporaires/le-musee-cannibale/pour-en-savoir-plus> Acesso em 14 jun. 2024.

⁵⁰ <https://35.bienal.org.br/o-museu-sem-objetos/> Acesso em 14 jun. 2024.

foram sendo colecionados pelo escritor Orhan Pamuk enquanto preparava o seu romance homônimo. Em 2021, o Museu de Florianópolis foi inaugurado no centro da cidade, no antigo prédio da Casa da Câmara e Cadeia, inteiramente reformado para abrigar o novo museu. Sua missão: “Promover olhares sobre a história, a memória, o presente e perspectivas para o futuro da cidade de Florianópolis através da cultura material e imaterial, por meio da preservação, pesquisa, comunicação, interatividade, programações educativas e culturais.”⁵¹ Em 2022, durante a XXVI Conferência Geral do ICOM, a nova definição aprovada foi a seguinte:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus promovem a diversidade e a sustentabilidade. Atuam e se comunicam de forma ética, profissional e com a participação das comunidades, oferecendo experiências variadas de educação, entretenimento, reflexão e compartilhamento de conhecimento.

Não resta dúvida que o atual MASC se aproxima da nova definição de museu do ICOM. No entanto, algumas atividades necessitam de mais investimento como a pesquisa, outras precisam de mais transparência como a política de gestão do acervo e a política de aquisição e algumas urgem ser implementadas como o Plano Museológico. Ao mesmo tempo, o MASC está inserido numa rede de museus regionais, nacionais e internacionais e com a incumbência à atualização constante.

No Brasil, os museus de arte como o MASP ou o MON logram seguir as tendências nos grandes museus internacionais. Impõe-se uma programação de exposições temporárias que responde ao ritmo de uma complexa indústria cultural. No entanto, nem todos os museus de arte podem oferecer tantas exposições temporárias anualmente, por falta de recursos humanos e financeiros etc. A hegemonia dos grandes museus pode impactar de diversas formas nos outros museus.

No caso do Museu de Arte Moderna de Florianópolis, fundado em 1949, a narrativa oficial do MASC destaca o fato dele ser um dos primeiros museus de arte moderna do Brasil, após o Museu de Arte de São Paulo (1947) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1948) (Bortolin, 2002, p. 25). Mas o MAMF não teve o mesmo destino do MASP e do MAM. Aliás, o entendimento atual de museu não pode ser a lente para ver um pequeno museu cujo acervo com duas dezenas de obras estava depositado numa sala de uma escola nos meados do século XX. Da mesma forma, a

⁵¹ <https://www.sesc-sc.com.br/museudeflorianopolis/sobre/o-museu-de-florianopolis> Acesso em 12 jun. 2024.

primeira definição de museu do ICOM não abarca todas as atividades e as atribuições do atual MASC.

A evolução conceitual do museu desde a criação do ICOM tem diacronia e sincronia possíveis com as histórias do MAMF e do MASC. Ao considerar tanto a diacronia quanto a sincronia, a contextualização facilita o desencaixe das partes daquela história única que vai do acervo primordial àquele atual, do primeiro e improvisado espaço museal ao museu definitivo, do primeiro diretor ao mais recente etc. Enfim, romper com uma história linear, única e definitiva pode ensejar uma nova metáfora alternativa ao efeito Matrioshka.

Arquivamento de si

Meus colegas de ofício devem alegar que a história em encaixes foi realizada por mãos amadoras, pois não havia profissionais da história envolvidos com a elaboração da pesquisa e da redação do texto do catálogo do MASC (1987) e do livro *Biografia de um Museu* (2002). Apesar dos meios de bordo modestos, Harry Laus e Teresinha Sueli Franz fizeram um importante levantamento de fontes e uma retrospectiva crítica para a memória de um museu. Corria o ano de 1987 quando o MASC apresentou uma importante exposição do seu acervo. Nota-se que a retrospectiva crítica da exposição tinha os seus limites, pois ela comemorava os 38 anos do museu, ou seja, açambarcava como sua toda a história do MAMF.

Naquele mesmo ano, o historiador Pierre Nora (1987) propõe a Ego-história, ou seja, tratar a sua própria história como o historiador faz com a dos outros. Aplica-se a si mesmo, o método e o arsenal crítico e analítico que se aplicam aos outros. Seria possível, então, fazer a passagem do museu dos outros para o museu de si? No entendimento de Pierre Nora, a Ego-história é um apanágio do historiador, pois é quem pode se valer dos instrumentos de ofício para escrever uma história autocrítica. O desafio da Ego-história seria a autorreflexão com justeza e precisão. Mas um museu de arte pode escrever a sua própria história?

Se uma instituição museal não pode se colocar na pele do historiador para fazer uma Ego-história, ela pode se valer do estado da arte para uma reflexão crítica sobre a origem do seu acervo ou de sua história institucional. Em relação à Exposição de Arte Contemporânea de 1948 que é considerada o ovócito do Museu de Arte Moderna de Florianópolis, creio ser hoje altamente recomendada uma autocrítica por parte de

qualquer instituição museal que se pretenda herdeira desse legado. Não se pode mais admitir o silêncio em relação ao vínculo simbólico dessa Exposição de Arte Moderna de 1948 com a Escola Modelo Dias Velho. Ora, quem foi Dias Velho? Um traficante de indígenas escravizados. A origem da fundação de um povoado insular tem no tráfico de seres humanos a sua base econômica. A esse bandeirante vicentino foi emprestado o nome para uma instituição de ensino. Nela, ocorreu a Exposição de Arte Moderna de 1948. Passados quase oitenta anos, não se pode mais silenciar sobre os erros do passado. A proposta de “descolonização” de espaços públicos em várias cidades da América do Norte, da Europa e da África não pode ser ignorada por nenhuma instituição que tem por missão a salvaguarda do patrimônio e da memória de uma cidade como Florianópolis. Por outro lado, as críticas da historiadora Karina Anhezini (2020) contra uma “retórica bandeirante” de uma narrativa da História do Brasil, que parte da ideia de progresso desde as incursões das bandeiras paulistas pelo país afora, parecem suficientes para uma ruptura com certas visões do passado e do presente de cidades como Florianópolis.⁵²

O museu pode ainda colaborar com a auto-organização do seu acervo e do seu arquivo. A clipagem (*clipping*) pode ser um exemplo desse arquivamento de si. Trata-se de um método muito em voga no século XX para seleção de notícias na imprensa sobre um determinado assunto, sobre determinada instituição ou pessoa pública. Em geral, a clipagem era muito usada pelo setor de marketing para monitorar a imagem de uma empresa ou de uma marca, mas também as tendências no mercado. Atualmente, o Google disponibiliza gratuitamente ferramentas para clipagem não apenas na imprensa, mas também nas redes sociais. Como metodologia de monitoramento e arquivamento, a clipagem deve ser submetida à análise periódica que deve se desdobrar na elaboração de um relatório com base nas informações coligidas.

No Núcleo de Pesquisa e Documentação do MASC, encontram-se várias clipagens sobre o MAMF e sobre o MASC. No entanto, não foi encontrada nenhuma orientação e tampouco os critérios sobre tal processo contínuo de arquivamento de menções feitas na imprensa sobre o museu. Não foi encontrado nenhum relatório administrativo ou de terceiros realizado com base nas informações da clipagem.

⁵² Ver também o artigo de Denise Moura. O que as estátuas de Bandeirantes têm a nos dizer? Jornal da UNESP, 2021. <https://jornal.unesp.br/2021/08/03/o-que-as-estatuas-de-bandeirantes-tem-a-nos-dizer/> Acesso em 5 ago. 2024.

No século XX, a imprensa tinha quase o monopólio da informação. Atualmente, com as redes sociais, tornou-se impossível monitorar, analisar, selecionar e arquivar todas as informações sobre um museu. Com a revolução tecnológica dos últimos anos, os museus podem fazer a conversão de seus arquivos para um banco de dados digital cujas vantagens são muitas. Para ficar em um par de exemplos, a digitalização do arquivo concorre para a conservação do documento original e para facilitação do acesso de um número maior de pessoas às informações do museu. A consulta na hemeroteca digital catarinense permite, atualmente, encontrar matérias alusivas ao MAMF e ao MASC em poucos minutos. Nota-se que a velha clipagem se tornou obsoleta.

Para o arquivamento de si, o MASC tem – como todo museu – alguns dilemas. Quais critérios adotar para a entrada de obras de arte contemporânea no acervo? Quais critérios para o descarte (no acervo e no arquivo)? Além da organização racional do seu acervo e do seu arquivo, o museu pode contribuir de outras formas para a memória da instituição. O registro de depoimentos de quem vive o museu (servidores da limpeza e da segurança, estagiários, funcionários concursados, contratados ou cedidos, administradores e visitantes, entre tantos outros) pode ser um importante recurso para futuros estudos sobre a relação do museu com a sociedade e para a memória do museu. Mas a história do museu é diferente.

Considerações finais

Em seu livro *O fio das missangas*, Mia Couto escreveu o seguinte: "A missanga, todos a veem. Ninguém nota o fio que, em colar vistoso, vai compondo as missangas. Também assim é a voz do poeta: um fio de silêncio costurando o tempo."⁵³ Como o fio silente do poeta a coser o tempo, o fio do historiador amarra o presente ao passado, sem passadismo e com o fito de uma melhor tessitura ao futuro.

A partir do lirismo poético de Mia Couto, o conjunto de contos sob o título *O fio das missangas* vale para aludir que um acervo museológico contém obras com diferentes percursos, com histórias às vezes insólitas. Neste caso, o fio é o acervo, as missangas suas obras, mas o colar é o museu. Acontece que o fio pode arrebentar, as missangas se perderem e o colar ser desfeito. Reata-se o fio, recompõem-se as missangas numa nova ordem e tem-se um outro colar. O colar do MASC é composto por várias missangas

⁵³ No conto homônimo, um homem disse ao narrador dar o fio e as mulheres as missangas. Deixou de colecionar suas missangas quando a sua mãe morreu.

unidas por um fio invisível. Somente ao desfazer o colar é que se pode rever o fio que unia as missangas. O fio e as missangas fazem parte do colar, assim como o acervo e suas obras fazem parte do museu. Mas o colar não é somente fio e missangas. O colar é também trabalho de mãos invisíveis. Assim também é o museu.

O colar do MAMF foi feito e refeito por diversas mãos. Muitas anônimas e que restam invisíveis na narrativa linear do MASC (Bortolin, 2002), à qual se alinha a produção acadêmica (Barbosa, 2018; Assis, 2016; Pereira, 2013; Pinto, 2011). Com ênfase na biografia dos gestores do MAMF e do MASC, a *Biografia de um Museu* tornou protagonista um grupo seleto de homens. Inclusive, suas fotografias aparecem na narrativa visual de *Biografia de um Museu*.⁵⁴ Também Suely Lima de Assis Pinto (2011) considerou três homens como os principais “embreantes” do MASC.⁵⁵ São eles: Carlos Humberto Corrêa, João Evangelista de Andrade Filho e Harry Laus. No entanto, muitas mulheres atuaram tanto no MAMF quanto no MASC.⁵⁶ Para ficar em dois exemplos, Eunice Maria Rihl, secretária do MAMF e Terezinha Sueli Franz, da Seção de Pesquisa e Documentação do MASC.

Terezinha Sueli Franz foi responsável pela pesquisa de “salvamento” da memória do MAMF e do MASC, realizada em meados da década de 1980. O então diretor do MASC, Harry Laus, reconheceu o seu importante trabalho. Contudo, há uma ambiguidade na autoria do texto do catálogo dos 38 anos do MASC que foi reproduzido no catálogo dos 40 anos do MASC e também na *Biografia de um Museu* (2002, p. 25-37). A redação final foi atribuída a Harry Laus a partir da pesquisa geral de Terezinha S. Franz. Nota-se que a pesquisadora não aparece como autora e nem coautora de um texto que se tornou fulcral para a narrativa oficial do MASC.

A história do MASC tem dado pouco atenção às políticas de gestão de acervo, aos trabalhos de conservação e restauração, às tendências museológicas que atravessaram o século XX e a virada em curso no primeiro quartel do século XXI que têm fomentado a reinvenção dos museus. Outro aspecto importante é relativo aos tipos de aquisição (doação, legado, compra, permuta, empréstimo etc.). A aquisição de qualquer objeto artístico deve ser documentada devidamente. Ao menos, essa é a

⁵⁴ Em comparação com o mesmo texto publicado em 1987, no catálogo da exposição MASC 38 anos, nota-se que *Biografia de um Museu* (BORTOLIN, 2002) não reproduziu as mesmas ilustrações do catálogo e deu ênfase à fotografia de seus diretores.

⁵⁵ A historiadora parte do estudo de Anne Cauquelin (2005) sobre os “embreantes” Marcel Duchamps, Andy Warhol e Leo Castelli.

⁵⁶ Para ficar num exemplo, no decreto 9.150, de 4 de junho de 1970, Art. 104, Parágrafo único – “A Escolinha de Arte será orientada por uma das professoras que exercerá as funções de Diretora” [no feminino no texto]. Porém, no Art. 101: “Ao Diretor do Museu de Arte de Santa Catarina competirá” [...].

orientação em torno da ética de aquisições do ICOM desde 1971 (Padilha, 2014, p.29). O silêncio dos arquivos não pode se desdobrar num silêncio historiográfico sobre a falta de informação sobre a musealização de certos objetos de arte.⁵⁷

Outro ponto crítico que resta silente pela produção acadêmica e também pela narrativa do MASC é a relação pretérita do museu com a sociedade. O caráter elitista do museu pode ser observado numa nota de jornal de abril de 1967, que informa que o número de visitantes do MAMF estava na casa de 5.000, ou seja, o dobro do número registrado em 1965. Os seus visitantes eram “estudantes, profissionais liberais e intelectuais.”⁵⁸ No relatório do MAMF para o ano de 1969, o número de visitantes também foi de aproximadamente 5.000. Todavia, o relatório apresenta uma contradição, pois informa que houve uma diminuição da frequência do museu e aponta como “fator preponderante” a localização do prédio, “não muito central”, o que pode ter corroborado o pedido de celeridade às autoridades para a construção do novo prédio, onde estavam previstas as instalações para o museu.⁵⁹

Tanto para uma história da relação entre o MAMF e a sociedade dos anos 1950 e 1960 quanto outra entre o MASC e a sociedade dos anos 1970 em diante, deve-se levar em conta não somente a evolução conceitual de museu, como também as mudanças ou as transformações da sociedade ao longo das respectivas décadas. Nesse sentido, outros arquivos devem ser consultados, além dos arquivos do museu.

Para uma biografia do museu, o questionamento sobre os seus arquivos resta incontornável. Com a contribuição da historiadora Suely Lima de Assis Pinto (2011) sobre o arquivo do MASC e de outros especialistas sobre o seu acervo e suas exposições (BARBOSA, 2018; ASSIS, 2016; PEREIRA, 2013), pode-se problematizar a missão do museu em reunir, conservar e mostrar, mas também em ensinar, pesquisar e divulgar conhecimento, além de atualizar o debate sobre a relação entre museu e sociedade. Todavia, a história do MAMF não se inscreve somente na história única, linear e definitiva do MASC, como se o seu devir já tivesse sido anunciado pela “clarividência” do escritor Marques Rebelo, como acreditava Iaponan Soares, quando Diretor Geral da Fundação Catarinense Cultura (BORTOLIN, 2002, p.13). Se o encaixe das partes uma nas outras concorre para o efeito Matrioshka da história única do MASC, outras histórias são

⁵⁷ Sobre a musealização de objetos de arte contemporânea, ver a abordagem crítica de Suely L. de A. Pinto (2011).

⁵⁸ Museu e movimento. *Estado*, Florianópolis, 26 abr. 1967, p.7.

⁵⁹ Relatório de atividades do MAMF de janeiro a dezembro de 1969. Pasta com documentos avulsos, NDP/MASC.

possíveis. Sem teleologia, outras histórias podem seguir os caminhos sinuosos abertos pelo aleatório e pela contingência.

Agradecimentos

O autor agradece a Maria Helena Rosa Barbosa e Sérgio Prosdócimo, do Núcleo de Ação Educativa do MASC, Álvaro Henrique Fieri, do Núcleo de Acervo e Conservação do MASC, Débora Judite Fernandes Alves, do Núcleo de Documentação e Pesquisa do MASC, e Ana Paula Weschenfelder, administradora do MASC, pela solicitude e pela presteza sem as quais não seria possível a realização deste trabalho.

Referências

ADICHE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ANHEZINI, Karina. **Entre o imperativo do arquivo e a retórica bandeirante: a constituição de um saber científico para a invenção do paulista**. História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography, Ouro Preto, v. 14, n. 36, p. 349–372, 2021. <https://doi.org/10.15848/hh.v14i36.1708>

ASSIS, Renilton Roberto da Silva Matos de. **Da Exposição de pintura contemporânea de 1948 à revitalização do antigo Grupo Escolar Modelo Dias Velho**: primeira sede do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC). Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade), Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, Joinville, 2016.

BARBOSA, Maria Helena Rosa. **Memória e esquecimento: exposições do acervo do Museu de Arte de Santa Catarina (1983-2016)**. Tese (Doutorado em Ciências Humanas), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

BORTOLIN, Nancy (org.) **Biografia de um Museu**. Florianópolis: FCC, 2002.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: Uma Introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

COUTO, Mia. **O fio das missangas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MAZLISH, Bruce. **Progress in History**. Historically Speaking 7(5), 2006, pp.18-21. <https://dx.doi.org/10.1353/hsp.2006.0051>.

MIGUEL, Salim. Dois casos. Revista Sul. Florianópolis, abril de 1951, n. 13, p. 42-44.

MIGUEL, Salim. Achegas para a história do MASC (1999). in: BORTOLIN, Nancy (org.) **Biografia de um Museu**. Florianópolis: FCC, 2002, p.18-24.

NORA, Pierre. **Essais d'ego-histoire**. Paris: Gallimard, 1987.

PADILHA, Renata Cardozo. **Documentação Museológica e Gestão de Acervo**. Coleção Estudos Museológicos, v.2, Florianópolis: FCC, 2014. Disponível em: <https://cultura.rs.gov.br/upload/arquivos/carga20190653/17105304-documentacao-museologica-gestao-acervo.pdf>

PEREIRA, Lucésia. **Discursos emoldurados: reflexões sobre a história do Museu de Arte de Santa Catarina**. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

PINTO, Suely Lima de Assis. **Arquivo, museu, contemporâneo: a fabricação do conceito de arte contemporânea no Museu de Arte de Santa Catarina - MASC/SC**. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

ROTENSTRICH, Nathan. **The Idea of Historical Progress and Its Assumptions**. *History and Theory*, vol. 10, no. 2, 1971, pp. 197–221. <https://doi.org/10.2307/2504292>

SCHÜTZ, Karla Simone Willemann. **Um arquivo em migalhas: o arquivo pessoal “público” de um historiador catarinense**. *Rev. Diálogo Educ.* [online]. 2022, vol.22, n.75, pp.1547-1563. <https://doi.org/10.7213/1981-416x.22.075.ds04>.

VON RANKE, Leopold. **The Theory and Practice of History**. Edited with an introduction by Georg G. Iggers (Ed.) Routledge, 2010. <https://doi.org/10.4324/9780203839195>

WEBER, Max. **Wirtschaft und Gesellschaft**. Tübingen: Mohr, 5. Auflage, 1980.

ZHOK, Andrea. **Critica della ragione liberale. Una filosofia della storia corrente**. Milano: Meltemi, 2020.

DESAFIOS E OPORTUNIDADES NA GESTÃO DE COLEÇÕES UNIVERSITÁRIAS: UM DIAGNÓSTICO INICIAL NA UFPA

Jéssica Tarine Moitinho de Lima¹
Camila Millena Pereira Lopes²
Diene Araújo Gomes³

Resumo: A preservação do patrimônio universitário é de valor inestimável e começa com o profundo conhecimento e entendimento das coleções que compõem esse legado. Este estudo analisa dados obtidos por meio de entrevistas realizadas com curadores de coleções da Universidade Federal do Pará (UFPA), investigando práticas de gestão, documentação, aquisição, descarte, valoração, comunicação, divulgação e acesso. O objetivo é realizar um diagnóstico dos pontos positivos e negativos identificados na obtenção das informações levantadas, com a intenção de otimizar essas instituições como um sistema integrado de redes. A metodologia quali-quantitativa envolveu a aplicação de questionários detalhados, abordando todos os aspectos da gestão dessas coleções e museus. A pesquisa revela que a maioria das coleções universitárias ainda enfrenta desafios significativos na digitalização, documentação e desenvolvimento de políticas de gestão adequadas. Este estudo destaca a necessidade urgente de desenvolver políticas robustas e práticas eficazes para melhorar a gestão, preservação e valorização das coleções universitárias, promovendo sua integração e relevância na comunidade acadêmica e na sociedade em geral.

Palavras-Chave: Patrimônio universitário. Diagnóstico de coleções. Museologia. Rede.

CHALLENGES AND OPPORTUNITIES IN THE MANAGEMENT OF UNIVERSITY COLLECTIONS: AN INITIAL DIAGNOSIS AT UFPA

Abstract: *The preservation of university heritage is invaluable and begins with a deep knowledge and understanding of the collections that comprise this legacy. This study analyzes data obtained through interviews with curators of collections at the Federal University of Pará (UFPA), investigating management, documentation, acquisition, disposal, valuation, communication, dissemination, and access practices. The objective is to diagnose the positive and negative points identified in the information gathered, with*

¹ Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Faculdade de Artes Visuais, Curso de Museologia. Profa. Doutora no Curso de Museologia da Universidade Federal do Pará (UFPA). É doutora em Geologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Preservação de Acervo Científico pelo Museu de Astronomia e Ciências Afins e Bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Integra o Laboratório de Pesquisa em Reservas Técnicas na UFPA. Desenvolve pesquisas sobre Museus, Acervos e Patrimônios, com foco na gestão, documentação e comunicação museológica. E-mail: jessicatarine@ufpa.br

² Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Faculdade de Artes Visuais, Curso de Museologia. Graduanda do curso de Museologia da Universidade Federal do Pará (UFPA). Integrante do Programa de Extensão Rede de Coleções e Museus da UFPA. E-mail: camilalopes9518@gmail.com

³ Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Faculdade de Artes Visuais, Curso de Museologia. Graduanda do curso de Museologia da Universidade Federal do Pará (UFPA). Integrante do Programa de Extensão Rede de Coleções e Museus da UFPA. E-mail: diene.gomes@ica.ufpa.br.

the intention of optimizing these institutions as an integrated network system. The qualitative-quantitative methodology involved the application of detailed questionnaires addressing all aspects of managing these collections and museums. The research reveals that most university collections still face significant challenges in digitization, documentation, and the development of adequate management policies. This study highlights the urgent need to develop robust policies and effective practices to improve the management, preservation, and valuation of university collections, promoting their integration and relevance in the academic community and society at large.

Keywords: *University heritage. Collection diagnosis. Museology. Network.*

DESAFIOS E OPORTUNIDADES NA GESTÃO DE COLEÇÕES UNIVERSITÁRIAS: UM DIAGNÓSTICO INICIAL NA UFPA

Introdução

O patrimônio universitário pode ser compreendido como todos os bens tangíveis e intangíveis que se relacionam com os valores, estilo de vida e funções sociais da universidade. Trata-se dos bens culturais que fazem referência às práticas e vivências do ensino, da pesquisa e da extensão, em todas as áreas do conhecimento (Ribeiro; Segantini; Granato, 2019). O patrimônio universitário, composto por coleções e museus, desempenha um papel central na salvaguarda e comunicação de referências culturais e científicas acumuladas ao longo da história acadêmica. As coleções e os museus universitários são espaços vinculados a instituições de ensino superior, que desenvolvem ações integradas de gestão, ensino, pesquisa e extensão com base em bens patrimoniais. Esses espaços não apenas preservam a diversidade e a riqueza cultural, mas também refletem a multiplicidade de disciplinas acadêmicas e seus compromissos com a comunidade universitária e a sociedade em geral. Tal patrimônio transcende a simples acumulação de bens, assumindo funções educacionais, científicas e culturais que dialogam diretamente com a promoção da justiça social, inclusão e sustentabilidade (RBCMU, 2023).

A preservação deste patrimônio é uma tarefa de valor incalculável, que começa com o profundo conhecimento e entendimento das coleções que compõem este legado. As coleções e museus da Universidade Federal do Pará (UFPA) representam não apenas um rico acervo de bens culturais e científicos, mas também um elo vital entre o passado acadêmico e o futuro. Neste contexto, o reconhecimento e a valorização dessas coleções são fundamentais, não apenas como guardiãs da memória e da história, mas também como recursos didáticos e de pesquisa indispensáveis para a formação de futuros profissionais.

A preservação é compreendida como um conceito abrangente, que funciona como um guarda-chuva sob o qual se agrupam diversas práticas e ações voltadas para a proteção e a continuidade dos bens culturais e científicos ao longo do tempo. Sob esse guarda-chuva estão a conservação preventiva, a conservação curativa, a restauração, o controle ambiental, a documentação, e as políticas institucionais, entre outras ações. Essas práticas atuam em conjunto para minimizar os riscos de degradação, garantir a

integridade física e simbólica dos bens e assegurar sua acessibilidade e uso sustentável, alinhando-se a princípios éticos e técnicos (Lima, 2021).

Para este artigo, considera-se que o termo 'acervo' se refere ao conjunto de bens preservados em uma instituição ou contexto específico, representando um patrimônio cultural ou científico. 'Coleção' é entendida como um agrupamento de objetos materiais ou imateriais, organizados de forma coerente com base em critérios científicos, estéticos ou educacionais. Já o 'museu' é definido como uma instituição que adquire, conserva, pesquisa e comunica coleções com objetivos educacionais, científicos e culturais (Desvallées; Mairesse, 2013).

Os dados aqui analisados representam uma contribuição significativa proveniente do programa de extensão Rede de Coleções e Museus da UFPA⁴, que tem como principal objetivo estreitar e fortalecer os vínculos entre o curso de Museologia e as valiosas coleções mantidas pela universidade (Lima, 2023a). Entende-se por rede, uma organização construída por um grupo de atores, que se vinculam por uma autoridade, com o objetivo de executar metas de grande importância, que de forma isolada são inviáveis de serem concretizadas (Miguellito, 2001). Considerando essa definição, a Rede de Coleções e Museus da UFPA, iniciada em 2022, propõe-se a resolver desafios e desenvolver estratégias para os acervos vinculados à UFPA, visando à preservação, salvaguarda, pesquisa e promoção do patrimônio universitário (Lima, 2023a). No cerne desta pesquisa, destaca-se a preocupação com a fidelidade aos compromissos e deveres de uma coleção ou museu, ressaltando a importância de uma rede interativa e organizada de forma sistematizada. Com o objetivo de tornar esses patrimônios reconhecidos pela comunidade acadêmica, mantendo o seu compromisso didático, científico e comunicacional.

Conhecer os principais problemas das coleções é vital para permitir pensar em soluções estratégicas e políticas universitárias. A pesquisa, demonstrada neste artigo, se dedica à análise de dados quantitativos e qualitativos, obtidos por meio de entrevistas realizadas com curadores de coleções e museus universitários da instituição, ao longo dos últimos dois anos (2022 a 2024), como parte das atividades da Rede de Coleções e Museus da UFPA. O objetivo deste artigo é realizar um diagnóstico dos pontos positivos e negativos identificados na obtenção das informações levantadas, com a intenção de otimizar as práticas museológicas por meio da integração destas à Rede.

⁴ Para saber mais sobre a Rede de Museus e Coleções da UFPA e seu processo de aproximação com as coleções universitárias, veja Lima *et al.*, 2023.

A relevância deste estudo reside na sua capacidade de fornecer percepções detalhadas sobre as características, desafios e potenciais das coleções universitárias. Ao compreender melhor essas coleções, abre-se a possibilidade de desenvolver políticas de cooperação mais eficazes e benefícios mútuos entre o curso de Museologia e as coleções em questão. Esta pesquisa não apenas contribui para a valorização e preservação do patrimônio cultural e científico gerenciado pela UFPA, mas também promove a integração acadêmica e prática, essencial para a formação de futuros profissionais da área de museologia.

Métodos

A metodologia seguiu duas etapas: a primeira consistiu na aplicação de um questionário por meio de entrevistas, iniciadas em 2022, com o objetivo de avaliar o estado das coleções da UFPA. As primeiras entrevistas ocorreram no âmbito do Projeto de Pesquisa Políticas de Gestão e Curadoria de Acervos Museológicos (Lima, 2022), que antecedeu o Programa de Extensão Rede de Coleções e Museus. Em 2023, após mudanças na equipe, foram realizadas 16 entrevistas no total. Durante o processo, dados como fotos e gravações foram coletados seguindo as normas de uso de imagem e som. As entrevistas, uma ferramenta qualitativa eficaz, permitiram acessar opiniões, motivações e reflexões, gerando dados detalhados e subjetivos sobre o fenômeno estudado (Leitão, 2021).

A metodologia de aproximação que a Rede de Coleções e Museus da UFPA utiliza, é composta por diversas fases, sendo a primeira a aplicação de um questionário, com 72 perguntas distribuídas em tópicos (Lima, 2023a; Lima *et al.*, 2023). Neste artigo vamos analisar alguns: gerenciamento das coleções; acervos; reserva técnica; banco de dados; aquisição e descarte; valoração; divulgação; e acesso. Para além das perguntas, este método também contém uma hipótese e um objetivo estabelecido para cada pergunta, direcionando a análise de dados a ser feita após a coleta. Destaca-se neste método, a inclusão de questões e perspectivas, visando atender às necessidades específicas do patrimônio universitário (Lima *et al.*, 2023), focando sua aplicação ao objeto de estudo. Neste momento o questionário acabou de passar da sua fase de testes, mostrando resultados promissores que serão expressos neste artigo.

Após a aplicação do questionário, que teve como objetivo estruturar e iniciar a análise dos dados, ocorreram debates em reuniões da Rede, envolvendo bolsistas e

voluntários. Essas discussões proporcionaram novos entendimentos, levando a um avanço significativo na pesquisa. Esses encontros também permitiram aprimorar o processo de avaliação das coleções, ajustando-o de forma mais precisa aos objetivos estabelecidos para o programa.

A segunda etapa consistiu na análise dos dados qualitativa e quantitativa. As informações coletadas foram estruturadas e analisadas por meio de técnicas de análise de conteúdo (Bardin, 1977), buscando reconhecer padrões e temas que contribuam para a compreensão das práticas museológicas. No contexto da pesquisa científica, as abordagens qualitativa e quantitativa oferecem perspectivas complementares que podem ser utilizadas de forma combinada para alcançar resultados mais abrangentes. A análise qualitativa permite a compreensão profunda e interpretativa de fenômenos, focando em dados descritivos e contextuais, enquanto a análise quantitativa se baseia na mensuração objetiva de variáveis, utilizando métodos estatísticos para expressar resultados de forma precisa. A integração dessas duas abordagens, conhecida como análise mista, é especialmente útil em estudos que exigem tanto a interpretação detalhada dos fenômenos quanto a sua quantificação, proporcionando uma visão mais completa e robusta dos dados analisados (Proetti, 2017).

As respostas foram compiladas utilizando o *Software Microsoft Excel*, versão 2010, gerando resultados em algarismos numéricos e descritivos. Os dados estatísticos da pesquisa quantitativa foram ajustados do seguinte modo: para realização do cálculo dos resultados das questões foi estabelecido o cálculo de porcentagem, permitindo chegar a uma média avaliativa por resposta. Já os qualitativos foram tratados dentro objetivo da pergunta, em gráficos ou tabulados. Ambos foram discutidos com base em referencial bibliográfico. Esse processo de cruzamento objetivou trazer debates pertinentes com o intuito de justificar ou questionar os dados finais.

Resultados e discussão

Gestão museológica é compreendida como o conjunto de práticas e políticas que visam organizar, conservar, pesquisar e comunicar os bens culturais sob a guarda de um museu ou coleção, assegurando sua preservação e acessibilidade, com base em princípios éticos e técnicos (Lima, 2021). Optamos por agregar a parte teórica e o estado da arte sobre gestão de coleções universitárias juntamente com os resultados da pesquisa em seus respectivos tópicos. Isso permite uma análise mais integrada e contextualizada, facilitando a compreensão dos desafios e das práticas atuais na gestão desses acervos.

Veremos a gestão das coleções universitárias sendo analisada em diversas dimensões essenciais: administração, acervos, registro e documentação, aquisição e descarte, preservação, valoração e valorização, comunicação e divulgação, além de acesso à sociedade. Essa abordagem permite uma visão abrangente e detalhada sobre como as coleções são geridas, destacando tanto as boas práticas quanto as áreas que necessitam de melhorias. A análise detalhada de cada uma dessas dimensões fornecerá uma base sólida para o desenvolvimento de estratégias e políticas que possam aprimorar a gestão e a preservação dos acervos universitários.

Nos últimos dois anos, a Rede de Coleções e Museus da UFPA empreendeu um esforço significativo para realizar o inventário das instituições com potencial museológico dentro da universidade. Este processo, essencial para a gestão e preservação dos acervos, envolveu uma busca online, conversa com a comunidade universitária e a resposta a uma chamada pelo e-mail institucional. Este levantamento inicial encontrou 34 coleções ou museus. Entretanto apenas 16 dessas foram entrevistadas (Quadro 1).

Quadro 1 - Lista de Coleções e Museus da UFPA entrevistas até 2024 quando este artigo começou a ser realizado. Ressalta-se que as informações desta tabela foram informadas pelos curadores durante a entrevista.

| Nome da Coleção / Museu | Vínculo Institucional | Tipologia de Bens | Tamanho das coleções |
|--|--|--|----------------------------------|
| Centro de Memória da Amazônia | Reitoria da UFPA | Documental; Bibliotecário; Máquinas; Fotografias; Objetos; Quadros | Não inventariada |
| Laboratório de Etnomusicologia | Instituto de Ciências da Arte (ICA) | Audiovisual físico, documental, partituras e objetos tridimensionais | Não inventariada |
| Museu de Geociências | Instituto de Geociências (IG) | Rochas, Minerais, Fósseis, Equipamentos Analíticos | 2.800 peças catalogadas |
| Acervo de Ictiologia | Grupo de Ecologia Aquática (GEA) | Fauna aquática | Mais de 12.000 |
| Coleção de Patrimônio Natural da UFPA | Instituto de Ciências da Arte (ICA) | Fósseis (pretensão de outras tipologias de acervo de história natural). | 630 |
| Coleção José Carlos Castro | Instituto de Ciências Jurídicas (ICJ) | Livros; Periódicos; Enciclopédia. (Coleção Interdisciplinar) | Aproximadamente 5 mil exemplares |
| Museu de Anatomia Humana | Instituto de Ciências Biológicas (ICB) | Peças anatômicas sintéticas e naturais de humanos e de animais, | Abaixo de 1000 |
| Museu da Educação | Instituto de Ciências da Educação (ICED) | Documentos, livros escolares, discografias (vinis e cd's), revistas e cartões postais | Entre 1.000 a 5.000 |
| Coleção Didática de Invertebrados Marinhos | Faculdade de Oceanografia do (IG) | Acervo biológico, animais invertebrados, esqueleto de corais e anêmonas. | Abaixo de 1000 |
| Herbário Prof ^a Normélia Vasconcellos | Instituto de Ciências Biológicas (ICB) | Plantas secas, flores, frutos. Biológica. | Entre 1000 a 5000 |
| Coleção Amazoniana | Instituto de Ciências da Arte (ICA) | Artes Visuais; Moda; e Design e mais um arquivo (documentação que está associado a coleção, tais como, artigos acadêmicos, livros, fotografias | Por volta de 1.000 objetos |

| | | | |
|--|--|---|---------------------|
| Museu Surrupira | Instituto de Ciências da Arte (ICA) | Questões imateriais, o objetivo do museu virtual é pegar relatos sobre as mito-poéticas dos encantados afroamazônicos e fazer sua divulgação. | Não inventariada |
| Acervo do Auto do Círio | Instituto de Ciências da Arte (ICA) | Artístico cultural: figurinos, fotografias, cenografia, material de pesquisa do auto do círio | Em torno de 15 mil |
| Biblioteca do PPGArtes | Instituto de Ciências da Arte (ICA) | Acervo bibliográfico e objetos de arte | 12 peças |
| Reserva Técnica do Laboratório de Antropologia | Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) | Cultura material: artística, utilitários, ritual e cerimonialista | Entre 1.500 a 2.000 |
| Museu do Baixo Tocantins (Abatetuba) * | Faculdade de Formação e Desenvolvimento do Campo (FADECAM) | Artístico, arqueológico, etnográfico, documental e digital | Entre 1.000 a 5.000 |

Fonte: os autores, 2024

Todas as coleções listadas foram previamente informadas e convidadas a participar do levantamento. Apenas 42,1% das coleções responderam ao chamado para aplicação do questionário e aproximação à proposta da Rede de Coleções e Museus da UFPA. A baixa taxa de resposta, indica um nível de engajamento relativamente baixo das coleções e museus da UFPA com a proposta inicial da Rede. Isso pode refletir diversas dificuldades enfrentadas pelas instituições, como falta de recursos, tempo ou interesse, além de possíveis barreiras de comunicação ou entendimento da importância do estudo. A participação limitada sugere que, para futuras iniciativas, será crucial desenvolver estratégias mais eficazes de engajamento e comunicação, garantindo que todas as coleções compreendam os benefícios e a importância de participar de tais levantamentos. Além disso, esse cenário aponta para a necessidade de um apoio mais estruturado por parte da própria universidade para facilitar a adesão das coleções e museus às suas propostas. Em resposta a essas questões, intensificamos a

comunicação por meio de parcerias e mídias sociais⁵, além de lançar um podcast⁶ para convidar gestores de coleções a divulgarem melhor o projeto e as coleções. Em 2024, buscamos maior envolvimento da Pró-Reitoria de Extensão, o que permitiu alcançar coleções fora do campus de Belém. No entanto, ainda há desafios a serem enfrentados nesse sentido.

Da gestão

Em relação à natureza das instituições, podemos dividi-las em dois grandes grupos: coleções e museus. A amostra do inventário inicial incluiu 11 museus e 23 coleções, dos quais 5 museus e 11 coleções responderam efetivamente à pesquisa. Estes museus se referem a uma unidade de natureza universitária que deve cumprir todas as características definidas pelo ICOM, ou seja, deve desenvolver todas as etapas do processo de musealização. Já a coleção, é um conjunto de bens patrimonializados retirados de seu local de origem, agrupados de acordo com os seguintes critérios: uma escolha pré-determinada sujeita a proteção e proteção especial podem ser trazidos à vista do público (Desvallées; Mairesse, 2013). A forma como essas coleções se denominam implica em diversas das funções que ela produz e nas legislações que operarão sob elas.

O patrimônio universitário reflete a diversidade de práticas e vivências acadêmicas, abrangendo ações de ensino, pesquisa e extensão. Essa multiplicidade é também destacada no diagnóstico realizado pelo Grupo de Trabalho de Museus da Andifes, que identificou a ampla variedade de tipologias e arranjos organizacionais entre os museus universitários, evidenciando a relevância desses espaços para a preservação da memória científica e cultural (Desvallées; Mairesse, 2013).

As coleções, em maior número, refletem a natureza didática da universidade. Criadas originalmente para fins de ensino, nem sempre estão vinculadas a museus. No contexto universitário, podem ser classificadas como coleções de pesquisa, com objetos relacionados a investigações científicas, ou coleções educacionais, que servem como exemplos práticos para aulas (Lima; Carvalho, 2020). Mesmo não havendo vínculos a museus, são de extrema importância para o desenvolvimento de conhecimento e pesquisa científica em diversas áreas do conhecimento (Novaes, 2018).

⁵ A Rede utiliza o Instagram @rede_museusufpa

⁶ O podcast "Acervos em Rede: Tesouros universitários da Amazônia" está disponível no Spotify (<https://open.spotify.com/show/3puUv6KJ4Ys1IE8WJIsVvs>) e no Youtube @PodcastAcervosemRede

Embora os museus sejam menos numerosos, sua presença é significativa, pois representam o compromisso da universidade com o tripé ensino, pesquisa e extensão. Essa dualidade reflete a abordagem diversificada da UFPA para preservar e utilizar acervos: coleções atendem demandas educacionais específicas, enquanto museus possuem um papel mais amplo e integrado.

Para além da quantidade de coleções, nos perguntamos quem são os profissionais responsáveis pelas coleções. 81,25% dos responsáveis são provenientes de áreas mais vinculadas à tipologia do acervo (tabela 1) do que ao propósito específico de preservação, confirmando a hipótese levantada na construção do questionário, de que os administradores das coleções universitárias não possuem formação em patrimônio. As coleções, no geral, são curadas por um docente que orienta a linha de pesquisa vinculada à coleção, apenas cinco acervos têm acompanhamento de um especialista em patrimônio.

Quando perguntado se a coleção possuía vínculo com instituições museológicas, apenas quatro (2 museus e 2 coleções) responderam positivamente. Observou-se que as coleções, didáticas e científicas, vinculadas a instituições museológicas tendem a adotar práticas de acondicionamento padronizadas, possivelmente devido à experiência e especialização dessas instituições.

Mas até que ponto não ter um profissional do patrimônio atuando na coleção afeta os processos de gestão e preservação? A ausência de um profissional especializado em patrimônio pode, de fato, impactar algumas práticas tais como a documentação e a preservação (Lima, 2021). Contudo, as funções diversas das coleções e museus universitários dificultam uma avaliação definitiva. Algumas coleções possuem um caráter didático, outras focam na pesquisa científica, e algumas conciliam ambas as funções. Com propósitos distintos, a abordagem em relação à preservação e gestão varia, refletindo as necessidades específicas de cada tipo de coleção.

Os profissionais devem, sempre que possível, colaborar uns com os outros para garantir a melhor preservação das coleções (Lima, 2021), uma parceria ou trabalho em conjunto entre as áreas da conservação e as respectivas áreas dos responsáveis, podem trazer benefícios para a coleção. A responsabilidade do conservador é assegurar a utilização e armazenamento seguros de um objeto, considerando as condições ambientais adequadas com o objetivo de prolongar a vida útil do objeto, especialmente daqueles que são naturalmente instáveis e necessitam de cuidados especiais para

serem utilizados e expostos (Mendes *et al.*, 2011). É importante para uma coleção ter funcionários aptos para uma gestão mais eficiente, visando a salvaguarda do bem.

Chamamos os responsáveis pelas coleções de diversas nomenclaturas: curador, gestor, diretor ou coordenador. Consideravelmente, a palavra “Coordenador” é citada de modo repetitivo, transcorrendo 10 vezes na lista com 16 termos analisados. Oposto a isso, citaram “Diretor” em 12,5% das vezes, curador(a) 18,75%, e “Pesquisador” 6,25%. Podemos inferir este uso comum ao fato de as coleções estarem em meio acadêmico ligadas a projetos de ensino, extensão e pesquisa. Em contrapartida, as outras nomenclaturas apontam uma pluralidade em sua aplicação em diferentes âmbitos.

Associado à responsabilidade desta posição, 68,75% indicam que o responsável pela coleção está oficializado. Este dado aponta para um futuro promissor, onde a universidade, por meio de suas atividades, poderá desenvolver políticas de preservação e gestão junto a esses profissionais, favorecendo o tratamento adequada das coleções.

Existem diversos discentes que atuam nas coleções, sem representação na sua gerência. Quando quantificado o número de voluntários que dentro da universidade normalmente são mão de obra provinda dos alunos (graduação e pós), estes totalizaram 68,75% da mão de obra voluntária. Investigamos se os discentes voluntários se restringiam aos cursos relacionados às coleções, para entender se existe alguma interdisciplinaridade. Foi observado que 75% têm voluntários de várias áreas e nem sempre relacionadas ao patrimônio ou à instituição da qual a coleção está vinculada. Mostrando que existe sim diálogo entre as ciências nestas coleções. Esses voluntários necessitam de treinamento especializado na temática do acervo e sobre os procedimentos de preservação. Onze das respostas analisadas informaram realizar treinamento a seus voluntários, entretanto não se explicou as temáticas do treinamento.

Coleções possuem objetos variados, compostos das mais diferentes técnicas e materiais, isso dificulta o tratamento e estabilidade do bem (Teixeira; Ghizoni, 2012). Uma vez que essa diversidade demanda um esforço específico e métodos de conservação, treinamentos facilitariam essas e outras demandas, e ensinam as formas de manuseio, previnem e combatem incêndios que as coleções estão sujeitas a sofrer.

A discussão sobre a institucionalização do curador como responsável pelas coleções universitárias abordou também a existência de documentos oficiais, investigando se as práticas de gestão se fundamentam em políticas sólidas ou ainda dependem de métodos informais e orais. Entre as coleções entrevistadas, apenas uma

relatou possuir um Plano Museológico, um documento essencial que contrasta com o número de museus registrados no inventário. O Plano Museológico é obrigatório desde 2013 para todos os museus brasileiros, conforme os arts. 44 a 47 da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, abrangendo instituições e processos voltados ao patrimônio cultural e ao desenvolvimento cultural e socioeconômico, com participação comunitária (Brasil, 2009). Incluindo os museus e coleções universitárias.

Outro documento essencial para a gestão museológica é o regimento interno, fundamental para a gerência e preservação da coleção. Entretanto, 75% das coleções entrevistadas relataram não possuir um regimento próprio. Isso reflete uma possível falta de conhecimento ou orientação dos responsáveis, considerando que, segundo a legislação nacional, é crucial que a instituição tenha um documento que esclareça sua posição, status legal, missão e caráter sem fins lucrativos (Boylan, 2004). Embora muitas coleções universitárias não tenham um regimento interno, outros documentos orientadores, como termos, catálogos, relatórios e portarias, foram identificados na maioria delas. No entanto, esses documentos, apesar de importantes, não definem as diretrizes básicas ou a missão da coleção. A ausência de regimentos internos aponta para a fragilidade na formalização da gestão, o que contraria as recomendações do Acórdão 1.243/2019-TCU⁷. Este documento destaca a necessidade de adequação às normas legais e de implementação de instrumentos institucionais, como planos museológicos e regimentos internos, para assegurar a gestão eficiente e a preservação do patrimônio.

As dificuldades de institucionalização enfrentadas pelas coleções universitárias, como a ausência de regimentos internos e planos museológicos, alinham-se aos desafios identificados pelo diagnóstico nacional de museus universitários. O relatório destaca que grande parte desses espaços opera sem regulamentação específica, o que compromete a eficiência na gestão e a preservação do patrimônio (Carvalho, Julião, 2022.). Esse problema também é identificado em outras redes de museus universitários. Por exemplo, a Rede de Museus da Universidade Federal de Minas Gerais tem promovido esforços para a criação e implementação de regimentos internos padronizados, visando garantir maior clareza e eficiência na gestão das coleções (Silveira; Julião, 2021). Adotar estratégias semelhantes na UFPA poderia fortalecer as políticas institucionais e mitigar as lacunas identificadas.

⁷ Mais informações disponíveis em: https://sites.tcu.gov.br/relatorio-de-politicas/2019/area_6.htm

Um ponto recorrente nas entrevistas é a constante limitação econômica, apontada como um grande desafio para a manutenção das coleções e continuidade de suas atividades. Embora as universidades sejam uma fonte de renda, essa não é suficiente para todos os projetos. Constatou-se que 31,25% das coleções não possuem nenhuma fonte institucional de recursos, dependendo financeiramente de seus próprios responsáveis. Essa situação resulta não apenas da falta de apoio institucional, mas também da limitada visibilidade dessas coleções, que muitas vezes não atraem a atenção da administração universitária. Geralmente, pertencem a professores e são vistas como extensões de suas atividades individuais, sem o devido reconhecimento como patrimônios científicos importantes para a comunidade acadêmica e a sociedade. A UFPA possui editais que permitem a contratação de bolsistas para atuar em pesquisa, ensino e extensão, além de outros editais concorridos que oferecem investimentos em infraestrutura e ações de extensão. Contudo, a distribuição de investimentos para o patrimônio universitário ainda carece de sistematicidade.

A Rede de Museus e Acervos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (REMAM) tem enfrentado desafios similares e buscado promover maior visibilidade institucional para os acervos universitários por meio de eventos e projetos interdisciplinares (Faria; Silva; Gomes, 2020). Essa estratégia contribui para que as coleções sejam reconhecidas como parte integral do patrimônio universitário, ampliando o apoio institucional.

A investigação sobre parcerias para a gestão dos acervos revelou que há poucas parcerias, tanto institucionais quanto externas. Apesar de existirem casos de sucesso, essas práticas não são amplamente adotadas. No entanto, com 50% das coleções afirmando ter parcerias, o resultado sugere que a presença de parcerias é equilibrada, embora ainda não predominante.

A Rede de Museus da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) afirma em sua página de apresentação que parcerias com outras universidades e órgãos governamentais são necessários para o desenvolvimento de projetos e pesquisa⁸. Tais parcerias podem ser uma via promissora para a ampliação de recursos e conhecimentos aplicáveis às coleções da UFPA.

⁸ Mais informações disponíveis em: <https://wp.ufpel.edu.br/rededemuseusdaufpel/a-rede/>.

Dos acervos

No que tange aos acervos salvaguardados dentro dessas coleções e museus na UFPA foi possível verificar a multiplicidade de materiais que estão acondicionados sob este patrimônio. As coleções universitárias possuem diversas tipologias de acervos (tabela 1) sob uma mesma gerência, sendo uma possibilidade muito frequente que os bens estejam acondicionados em uma mesma sala, tendo o mesmo controle ambiental.

O estado de conservação de um bem está diretamente relacionado ao material de sua composição, à técnica construtiva e à forma como foi armazenado e exposto ao longo do tempo. Quando um acervo é mantido em condições adequadas de armazenamento, os fatores de degradação são estabilizados, necessitando apenas de manutenção preventiva, como higienização, controle de microrganismos e insetos, uso de embalagens protetoras e manuseio correto (Teixeira; Ghizoni, 2012). Essa abordagem é essencial para evitar danos que comprometam a integridade das coleções. Além disso, independentemente da tipologia, o contato entre objetos pode acelerar a deterioração, especialmente em casos de materiais corrosivos. A separação, tanto individual quanto por "subdivisões tipológicas", é uma estratégia eficaz para prevenir danos e facilitar a documentação (Brasil, 2006).

A separação de bens nas reservas técnicas tende a ser orientadas por questões didáticas, não pela materialidade dos bens (Bruno, 2006). Buscou-se entender se a prática de preservação está ligada à preservação ou à gestão. Sete respostas indicaram uma separação por tipos de materiais ou organismos, uma coleção não está separada, uma resposta foi irrelevante e quatro não possuem reservas técnicas. Os dados mostram que a preservação está atrelada à gestão para facilitar a administração. Acervos diversificados enfrentam desafios devido às condições inadequadas de armazenamento. As principais dificuldades foram identificadas: 37,5% antrópicos, 31,25% biológicos, 6,25% físicos, 6,25% catástrofes e 12,5% não possuem armazenamento ou acervo físico. Um diálogo com essas coleções, aliado a orientações específicas, poderia minimizar os danos.

Acrescenta-se ainda dados sobre os problemas encontrados no controle ambiental. Três coleções possuem condições ambientais adequadas levando em conta o contexto amazônico do qual estão inseridas, doze não estão em boas condições e apenas uma não se adequa à pergunta. Foi impugnado em 25% de todas as respostas negativas, que o maior problema encontrado é de manuseio e armazenamento

incorretos; 41,66%, com problemas de temperatura e umidade; 16,67% possuem problema de incêndio e infiltração e 16,67% têm como problema insetos, fungos e microrganismos.

Os agentes e fatores de degradação estão diretamente relacionados às medidas de conservação preventiva, porém, o controle ambiental das coleções recebe pouca atenção. A maioria das coleções entrevistadas apresenta condições ambientais inadequadas, o que é um dos principais fatores de degradação (Castilho, 2013). Para entender esse fenômeno, é importante considerar que essas coleções estão localizadas na região amazônica, conhecida por seu clima tropical úmido. Belém do Pará, por exemplo, possui temperaturas médias entre 23°C e 33°C e alta umidade o ano todo. Nos meses mais quentes, como junho, as temperaturas podem chegar a 35°C. A variação entre períodos secos e chuvosos agrava ainda mais as flutuações de temperatura (Pires, 2004; Oliveira *et al.*, 2020). Essas condições climáticas intensas, combinadas com a umidade constante, são desafios críticos para a gestão e preservação das coleções, exigindo estratégias adequadas de acondicionamento. Sem orientação de um profissional qualificado, o controle ambiental torna-se ainda mais difícil, consolidando a preservação como um desafio.

As coleções universitárias da UFPA adotam soluções específicas para lidar com as necessidades de cada tipo de acervo. Essas soluções variam amplamente e incluem o uso de caixas de diferentes materiais, armários, estantes e sistemas de etiquetamento. Isso mostra a necessidade de sensibilidade às exigências individuais das coleções, levando a uma seleção criteriosa de técnicas de armazenamento para que a preservação possa ser assegurada em toda a sua especificidade.

Para compreender por que a área científica tem pouco diálogo com a área do patrimônio, foram agrupadas as respostas mais semelhantes. Observou-se que essas coleções utilizam diversas técnicas de acondicionamento para garantir a preservação dos bens, embora o foco tenha sido apenas no acondicionamento físico. Constatou-se que cinco coleções utilizavam caixas feitas de materiais variados, como vidro e papel; seis optavam por armários ou prateleiras, e três faziam uso de etiquetamento. Além dessas, existem outras formas de armazenamento, e é fundamental que o acondicionamento atenda às necessidades específicas de cada acervo, considerando fatores como temperatura, umidade, luz e ventilação.

Do registro e documentação

Apesar da reconhecida importância do inventário, muitas coleções raramente passam por um inventário completo. Esta seção descreve o nível de importância atribuído ao inventário e sua relação com o processo de aquisição das coleções. A Política Nacional de Museus (Junior; Chagas, 2007) destaca o inventário como parte essencial das práticas museológicas, especialmente em políticas de segurança e conservação preventiva. A ausência de inventários completos é vista como um ponto crítico, ameaçando a eficácia das instituições. Embora não seja explicitamente obrigatório, o documento reforça a importância do inventário para a preservação e gestão dos acervos.

A precariedade nas condições de funcionamento e segurança das coleções universitárias é um problema recorrente. Segundo o diagnóstico nacional, muitos museus universitários estão instalados em edificações inadequadas, com sistemas de segurança insuficientes, como ausência de brigadas de incêndio e programas preventivos, situação que reflete os desafios enfrentados também pela UFPA (Carvalho; Julião, 2022).

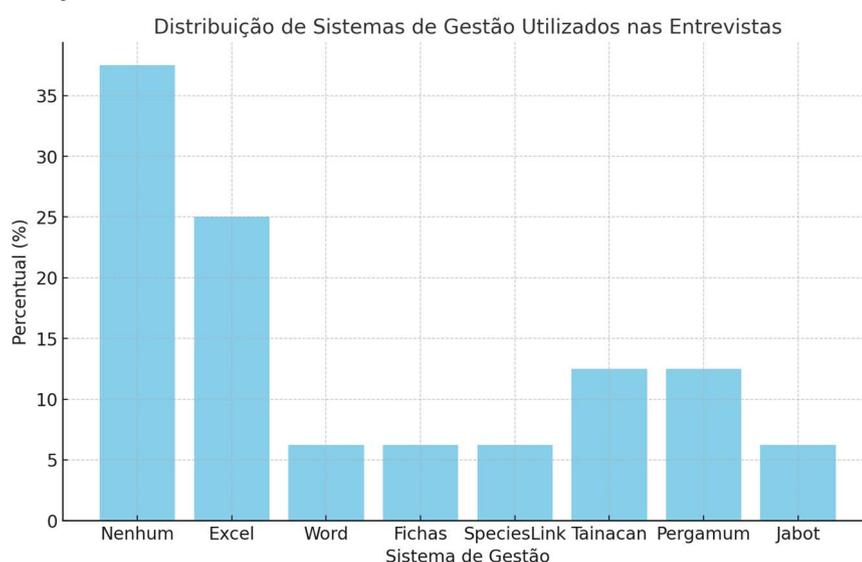
Para investigar o estado dos inventários dos acervos, partimos da hipótese, confirmada, de que a maioria não está completamente inventariada. O objetivo era compreender como completar esses inventários, considerando possíveis parcerias. Ao questionar os entrevistados sobre o progresso dos inventários (tabela 1), os dados indicaram que: duas coleções têm até 25% do acervo inventariado, uma entre 25% e 50%, outra entre 50% e 75%, sete estão entre 75% e 100%, e cinco não responderam. Concluímos que seriam necessários ao menos nove projetos de parceria para continuar o processo de inventariação. Embora o inventário seja o método mais comum de controle de bens em coleções musealizadas, ele não é suficiente em termos de abrangência de dados. Foram mencionados outros meios de documentação, como termos de doações, convênios, catálogos, relatórios, fichas, cadastros, regimentos internos e portarias, demonstrando que algumas coleções reconhecem a importância de registrar informações sobre seus acervos.

No entanto, para aquelas que não possuem essa documentação, podem-se considerar três hipóteses: a primeira é que não têm consciência da relevância da documentação; a segunda, que entendem sua importância, mas não sabem como implementá-la ou quais tipos de documentação são necessários; e a terceira, e mais

preocupante, é que, apesar de saberem da importância e terem o conhecimento necessário, simplesmente não se interessam ou optam por não documentar.

As tabelas do Excel são amplamente utilizadas como método de documentação devido à sua facilidade de uso, porém, elas não permitem a recuperação de informações com dados cruzados nem facilitam a geração de relatórios gerenciais (Lima, 2021). Não sendo aconselhadas no que tange a um processo de gestão mais eficaz e completo.

Figura 1: Gráfico de respostas sobre os sistemas de documentação utilizados pelas coleções



Fonte: as autoras, 2024

Embora algumas coleções adotem bancos de dados ou repositórios digitais, não os utilizam do ponto de vista da gestão que são essenciais, pois permitem uma catalogação mais precisa garantindo a preservação do bem, facilitando o acesso às informações. Foi listado quais os *softwares* mais utilizados pelas coleções (Figura 1) e se estão em operação e verificada a possibilidade de implementação de um sistema integrado com interoperabilidade. Oito responderam que não; um indicou que a pergunta não se aplicava à coleção, e sete responderam que sim. Apesar de serem mais comuns entre as coleções não universitárias, esses *softwares* ajudam na organização, gestão e gerenciamento de informações dos acervos, se a maioria não possui um sistema de *software* operando, pode acontecer uma falta de flexibilidade em seu controle, uma dificuldade maior de interação com outras atividades acadêmicas, como pesquisa e ensino. Apesar da evolução no campo da ciência da informação, os modelos conceituais,

segundo padrões internacionais ou nacionais, ainda não são utilizados por coleções sem a presença de museólogos atuando. Das dezesseis respostas, 37,5% não adotam nenhum modelo de documentação museológica, 12,5% indicaram que a pergunta não se aplicava à coleção, e 50% seguem um padrão conceitual/ontologia. Os padrões adotados são majoritariamente definidos pela experiência do gestor. A utilização de modelos de metadados padronizados para documentação dos acervos foi investigada.

A ausência de inventários completos e a documentação insuficiente são lacunas comuns nas coleções universitárias. Conforme o diagnóstico nacional, a maioria dos museus ainda carece de sistemas robustos de registro, o que dificulta a gestão integrada e o planejamento estratégico, evidenciando a necessidade de padrões e treinamentos para superação desses problemas (Carvalho; Julião, 2022).

Acrescenta-se que, sendo geridos por entidades universitárias, é comum que haja publicações em âmbito de graduação e pós-graduação sobre os bens desses acervos. Apesar disso, a informação sobre as publicações não é considerada na documentação/preservação do bem. 68,75% indicaram que seus bancos de dados não possuem espaço para referenciar as publicações feitas. Publicações acadêmicas ajudam a estabelecer uma base sólida para a gestão, oferecendo subsídios para a tomada de decisões em relação à preservação e exposição, fomentando o reconhecimento do acervo como um recurso valioso para o ensino e a pesquisa, aumentando seu uso e relevância na comunidade acadêmica e científica (Lima, 2021). Isso impacta diretamente na gestão, pois quando não se é referenciado, não é possível haver um controle e nem ser integrado ao sistema de gerenciamento para facilitar a avaliação e a preservação do saber associado ao acervo.

A digitalização das coleções tem sido difundida ao longo dos últimos anos como uma ferramenta indispensável na gestão e divulgação (Costa; Leite, 2009; Lima, 2021), a maioria das coleções universitárias ainda não completou esse processo. Foram quantificados os bens digitalizados, incluindo ficha de documentação e fotografia: três coleções têm menos de 25% digitalizados, quatro entre 25% e 50%, três entre 50% e 75%, duas entre 75% e 100%, e quatro não souberam responder ou não possuem digitalização. Esses dados mostram que, apesar de sua importância, a digitalização ainda enfrenta barreiras como falta de recursos, pessoal capacitado e infraestrutura. A ausência de planejamento estratégico ou conhecimento sobre os benefícios da digitalização também é evidenciada. A digitalização incompleta compromete a gestão e divulgação das coleções, dificultando o acesso a informações e a promoção dos acervos

(Lima, 2021). Portanto, superar esses obstáculos é essencial para que a digitalização se torne uma prática eficiente e universal.

A documentação museológica é uma prática pouco valorizada na gestão de acervos universitários, tornando o treinamento dos pesquisadores que atuam nessa área essencial, dado que os bens desses acervos são diversos e requerem atenção especializada (Lima, 2021). A capacitação oferecida pelas instituições em gestão da informação digital e documentação museológica ainda é limitada. Nove coleções não oferecem treinamento algum, e sete têm formações inadequadas. Quanto à periodicidade dos treinamentos, onze não responderam ou não consideraram a pergunta aplicável, pois não há treinamentos. Três realizam capacitações sempre que possível, uma apenas uma vez, e outra oferece treinamento mensalmente. A raridade de treinamentos voltados para a documentação revela a necessidade urgente de fortalecer a capacitação institucional em gestão da informação digital e documentação museológica, assegurando a preservação eficaz dos acervos.

Da aquisição ao descarte

A análise das perguntas sobre aquisição e descarte de acervos universitários revela aspectos cruciais da gestão de coleções universitárias. O objetivo desta seção é compreender como essas instituições lidam com a regularização de propriedade, a documentação de aquisição e os processos de descarte.

A análise sobre a aquisição em instituições sem políticas específicas revelou um impasse: oito respostas indicaram a ausência de políticas de descarte, enquanto outras oito confirmaram sua existência. Esse cenário destaca a necessidade de refletir sobre a hipótese de que a ausência de políticas de aquisição e descarte é comum. A falta de clareza nesses processos pode gerar inconsistências, como observado nas entrevistas (Portella, 2024). Focar nas instituições sem essas políticas e estabelecer parcerias pode ajudar a identificar se elas realmente necessitam desse suporte, permitindo o desenvolvimento de estratégias mais eficazes para a gestão dos acervos.

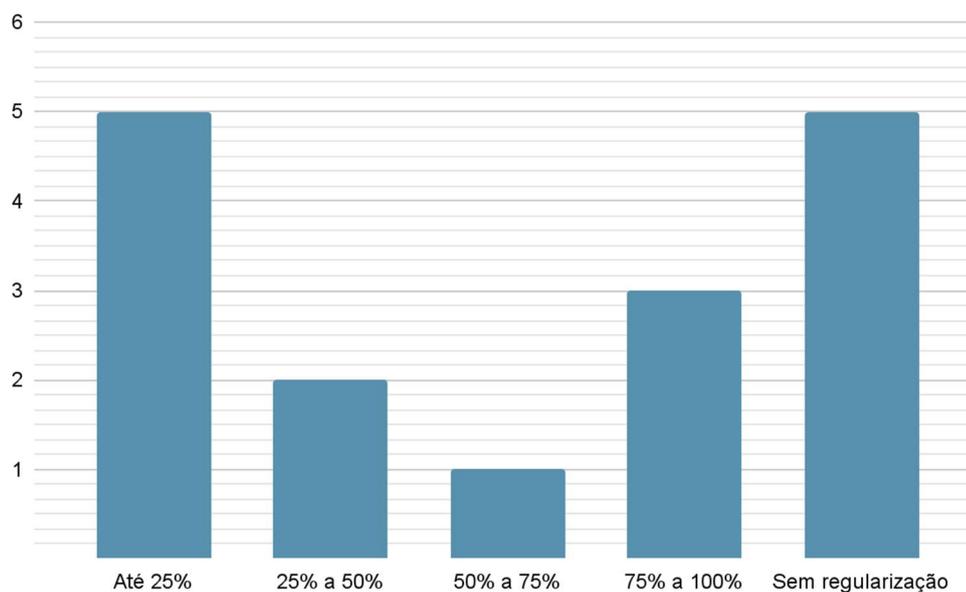
Foi realizada uma pesquisa para avaliar a necessidade de uma metodologia e política de aquisição e descarte em coleções em constante crescimento, especialmente devido aos trabalhos de campo de graduação. Entre os entrevistados, oito não responderam, dois não consideraram a política necessária, três apontaram falta de orientação, um mencionou ausência de recursos, outro citou falta de articulação, e um afirmou nunca ter pensado no assunto. Esses resultados mostram que alguns gestores

de coleções ainda não compreendem totalmente as diretrizes museológicas necessárias para preservação, comunicação, investigação e divulgação dos bens culturais. Essas diretrizes não são regras rígidas, mas métodos que facilitam a gestão e preservação de bens culturais científicos (Brasil, 2006). Sem essa metodologia, aumenta o risco de perda, falta de controle e insucesso nas pesquisas e na documentação. É necessário repensar a preservação, valorizando os bens de forma simbólica, entendendo que preservar não é apenas reconhecer a importância de um bem, mas também considerar o que ele representa e transmite, reconhecendo sua essência além de sua materialidade.

A análise dos métodos usados para a aquisição de bens nas coleções universitárias revela que a principal fonte de aquisição é a doação, conforme a hipótese adotada. O objetivo foi qualificar as formas mais comuns de aquisição. Os resultados mostram que 68,75% obtêm bens principalmente por meio de doações, 25% utilizam tanto doações quanto pesquisas de campo, e 6,25% dependem exclusivamente da pesquisa de campo para suas aquisições. Outras informações relevantes destacam que, de todas as entrevistas, nove não possuíam informações adicionais sobre as formas de aquisição e descarte. Sete coleções esclareceram que não realizam aquisições ou descartes devido à falta de verbas ou outras situações fora do controle dos responsáveis pelas coleções. Esses dados indicam que, embora a doação seja a principal forma de aquisição, há significativas limitações financeiras e estruturais que afetam a capacidade das coleções de expandir e gerir seus acervos de maneira eficaz.

Em relação à regularização da propriedade, a hipótese era que coleções universitárias não possuem este tipo de documentação. O objetivo era comprovar que, devido ao seu histórico, as coleções universitárias não mantêm documentos de doação e aquisição de todos os seus itens. Os resultados são apontados na figura 2:

Figura 2: Resultados em porcentagem das respostas sobre a situação de propriedade regularizada.



Fonte: os autores, 2024.

As respostas coletadas (Figura 2) indicam que há uma lacuna significativa na regularização da propriedade dos acervos, refletindo uma necessidade urgente de melhorar a gestão documental para assegurar a legitimidade e a preservação das coleções.

Da valoração à divulgação

A política de preservação e valorização do patrimônio científico, parte de um eixo do patrimônio cultural com uma definição complexa, ainda enfrenta grandes desafios, em parte devido ao desconhecimento de sua real extensão em muitos países. Grande parte desse patrimônio não está em museus, mas em instituições onde o conceito de patrimônio está associado à propriedade jurídica. Nessas instituições, os bens são armazenados sem a infraestrutura adequada ou pessoal qualificado, como acontece em universidades. A diversidade nas formações acadêmicas e a dificuldade em reconhecer o valor patrimonial também contribuem para sua desvalorização. Nesse cenário, é essencial que pesquisadores e técnicos assumam a responsabilidade pela preservação e valorização desse acervo, mesmo diante da subvalorização existente (Lourenço, 2009; Lourenço; Wilson, 2013; Novaes, 2018).

A valoração das coleções é um aspecto fundamental na gestão de acervos universitários, pois ela determina a importância e o valor dos itens tanto para a pesquisa quanto para a preservação. Ela busca tornar um bem significativo que pode atribuir valores de diferentes formas (valor histórico, valor artístico, valor cultural, valor estético e valor científico), a valorização busca comunicar e ampliar, refere-se às ações para aumentar a visibilidade, reconhecimento e apreciação (Lima, 2021). Este tópico investiga se e como as coleções universitárias realizam a prática de valoração, quem está envolvido no processo e quais métodos são utilizados.

As coleções universitárias, mesmo não sendo museológicas, possuem um valor inestimável como patrimônio universitário. Não apenas contribuem para o avanço do conhecimento, mas também preservam memórias, refletindo práticas, metodologias e conceitos científicos em diferentes campos do conhecimento (Novaes, 2018). Sua preservação é fundamental, pois documenta os resultados de pesquisas e possibilita a verificação e ampliação das conclusões acima, reforçando sua relevância histórica e acadêmica para diversas áreas do saber. Assim, essas coleções desempenham um papel crucial na perpetuação da tradição científica e na valorização.

A investigação sobre publicações ou documentos internos que tratam da valoração das coleções revelou que essa prática não é amplamente planejada ou documentada. A hipótese inicial sugeria que a maioria dos documentos seria gerada na pós-graduação, mas apenas seis respostas confirmaram sua existência, enquanto a maioria foi negativa. Isso revela uma situação mais crítica do que o previsto, com a

maioria das coleções sem registros formais sobre valoração. Entre as coleções que afirmaram ter documentos, os métodos de divulgação variam, incluindo artigos, dissertações, publicações, avaliações monetárias, relatórios e ebooks. No entanto, onze coleções não forneceram resposta sobre os documentos utilizados, indicando falta de uniformidade e possíveis lacunas nas práticas.

A responsabilidade pela valoração parece mais definida em coleções com gerenciamento integrado, onde estas práticas são mais ativas. Contudo, não foram fornecidos detalhes sobre quem desempenha essa função nas diferentes instituições. A falta de informações e de uma abordagem sistemática evidencia a necessidade de desenvolver políticas mais robustas para garantir que as coleções sejam devidamente valorizadas e reconhecidas. A valoração de uma coleção é essencial para reconhecer a relevância cultural, científica e histórica de seus acervos, impactando diretamente as políticas de preservação e gestão. Porém, esse valor só se torna realmente eficaz quando comunicado de forma clara e acessível ao público. A comunicação museológica é, portanto, fundamental, não só para transmitir o significado das coleções, mas também para aproximá-las da sociedade. Através de estratégias de divulgação bem estruturadas, os museus podem engajar diferentes públicos, reforçando o valor do acervo e promovendo seu reconhecimento como patrimônio coletivo.

A divulgação das coleções é um aspecto essencial na gestão de acervos universitários, pois ela não apenas amplia o acesso ao conhecimento, mas também valoriza e preserva a relevância das coleções (Lima, 2023b; Lima, 2021). Nos últimos dois anos, a maioria das coleções universitárias da UFPA implementou ações para disponibilizar seus acervos na internet. Das dezesseis coleções entrevistadas, 68,75% disponibilizam seus acervos online por meio de *software* ou outras plataformas, enquanto 31,25% ainda não oferecem esse acesso. Apesar do aumento na disponibilização online, a divulgação das coleções científicas não é planejada de forma sistemática. Apenas cinco coleções possuem uma política de divulgação, enquanto onze não adotam políticas específicas. Isso indica que a divulgação frequentemente depende do gestor da coleção, resultando em práticas inconsistentes.

A maioria das coleções não possui um site institucional próprio. Dos entrevistados, oito afirmaram ter um site, mas três não sabem se estão atualizados, enquanto outros oito confirmaram a ausência de um site. Ter um site institucional atualizado é uma ferramenta vital para a divulgação e o acesso às coleções (Sayão *et al.*, 2009). A divulgação das coleções ocorre principalmente por meio de sites e mídias digitais,

segundo oito das dezesseis respostas. Quatro utilizam comunicações interpessoais, e outras quatro não realizam nenhuma divulgação. Isso evidencia uma lacuna significativa na divulgação sistemática e abrangente, apesar de alguns esforços em meios digitais.

Questões jurídicas sobre o direito de imagem das coleções são um tema relevante. Dos dezesseis interrogados, 25% responderam que possuem direitos de imagem sobre o acervo, 56,25% não possuem, e 18,75% não souberam informar. A gestão adequada desses direitos é crucial para evitar problemas legais e garantir o uso apropriado das imagens, atribuídos através do Art. 5º e 7º da lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998 (Brasil, 1998).

A avaliação do impacto do acesso aos acervos digitais não é uma prática comum. Dos dezesseis entrevistados, cinco relataram que avaliam o impacto por meio de mídias sociais e medidores de acesso, enquanto onze não realizam avaliações. Medir o impacto é fundamental para entender a eficácia das estratégias de divulgação e para aprimorar continuamente essas práticas (Cury, 2005). O público-alvo dos processos de divulgação é frequentemente pensado de forma genérica. O estudo e a segmentação do público são importantes para garantir que as coleções atendam às necessidades e interesses da comunidade, mas esta prática não parece ser amplamente adotada nas coleções universitárias.

Avaliar e direcionar os esforços de divulgação pode aumentar a relevância e o impacto das coleções na sociedade (Cury, 2005). Importante lembrar que o público quer ser reconhecido como parte ativa na construção e ressignificação da cultura, tanto dentro quanto fora do museu. Cabe ao museu estender seu conhecimento sobre esse direito à participação no processo cultural e, em especial, assumir seu papel institucional na preservação e promoção da cultura material (Cury, 2007). Esse reconhecimento deve ser garantido como um direito fundamental de todos os cidadãos.

Do acesso à sociedade

O acesso às coleções universitárias é fundamental para garantir a interação entre as instituições e suas audiências, promovendo o conhecimento e justificando a existência dos acervos (Novaes, 2018). Este tópico investiga como o acesso é medido, a recepção dos visitantes, a disponibilidade para sanar dúvidas, a comunicação do acervo e as práticas de acessibilidade.

A quantificação do número anual de visitantes é essencial para categorizar a instituição quanto ao seu impacto social (Novaes, 2018). Das entrevistadas, 31,25% estimaram o número de visitantes anuais, 25% não sabem quantas visitas recebem, 25% não são visitáveis e 6,25% não recebem visitas. Esses dados ajudam a justificar a relevância das coleções para a comunidade, uma vez que não se valora o que não se conhece (Lima, 2023b). Os métodos de medição de visitantes são simples e não coletam dados adicionais. A maioria das coleções usa um livro de assinaturas, três contabilizam por e-mails recebidos, uma por monitoramento de redes sociais, e doze não realizam nenhuma medição. Esses métodos limitados não capturam informações importantes, como frequência de visitas e perfil dos usuários, dificultando a avaliação do impacto das coleções e o planejamento de melhorias. A implementação de sistemas digitais para monitorar interações online e presenciais poderia gerar dados mais detalhados, permitindo uma gestão mais estratégica e eficaz.

A recepção dos visitantes é uma atividade rara devido à escassez de profissionais dedicados. Entre as coleções, 12,5% realizam recepção apenas para grupos, 25% são recepcionadas por responsáveis ou bolsistas, outras 25% não se adequam à pergunta, e 37,5% preparam roteiros ou recebem conforme demandas por email. Essas práticas mostram uma adaptação às limitações de pessoal, mas também destacam a necessidade de soluções mais estruturadas. A disponibilidade de alguém para tirar dúvidas dos visitantes é limitada, refletindo a sobrecarga dos gestores das coleções. Treze coleções afirmaram ter alguém disponível para sanar dúvidas, enquanto três não se adequaram à pergunta. A falta de equipe dedicada pode comprometer a qualidade da experiência dos visitantes.

A comunicação do acervo raramente segue políticas estruturadas. Dos dezesseis entrevistados, dez não adotam uma abordagem estruturada, enquanto seis utilizam sistemas classificatórios como etnologia, grupos de organismos e sistemas anatômicos. A comunicação foi tratada como um diálogo entre o acervo e suas inter-relações.

Embora, no contexto museológico, sejam usadas categorias definidas, as coleções analisadas não pertencem diretamente a instituições museológicas. Assim, foi proposta uma abordagem alternativa, focada no objetivo do estudo. Esse processo de comunicação, apesar de ocorrer, permanece restrito ao meio acadêmico, não alcançando plenamente a sociedade. A divulgação se dá principalmente por artigos e obras científicas, embora vá além disso.

Uma hipótese analisada foi que as práticas de acessibilidade são raras dentro das universidades, apesar da existência de assessorias dedicadas a isso. 31,25% pensam na acessibilidade, 25% pensam, mas não implementam, 25% não se adequam à pergunta e 25% não pensam na acessibilidade. Isso destaca a necessidade de integração das coleções com as políticas de acessibilidade da universidade. As atividades de acessibilidade, quando ocorrem, são geralmente resultado de parcerias ou ações esporádicas.

Das dezesseis respostas, sete coleções não têm atividades planejadas, duas planejam conforme as demandas, duas estão em processo de planejamento, uma possui atividades planejadas e seis não se aplicam à pergunta. A falta de planejamento sistemático revela uma área crítica, exigindo maior atenção para garantir o acesso universal. O Art. 3º, inciso I, da Lei nº 13.146/2015 assegura acessibilidade a pessoas com deficiência ou mobilidade reduzida, garantindo o acesso seguro e autônomo a espaços, serviços, mobiliários e comunicações, sem obstáculos, em áreas públicas ou privadas, urbanas ou rurais (Brasil, 2015).

Considerações finais

Este estudo examinou a gestão de diversas coleções e museus universitários da UFPA, revelando desafios significativos, especialmente em relação à digitalização, documentação, desenvolvimento de políticas de gestão, acessibilidade e divulgação. As entrevistas com curadores destacaram que muitas coleções enfrentam limitações financeiras e estruturais, comprometendo a preservação e valorização adequadas desses acervos. Embora existam alguns aspectos positivos, eles ainda são pouco representativos frente aos desafios, resultado, em grande parte, da descentralização e da ausência de políticas institucionais sólidas que garantam a preservação do patrimônio científico e cultural da universidade.

Para enfrentar os desafios relacionados à gestão dos acervos universitários, a implementação de uma rede integrada de coleções e museus surge como uma solução promissora. A Rede de Coleções e Museus da UFPA, criada com o objetivo de fortalecer e integrar as diversas coleções universitárias da instituição, promove a troca de conhecimentos, recursos e melhores práticas, facilitando a gestão, preservação e valorização dos acervos. Além de aumentar a visibilidade e o impacto social das coleções, a Rede atua como ponto de convergência para esforços colaborativos, oferecendo suporte técnico e estratégico para superar desafios comuns, desde a documentação e digitalização até a comunicação e acessibilidade.

A integração das coleções por meio da Rede apresenta grande potencial para otimizar a gestão dos acervos, mas é essencial implementar mecanismos práticos para garantir sua eficácia a longo prazo. Ferramentas compartilhadas de gestão, como sistemas integrados de digitalização e documentação, além de políticas comuns para aquisição, descarte e preservação, são necessárias. Programas contínuos de capacitação para gestores e voluntários, aliados à troca de conhecimento e recursos, fortalecerão essa integração. A formação de parcerias com outras instituições e o uso de tecnologias avançadas para facilitar a comunicação e o monitoramento dos acervos são fundamentais para que a Rede funcione como um sistema colaborativo, promovendo a preservação, valorização e visibilidade das coleções, tanto na comunidade acadêmica quanto na sociedade em geral. Algumas dessas ações já estão em andamento e podem ser verificadas no site do programa.

Diante das questões levantadas, apresentam-se, a seguir, algumas propostas para otimizar estratégias e políticas nos processos de preservação e gestão.

Com base nos dados apresentados neste diagnóstico, evidencia-se a necessidade de implementar estratégias concretas para otimizar as práticas de gestão e preservação das coleções universitárias. Algumas propostas podem ser delineadas para enfrentar os desafios identificados: primeiramente, destaca-se a urgência de capacitar os responsáveis pelas coleções, promovendo treinamentos focados em gestão museológica, conservação preventiva e documentação. Essa ação inicial permitirá que os gestores compreendam a importância de práticas baseadas em políticas sólidas, reduzindo a dependência de métodos orais e informais. Além disso, é fundamental priorizar a elaboração e a implementação de regimentos internos. Esses documentos não apenas formalizam o funcionamento das coleções, mas também atendem às exigências legais, garantindo clareza sobre a missão, o caráter e o status das coleções.

Incentivar a criação de políticas institucionais voltadas para o patrimônio universitário, como editais específicos para infraestrutura e manutenção, contribuirá para a sustentabilidade das coleções.

A formação de parcerias externas e institucionais também se apresenta como uma estratégia essencial. Colaborações entre universidades, museus e outras entidades podem ampliar a visibilidade das coleções e proporcionar acesso a recursos técnicos e financeiros. Estabelecer redes de apoio permitirá que as coleções universitárias se beneficiem de experiências compartilhadas, fortalecendo sua relevância no cenário científico e cultural. Por fim, sugere-se a definição de metas de curto, médio e longo prazo para orientar essas iniciativas. Em curto prazo, ações como melhorias nas condições de armazenamento e capacitação de equipes podem ser implementadas. Em médio prazo, a formalização de regimentos internos e políticas de aquisição deve ser priorizada. Já em longo prazo, o fortalecimento das parcerias e a sistematização de investimentos são indispensáveis para garantir a continuidade e o impacto das coleções. O diagnóstico apresentado neste trabalho não apenas expõe fragilidades, mas também aponta caminhos para superá-las. Com essas ações, espera-se não apenas preservar o patrimônio cultural e científico salvaguardado pelas coleções universitárias, mas também ampliar sua contribuição para o ensino, a pesquisa e a extensão. Ao adotar essas medidas, espera-se não apenas superar as limitações diagnosticadas, mas também consolidar as coleções universitárias como instrumentos essenciais para a preservação do patrimônio e o avanço científico e cultural.

Este estudo ainda não representa na totalidade as coleções e museus da UFPA. Em 2024, estão programadas mais entrevistas com outras coleções distribuídas pelos *campi* da UFPA. Essas entrevistas continuarão a fornecer dados valiosos para a melhoria contínua da gestão e preservação do patrimônio universitário. A pesquisa destaca a necessidade urgente de desenvolver políticas robustas e práticas eficazes para melhorar a gestão, preservação e valorização das coleções universitárias, promovendo sua integração e relevância na comunidade acadêmica e na sociedade em geral.

Agradecimentos

Agradecemos aos revisores anônimos que contribuíram significativamente para melhorar este documento. Também agradecemos aos voluntários e bolsistas da Rede de Coleções e Museus da UFPA, cuja dedicação tornou esta pesquisa viável. Este projeto só foi possível graças ao apoio da Universidade Federal do Pará, por meio do Instituto de Ciências da Arte, da Faculdade de Artes Visuais e do Curso de Museologia. Agradecemos ainda aos gerentes das coleções analisadas, cuja receptividade foi fundamental para a realização da pesquisa.

Financiamento

Agradecemos o apoio por meio de bolsas acadêmicas oferecidas pela Pró-Reitoria de Extensão (PROEX), Edital 2024-2025, da Universidade Federal do Pará.

Referências

BARDIN, L. *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

BOYLAN, P. J. (Ed.) *Como gerir um Museu: Manual Prático*. ICOM - Conselho internacional de Museus; França; 2004. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001847/184713por.pdf>. Acesso: 27 maio 2024

BRASIL. *Caderno de diretrizes museológicas 1. 2. ed.* Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Departamento de Museus e Centros Culturais; Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura / Superintendência de Museus, 2006. v. 2.

BRASIL. Decreto nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. *Estatuto de Museus*, Brasília, DF, jan 2009. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm Acesso em 29 de nov. 2024.

BRASIL. Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015. *Institui o Estatuto da Pessoa com Deficiência e dá outras providências*. Diário Oficial da União: Brasília, DF, 7 jul. 2015. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm Acesso em: 14 set. 2024.

BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. *Dispõe sobre os direitos autorais*. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 1998. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm Acesso em: 27 set. 2024

BRUNO, M. C. O. *Museus universitários: desafios e possibilidades para a conservação do patrimônio cultural universitário*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 2006.

CARVALHO, C. R. .; JULIÃO, L.; CUNHA, M. N. B. da . *MUSEUS UNIVERSITÁRIOS NO BRASIL: DIAGNÓSTICO E PROPOSIÇÕES*. Interfaces - Revista de Extensão da UFMG, , v. 10, n. 2, p 409 – 431, 2023.

CASTILHO, M. M. A. *Espaços de guarda em museus*. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2013.

COSTA, S. M. S.; LEITE, F. C. L. *Insumos conceituais e práticos para iniciativas de repositórios institucionais de acesso aberto à informação científica em bibliotecas de pesquisa*. In: SAYÃO, L. F.; TOUTAIN, L. B.; ROSA, F. G.;

MARCONDES, C. H. *Implantação e gestão de Repositórios Institucionais: políticas, memória, livre acesso e preservação*. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 163-202.

CURY, M. X. *Comunicação e pesquisa de recepção: uma perspectiva teórico-metodológica para os museus*. História, Ciências, Saúde - Manguinhos, vol. 12, 2005, pp. 365- 380. <https://doi.org/10.1590/S0104-59702005000400019>

CURY, M. X. *Comunicação museológica em museu universitário: pesquisa e aplicação no Museu de Arqueologia e Etnologia - USP*. Revista CPC, n. 3, p. 69-90, 2007. <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v0i3p69-90>

DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. (eds). *Conceitos-chave de Museologia*. Tradução de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. ICOM. Armand Colin. 2013.

FARIA, A. C. G.; SILVA, A. C. F.; GOMES, D. S. Exercícios museais com o patrimônio universitário da UFRGS: ações em prol da preservação e divulgação de acervos de caráter museológico. Rev. CPC, São Paulo, v. 15, ed. 30 especial, p. 321-347, ago./dez. 2020.

JUNIOR, J. N.; CHAGAS, M. S. (Org). Política nacional de museus. Brasília: Ministério da Cultura – MinC, 2007.

LEITÃO, C.. A entrevista como instrumento de pesquisa científica: planejamento, execução e análise. In: PIMENTEL, M.; SANTOS, E. O. (Org.). Metodologia de pesquisa científica em informática na Educação: abordagem qualitativa de pesquisa, volume 3, 2021.

LIMA, J. T. M. . Projeto de Pesquisa: Política de Gestão e Curadoria de Acervos Museológicos na UFPA (Campus Belém). Universidade Federal do Pará. 2022.

LIMA, J. T. M. Mais que um corredor: uma possibilidade de divulgação para acervos universitários de história natural. **Museologia e Patrimônio**, v. 16, n. 2, 2023b. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/992/966> Acesso em: 28 set 2024.

LIMA, J. T. M. Políticas de curadoria e preservação em acervos de ciência e tecnologia: uma análise comparativa das coleções de geologia e paleontologia relacionadas ao ambiente universitário no Brasil. 2021. Tese (Doutorado em Geologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

LIMA, J. T. M. Programa de Extensão: Rede de Coleções e Museus da UFPA. Universidade Federal do Pará. 2023a.

LIMA, J. T. M.; CARVALHO, I. S.. Research and educational geological collections in Brazil: the conflict between the field's paradigms of heritage's conservation and geology. *Geoheritage*, v. 12, n. 3, 2020. <https://doi.org/10.1007/s12371-020-00497-w>

LIMA, J. T. M.; PAULA, C. B.; NASCIMENTO, T. N.; MIRANDA, R. S. Conhecer para museologar: uma metodologia para levantamento de coleções universitárias na Universidade Federal do Pará. *Revista Eletrônica Ventilando Acervos*. 2023. Disponível em: <https://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2023/12/11-Artigo-07-13.09.2023.pdf> Acesso em: 28 set 2024.

LOURENÇO, M. C.. O patrimônio da ciência: importância para a pesquisa. *Revista Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p.47-53, jan. 2009. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/45/25> Acesso em: 28 set 2024

LOURENÇO, M. C.; WILSON, L.. Scientific heritage: Reflections on its nature and new approaches to preservation, study and access. *Studies In History And Philosophy Of Science Part A*, [s.l.], v. 44, n. 4, p.744-753, dez. 2013. Elsevier BV. <http://dx.doi.org/10.1016/j.shpsa.2013.07.011>

MENDES, M.; SILVEIRA, L.; CONTURSI, F. B.; BAPTISTA, A. C. B. (ed.). *Conservação: conceitos e práticas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ufrj, 2011. 338 p.

MIGUELETTTO, D. C. R. Organizações em Rede. Fundação Getúlio Vargas. Dissertação (Escola Brasileira de Administração Pública), Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/3566/DanielleMiguelletto.pdf>. Acesso em: 28 set 2024

NOVAES, M. G. L. Patrimônio Científico nas Universidades Brasileiras: políticas de preservação e gestão das coleções não vinculadas a museus. 2018. 296 f.

OLIVEIRA, J.; COHEN, J.; PIMENTEL, M.; TOURINHO, H.; LOBO, M.; SODRÉ, G.; ABDALA, A. Clima urbano e percepção ambiental sobre as mudanças climáticas em Belém, Pará, Brasil. *Clima Urbano*, v. 31, p. 100579, 2020. <https://doi.org/10.1016/j.uclim.2019.100579>.

PIRES, E. Mudanças climáticas: Belém teve aumento de 1°C em 20 anos; entenda os impactos. *O Liberal*, Belém, 03 abr. 2024. Disponível em: <https://www.oliberal.com/para/mudancas-climaticas-belem-teve-aumento-de-1c-em-20-anos-entenda-os-impactos-1.799442#:~:text=Em%2020%20anos%2C%20Bel%C3%A9m%20aumentou,ao%20per%C3%ADodo%201980%20a%201990>. Acesso em: 16 ago. 2024.

PORTELLA, J. L. A falta de políticas de prevenção é uma escolha da sociedade brasileira. *Jornal da USP*, São Paulo, 21 maio 2024. Disponível em: <https://jornal.usp.br/podcast/sociedade-em-foco-193-a-falta-de-politicas-de-prevencao-e-uma-escolha-da-sociedade-brasileira/>. Acesso em: 06 ago. 2024.

PROETTI, S.. As pesquisas qualitativa e quantitativa como métodos de investigação científica: um estudo comparativo e objetivo. *Revista Lumen: Educação de base no Brasil*, v. 2, n. 4, 2017. <https://doi.org/10.32459/revistalumen.v2i4.60>

RBCMU – Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários. Documento Unificado. 24 de agosto de 2023.

RIBEIRO, E. S.; SEGANTINI, V. C.; GRANATO, M. Museus e patrimônio cultural universitário: discutindo conceitos e promovendo parcerias e articulações. In: ARAÚJO, B. M. *et al.* *Museologia e suas interfaces críticas: museu, sociedade e os patrimônios*. Recife: UFPE, 2019.

SAYÃO, L. F.; TOUTAIN, L. B.; ROSA, F. G.; MARCONDES, C. H. Implantação e gestão de Repositórios Institucionais: políticas, memória, livre acesso e preservação. Salvador: EDUFBA, 2009. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/473/3/implantacao_repositorio_web.pdf. Acesso em: 15 mar. 2018.

SILVEIRA, M. M. G.; JULIÃO, L. Rede de museus e espaços de ciências e cultura da UFMG: trajetórias, desafios e perspectivas. *Rev. CPC*, São Paulo, v.16, n.32 especial, p.36-55, jul./dez. 2021.

TEIXEIRA, L. C.; GHIZONI, V. R. Conservação preventiva de acervos. Coleção Estudos Museológicos. Florianópolis: FCC Edições, v.01, 2012.

PRÁTICA MUSEOLÓGICA E PERÍCIA DE ARTE: CONVERGÊNCIAS E APLICAÇÕES

Ludmila Leite Madeira da Costa¹⁰⁴

Giovanna Gomes Perrone¹⁰⁵

Resumo: O artigo traz ao debate a aplicação da metodologia da perícia, a partir de critérios internacionalmente testados e reconhecidos na prática museológica para a salvaguarda dos bens culturais musealizados. Com base em análises de bibliografia são apresentadas as convergências entre as práticas museológicas, em relação às recomendações éticas para o exercício das atividades nos museus, por seus profissionais, e os métodos da perícia. Como exemplo aplicado é apresentada a perícia de arte, ou seja, a investigação voltada para a autenticação de obras de arte. Identificados os objetivos do trabalho de perícia para além das funções dos museus são apontados os procedimentos metodológicos deste trabalho em relação à prática museológica. A reflexão com base em referenciais bibliográficos e documentação normativa para o trabalho em museus demonstra que as atualizações do método da perícia de arte, no que tange a utilização de tecnologia, pode ser aplicado ao cotidiano dos museus, ser incorporada às suas atividades fim e atender à missão institucional de garantir a credibilidade dos dados e informações geradas e preservadas pelas instituições museais.

Palavras-chave: Museu. Perícia de Arte. Museologia. Método interdisciplinar.

MUSEUM PRACTICE AND ART EXPERTISE: CONVERGENCES AND APPLICATIONS

Abstract: *The article brings to discussion the application of the methodology of expertise, based on internationally tested and recognized criteria in museum practice for the keeping of museum cultural assets. Based on bibliographical, convergences between museological practices and forensic methods are presented. These activities are related to ethical recommendations for the exercise of activities in museums, by their professionals and to the methods of expertise. As an example, art forensics is presented, that is, the investigation into the authentication of works of art. Having identified the objectives of the expertise, the methodological procedures of this work are highlighted in*

¹⁰⁴ Doutora em Museologia e Patrimônio pelo PPGPMUS, UNIRIO/MAST; Graduação em Museologia pela Escola de Museologia, CCHS/UNIRIO; Especialização em Peritagem e Avaliação de Obras de Arte, USU. Professora Adjunto da Escola de Museologia, CCHS/UNIRIO, lotada no Departamento de Estudos e Processos Museológicos, DEPM/CCHS/UNIRIO. E-mail: ludmila.costa@unirio.br.

¹⁰⁵ Graduação em Museologia pela Escola de Museologia, CCHS/UNIRIO. E-mail: giovannaperrone@edu.unirio.br.

relation to museum practice. The reflection based on bibliographic references and normative documentation for work in museums, in terms of the use of technology, have had little impact on the daily work in museums, but that this must be repaired and, therefore, forensic procedures can be incorporated into the core activities of museums and meet the institutional mission of ensuring the credibility of data and information generated and preserved by museum institutions.

Keywords: Museum. Art Expertise. Museology. Interdisciplinary Method.

PRÁTICA MUSEOLÓGICA E PERÍCIA DE ARTE: CONVERGÊNCIAS E APLICAÇÕES

Introdução

Este artigo é fruto dos interesses investigativos que relacionam a prática museológica e a prática da perícia de arte, com a percepção de que os métodos desta última podem ser aplicados ao cotidiano de trabalho nos museus, sobretudo, pelos profissionais da Museologia. Os objetivos das autoras se cruzam quando é pensada a prática profissional e o compromisso ético da pessoa museóloga em relação ao trabalho investigativo dos bens culturais que compõem as coleções dos museus brasileiros, sobretudo os de arte.

Os desdobramentos reflexivos e a parceria entre orientadora e orientanda, ambas com interesse no tema da prática e do método da perícia e sua aplicação nos museus, pontificaram o estreitamento entre o saber fazer da pessoa museóloga e a emergência do tema dos parâmetros periciais que incidem diretamente no trabalho de levantamento de dados e referencial sobre a procedência dos bens culturais que são incorporados às coleções de museus. Esta etapa investigativa é primordial e necessária ao atendimento dos fundamentos éticos aos quais as equipes estão responsáveis numa instituição museal. É uma questão que afeta toda a vida institucional dos bens culturais tutelados no museu que tem, dentre suas funções, preservar e dar acesso público àquele bem.

Por isso trazer ao debate, para o campo da Museologia, o tema da perícia de bens culturais é o principal objetivo deste artigo. Com base numa revisão bibliográfica, o artigo explora as relações do método da perícia em convergência com a prática museológica. A prática museológica é aquela que é exercida pelo agente profissional com formação em Museologia e com registro em Conselho Regional da Profissão tornando-se, portanto, apto a exercer seu ofício. No Brasil, a profissão da pessoa museóloga é regulamentada pela Lei N° 7.287, de 18 de dezembro de 1984, e em seu Art. 3° encontramos as atribuições do profissional, dentre as quais as do inciso XII, “**realizar perícias** destinadas a apurar o valor histórico, artístico ou científico de bens museológicos, bem como sua autenticidade”, (grifo nosso) que complementam as atividades mais conhecidas da prática museológica elencadas no inciso V, “coletar, conservar, preservar e divulgar o acervo museológico”, e VI, “planejar e executar serviços de identificação, classificação e cadastramento de bens culturais”, ou seja, as atribuições profissionais do agente da

Museologia converge com atividades que compõem o método da perícia e são essenciais ao funcionamento dos museus, como veremos mais adiante.

A Lei nº 11.904, que institui o Estatuto de Museus, um marco do campo museal brasileiro, ratifica as funções e deveres institucionais dos museus. Em seu Capítulo II – Do Regime Aplicável ao Museus, seção II, subseção I, está disposto aquilo que é concernente às funções museológicas reafirmando ações de preservação, conservação, restauração e segurança, e na subseção II, a pesquisa e sua relevância. Nisso constitui a prática museológica, que está ligada à dimensão técnica da musealização e que envolve diferentes conhecimentos e profissionais em parceria com a pessoa museóloga. A musealização, identificada como um processo científico, demarca a prática museológica e viabiliza a salvaguarda dos bens culturais, tornados museália que, “uma vez dentro do museu, assume o papel de evidência material ou imaterial do homem e do seu meio, e uma fonte de estudo e exibição [...]” (Desvallées e Mairesse, 2014, p. 57).

Para tratar de maneira objetiva as relações entre a perícia e a prática museológica, o artigo irá abordar a metodologia da perícia de obras de arte, o método da perícia é um só e pode ser compreendido como estudos forenses¹⁰⁶ e pode ser aplicado em diferentes áreas, como em diferentes tipologias de objetos que compõem os acervos museológicos, mas aqui fazemos a análise a partir da perícia de arte, que tem como escopo a verificação da autenticidade do objeto artístico e se dedica à investigação sobre quem criou a obra ou a quem ela é atribuída, o que inclui descobrir sua procedência.

O ofício da perícia de arte foi desenvolvido há mais de duzentos anos e sempre teve nos museus seu lugar por excelência, tanto para criar os métodos e procedimentos de pesquisa, como porque foi neste ambiente que ocorreram alguns dos principais escândalos de falsificação de arte, o que gerou a necessidade de se desenvolver métodos de estudo mais eficientes do que confiar no “faro” ou na intuição dos negociantes e historiadores da arte.

No início do século XX, o mercado de arte foi contaminado pelas cópias com assinaturas apócrifas e atribuições falsas de pinturas de pintores famosos. “O mundo dos museus ainda está se recuperando de escândalos como o caso da Mona Lisa e dúvidas de Bourcier sobre a autenticidade do painel (1926)” [Editorial do Louvre, nº 4068, p. 20, 1926]. Também os escândalos que Mainini lembra de *La Plantation du mai et de La Danse villageoise*, erroneamente atribuído a *Watteau* e adquirido pelo Louvre, em 1927, pela soma de 1.500.000 francos. (Perino, 2021, n.p)

¹⁰⁶ Estudos Forenses, ou Ciências Forenses, “empregam conhecimentos científicos e técnicas diversas para apurar crimes e outros assuntos legais – cíveis, penais ou administrativos.” (Barros et al., 2021).

Este fenômeno das falsificações num período em que o mercado de arte estava consolidado e a narrativa dos Grandes Mestres estabelecida, “contaminou todo tipo de coleções privadas, que com o tempo, muitas delas se transformaram em coleções públicas”¹⁰⁷ (Perino, 2024, p.127). Esses casos motivaram o desenvolvimento de novos procedimentos com instrumentos e métodos científicos, para a análise de obras de arte. Como aponta Perino (2024), especialistas interessados nesta questão e ligados aos principais museus da Europa se reuniram para pensar maneiras de combater esta realidade em uma Conferência dedicada ao tema no âmbito do Escritório Internacional de Museus – *Office international des Musées* – em 1930, reunindo *experts* que estavam interessados neste tipo de investigação com a utilização de técnicas e instrumentos científicos, como os argentinos, Fernando Pérez e Carlos Mainini, dois médicos que aplicaram seus conhecimentos sobre instrumentos científicos à análise de obras de arte e desenvolveram a Pinacologia, estudo que mapeia várias características da pintura, desde sua composição física até a estrutura da pincelada e seu resultado estético.

Assim, observa-se que a perícia de arte ampliou seus métodos por meio de interações interdisciplinares, sem se restringir aos conhecedores da história da arte. Atualmente há a melhor compreensão de que, no caso do objeto artístico, é preciso os aportes metodológicos não só da História e Crítica da Arte, mas da Conservação e Restauro, do Direito, da Estética, da Grafotécnica, da Química, da Física e da Museologia.

A História da Arte colabora com a fundamentação do parâmetro contextual através da produção bibliográfica de estudiosos e críticos de arte. Catálogos de obras completas dos artistas ou catálogos de exposições, geralmente elaborados por e com estes especialistas que, aliado à consulta a base de dados de museus e pesquisa documental são referências utilizadas para a feitura do parâmetro contextual, que é aquele que identifica e descreve o arco temporal em que as obras analisadas estão inseridas.

A Conservação e o Restauro colaboram para a análise organoléptica das obras, ou seja, o exame visual e presencial das obras com descrição formal e do estado de conservação, a identificação e o mapeamento dos materiais e técnicas utilizados pelos artistas, com o auxílio de instrumentos de menor ou de média complexidade.

A Química faz-se necessária para execução de análises de caráter tecnológico para a verificação do suporte e técnicas como aquelas que usam pigmentos e demais

¹⁰⁷ Tradução livre do original: “contaminó todo tipo de colecciones privadas que, con el tiempo, muchas de ellas se han transformado en colecciones públicas [...]”.

informações que precisem da informação sobre a composição físico-química dos materiais, o que vai incluir o aporte da Física para análises que demandem aparelhos de alto alcance de verificação dos materiais ou o uso de fotografias infravermelho, reflectografia infravermelha e radiografia por Raios-X.

O Direito contribuiu em vários aspectos na etapa de investigação sobre procedência (relativo à documentação) quando uma obra tem ampla passagem pelo mercado, questões com herdeiros, conflitos de interesse, casos de tráfico ilícito dos bens.

A Grafotécnica é um estudo voltado às assinaturas, a fim de verificar quem assinou a obra e suas correspondências com a assinatura do artista.

E, a Museologia está presente não apenas no contato direto com as instituições museais, detentoras de dados e fontes confiáveis, mas também, na organização dos documentos coletados e dados informacionais relativos às obras que são consideradas testemunho para o método comparativo da perícia e estão em suas coleções. O trabalho que os museólogos desenvolvem em seu cotidiano, de registro, catalogação e gestão das coleções contribuem para o processo investigativo da perícia de arte e, será possível ver que a Museologia também tem muito a aprender e ganhar ao assimilar métodos da perícia.

Sabe-se que os museus têm responsabilidades com as informações que mantêm sob sua tutela e isso implica em desenvolver políticas e procedimentos técnico-científicos para o levantamento dos dados e das fontes analisadas e interpretadas, bem como a seleção dessas fontes que compõem os acervos ou são o próprio acervo. É preciso pensar quais procedimentos e métodos de investigação corroboram para a melhor resposta a esta função institucional. No Brasil, como há um profissional específico para atender aos procedimentos que envolvem a musealização de bens culturais e para gerir os museus e os patrimônios, é preciso que este profissional esteja atento às inovações e aprimoramentos investigativos relacionados aos acervos de cultura material, dentre eles a perícia de arte.

Propor o alinhamento dos objetivos do campo da Museologia com os da Perícia, a fim de que a aplicação de seus métodos contribua para o trabalho que é realizado na documentação e gestão das coleções é a proposta deste artigo.

A responsabilidade ética dos museus com seus acervos

O ponto de partida é a responsabilidade ética dos museus enquanto instituição de pesquisa e salvaguarda dos bens musealizados que deve servir à sociedade. Com o

objetivo de discutirmos o ponto remontamos às bases deontológicas do campo dos museus e da profissão museólogo, específica do exercício prático e conceitual da Museologia no Brasil. O Código de Ética do Conselho Internacional de Museus, ICOM, conduz as recomendações para todos os profissionais que atuam em museus, enquanto o Código de Ética do Conselho Federal de Museologia, COFEM, normatiza as atividades e condutas da profissão regulamentada no país.

Segundo o Código de Ética do ICOM, seção 3,

Princípio: Os museus têm responsabilidades específicas para com a sociedade em relação à proteção e às possibilidades de acesso e de interpretação das referências primárias reunidas e conservadas em seus acervos.

Sabendo que os objetos coletados para constituírem as coleções dos museus são referências científicas e disciplinares, ou seja, são considerados fontes primárias: “3.1 [...] A política de acervos implementada pelo museu deve sublinhar claramente a importância desses acervos como testemunhos primários. [...]” (ICOM, 2011), os bens ali salvaguardados são percebidos como suporte de informações idôneas, contudo, está nas mãos da equipe institucional a responsabilidade sobre os métodos investigativos, as análises e interpretações destes acervos, além da importante função de garantia do acesso aos demais pesquisadores e/ou à sociedade em geral,

3.2 Disponibilidade dos acervos: Os museus têm a responsabilidade de dar pleno acesso às suas coleções e às informações relevantes existentes a seu respeito, guardadas as restrições decorrentes de confidencialidade ou segurança necessárias.

O Museu, em seu sentido *stricto* é um espaço de credibilidade e confiança para a sociedade, sendo uma instituição que pode dar acesso a fontes confiáveis para pesquisadores e cidadãos sobre informações produtoras de conhecimento. Assim, o Código de Ética do ICOM confirma que as equipes dos museus têm responsabilidades específicas em relação à proteção ao acesso desses objetos considerados testemunhos primários; destacamos, então, a questão da interpretação destes testemunhos ou fontes primárias como sendo o ponto chave para nossa reflexão. As fontes primárias, as quais a equipe institucional é responsável, não são oráculos ou não falam por si mesmas, mas são analisadas e interpretadas por agentes disciplinares e profissionais que devem ter o compromisso com a busca pela autenticidade, a origem e o percurso pregresso dos objetos até sua chegada ao museu. O compromisso ético de todos os profissionais envolvidos nas atividades e missão institucional inclui certificar-se de que os objetos musealizados não tenha sido meio ou reflexo de crimes como roubos, falsificações, espoliações etc.

A importância conferida aos objetos de museus (bem cultural) é ponto amplamente mencionado entre os autores do campo da Museologia, pois o ofício dos museus teve e tem na cultura material produzida pelas mãos humanas seu ponto de partida...

Objetos de museu têm um propósito especial. São cuidadosamente protegidos e estudados para que possam fornecer evidências do curso do tempo cronológico e histórico na vida do objeto e seu entorno e servir como fonte de conhecimento sobre criatividade humana, cultura e civilização e sobre os processos sociais e naturais que determinaram a aparência e o estado atual dos objetos cujo desenvolvimento foi congelado na realidade museal.” (Maroevic, 1994).

Contrapondo o final da fala do museólogo croata, mencionado acima, entendemos que não há ou não pode haver a ideia de congelamento do objeto/bem cultural quando este passa pelo processo de musealização. As atividades de pesquisa servem, justamente, para garantir que o bem musealizado continue com uma “vida” dinâmica dentro da instituição e em diálogo com as necessidades e urgências da sociedade, ainda que seu uso e função originais tenham sido alterados. Novas informações e novos dados são descobertos quando a atividade de pesquisa é permanente e constante. A rotina de trabalho dos profissionais de museus e museólogos envolve a investigação e a documentação desses bens, contudo, este trabalho é de uma grande complexidade, a começar pela formação das equipes e os desdobramentos que estas atividades desencadeiam e, sobretudo, quanto aos métodos investigativos utilizados. Ser responsável com os métodos de pesquisa é o primeiro passo para uma consciente interpretação dos bens culturais.

O trabalho de análise intrínseca e extrínseca dos bens culturais é um dos principais ofícios da pessoa museóloga, pode ser dito que é o ofício seminal da prática museológica em sua dimensão técnica. E, sendo o papel do Museu, aquele de instituição de confiança e credibilidade que salvaguarda e produz informações idôneas, os métodos de trabalho da equipe devem ser aperfeiçoados.

O Código de Ética do Conselho Federal de Museologia, COFEM, em seu Artigo 4º diz que o profissional museólogo “Deve ter compromisso com a qualidade do trabalho prestado em instituições e, conseqüentemente, para com a sociedade.”. O trabalho museológico precisa ser precedido por este pensamento ético. A maneira como ele é executado vai intervir na forma como os bens são expostos à sociedade, isto é, não apenas aos visitantes, mas também aos pesquisadores externos que consultam o museu como uma das suas principais fontes de dados. Esse fato só aumenta as camadas de responsabilidade das equipes e dos museólogos. Por essa razão, garantir a qualidade

do trabalho é essencial para o cumprimento da função social de acesso público às informações e aos acervos. No Artigo 7º, inciso VIII, do Código de Ética do COFEM, lê-se o seguinte quanto aos deveres do profissional:

VIII. manter-se em permanente aprimoramento técnico e científico, de forma a assegurar a eficácia e qualidade de seu trabalho visando à efetiva manutenção, preservação, conservação e socialização do patrimônio natural, cultural e científico.

Assim, vemos como a pessoa museóloga precisa se atualizar e aperfeiçoar seus procedimentos de trabalho. Esta postura é um compromisso ético do profissional.

Além desse compromisso com o próprio aperfeiçoamento, o profissional museólogo também precisa estar aberto ao atendimento de profissionais externos e não sonegar informações, a não ser nos casos de segurança e sigilo de dados sensíveis, quando o assunto assim o exigir. Por isso o Artigo 11º, em seu inciso II diz que a pessoa museóloga deve “Tratar o público com respeito e cortesia, prestando informações sobre o acervo, em todos os setores da Instituição.”. Veremos adiante que o método investigativo da perícia de arte incluiu uma etapa elementar de consulta às fontes e dados sistematizados pelas equipes dos museus, e é bem comum que o perito de arte encontre restrições e, até mesmo, descrédito acadêmico devido à desinformação sobre os métodos de análise que a perícia de arte exige. Além da colaboração das equipes dos museus aos trabalhos desenvolvidos por peritos, se torna necessário também demonstrar como é importante que alguns procedimentos e métodos sejam incorporados no dia a dia de trabalho dos profissionais de museus.

Considerando o compromisso ético dos museus, entende-se que esses fatores de confiabilidade que a sociedade tem com a instituição museu são de suma importância, logo, os métodos oriundos da perícia de arte são úteis e necessários para as investigações dos bens culturais, sejam do campo da Arte ou não. Nesta reflexão será abordado mais especialmente, os métodos da perícia de obras de arte, mas esses métodos podem ser aplicados, com adaptações, a diferentes tipologias de objetos e acervos.

As contribuições do método da perícia de arte para a prática museológica

Há uma relação estreita entre os museus, a prática museológica e a perícia de arte. Apesar deste tema ser pouco comentado e explorado no campo da Museologia atual, métodos da perícia e a prática museológica voltada ao processamento técnico da

cultura material sempre caminharam juntos, devido a premissa da autenticidade ser um dos critérios de validação dos objetos para serem integrados às coleções institucionais.

Essa relação era facilmente percebida quando a profissão de museólogo era identificada através das práticas exercidas pelo cargo de conservador de museus e, não à toa, o saber fazer da perícia figura a lei que regulamenta a profissão, como mencionado na introdução. Contudo, com o desenvolvimento do campo e o avançar da dimensão conceitual da Museologia, esses profissionais se afastaram do estudo de caráter forense, que estava presente em algumas práticas como a identificação das técnicas dos objetos, a verificação de autoria por meio de indícios materiais e a análise estética de obras de arte. Hoje faz-se necessário (re) pensar esses estudos e sua relação com a prática museológica, seus objetivos e fundamentos éticos, contudo, é preciso reconhecer que avanços tecnológicos e a inserção de novos procedimentos para o exame dos bens culturais não estão presentes como deveriam na aplicação técnica da prática dos museólogos e é neste quesito que a perícia de arte e sua metodologia, que inclui tecnologia e instrumentos científicos, colabora para a atualização da prática museológica, que incide sobre os acervos de cultura material.

Engana-se quem pensa que as questões forenses envolvem somente assuntos do âmbito das Varas Criminal e Cível. Como é possível ver repercutido em notícias relacionadas ao aparecimento de obras inéditas avaliadas com preços exorbitantes, o que causa celeuma entre herdeiros e familiares de colecionadores ou envolve crimes de lavagem de dinheiro com obras de arte, esses casos têm aparecido com frequência na última década e muitos deles destacam a necessidade de avaliações e análises para autenticação das obras relacionadas aos fatos. E não raro, essas obras de arte pivô desses casos, têm nos museus seus guardiões provisórios ou permanentes, quando apreendidos pela Polícia Federal, principalmente quando as obras apreendidas são oriundas de roubos ou de comercialização ilícita.

Então, como as equipes dos museus podem colaborar no processo investigativo dessas obras? Profissionais de diferentes áreas do conhecimento tem se dedicado a desenvolver instrumentos e métodos de análise para melhor examinar objetos de arte – pinturas, esculturas, desenhos e gravuras – que são analisados por técnicos e especialistas de diferentes disciplinas, como aquelas mencionadas em nossa introdução, algumas vezes de forma isolada, outras por equipes interdisciplinares, o que é o indicado. Diante deste cenário, o campo da Museologia não pode ficar alheio a essas questões que envolvem o patrimônio artístico do Brasil e conseqüentemente os museus

sob a temática das Artes Visuais. Sabe-se que o tema das Artes Visuais está entre os três mais representados em museus brasileiros, como demonstram os gráficos da publicação *Museus em Números*, volume 2, ainda que esteja defasado e precise de atualização, pois são informações de 2011, seus dados nos dão um mapa sobre a realidade institucional do panorama museal em nosso país. E é possível, também, perceber empiricamente que essa tipologia temática de acervos compõem a grande maioria dos nossos museus e isso significa que esses acervos de arte são referências – fontes primárias – que envolvem alguns dos nomes de artistas que figuram nos noticiários comentados no parágrafo anterior.

É fundamental que o tema da autenticação seja ressignificado na prática museológica, pois este princípio é basilar para a formação das coleções, um dos pilares da instituição em sua forma tradicional. Os museus são referências de pesquisa, como já comentado, mas também podem correr riscos e serem alvos de falsários ou criminosos para roubos e furtos, como nos mostra o registro do livro “A arte do descaso”, de Cristina Tardáguila, que conta sobre o roubo de cinco obras de arte da Coleção Castro Maya, pertencente ao Museu Chácara do Céu, ocorrido durante o Carnaval de 2006. Caso não solucionado por diversos motivos, mas dentre eles a realidade de descaso (palavra destaque do título) do poder público com nosso patrimônio em diferentes dimensões, e que acende o alerta de segurança e traz à tona a questão de uma documentação que contemple o método investigativo da perícia a fim de contribuir para o rastreamento e localização de acervos roubados, pois quanto mais detalhamento se tem sobre as obras mais fácil é rastrear e localizar a obra autêntica.

No método pericial, a coleta de dados comparativos é parte essencial do trabalho. As obras são pesquisadas a partir de alguns parâmetros que visam certificar se a obra de arte é o que parecer ser, ou seja, foi criada pelo autor atribuído na época indicada. É o que o estudo forense chama de busca por correspondências, a fim de indicar a autenticidade da obra por sua autoria e época.

A aplicação do método comparativo entre os parâmetros estético e técnico, a partir do uso de instrumentos científicos e de tecnologias atualizadas, nem sempre está ao alcance das equipes dos museus públicos, por isso uma alternativa é encontrar parcerias, como o modelo realizado entre o Ibram e a IFRJ ao firmarem o Acordo,

[...] de Cooperação Técnica nº 01/2020 (ACT), entre o Instituto Brasileiro de Museus – Ibram e o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro – IFRJ, com fins de promover o intercâmbio de conhecimentos técnicos e científicos entre docentes, discentes e técnicos de ambas as instituições, tendo como foco principal a utilização

e difusão da Arqueometria para a preservação de bens culturais que estão sob a responsabilidade das unidades museológicas vinculadas ao Ibram. (Neves e Santos, 2023, p.10)

Há também a necessidade de verificação da procedência, principalmente para que situações como roubos, falsificações ou a comercialização ilícita sejam identificadas para serem combatidas, esta etapa pede, além das análises técnicas sobre material e características estéticas do artista, que seja feita a *duo-diligence*¹⁰⁸, método internacionalmente reconhecido e que possibilita a reconstrução do percurso da obra, por meio de documentos, até o presente momento da perícia.

A sistematização do uso de instrumentos e de critérios para a análise das obras de arte têm por objetivo identificar as principais características estilísticas e técnicas utilizadas pelo artista em sua fase de produção, para tanto o perito precisa reunir informações básicas da fase artística correspondente a obra analisada, pois o perito começa sua pesquisa tendo como ponto de partida uma obra que está sendo contestada. Lembremo-nos que para a perícia há sempre um problema relacionado à autenticidade a ser resolvido.

Os peritos externos devem fazer a concessão do material coletado nos acervos dos museus e disponibilizar parte de suas análises à instituição que deu acesso às fontes, ou seja, deve haver uma contrapartida que a instituição precisa solicitar aos pesquisadores externos, neste caso os peritos. As fotografias em alta resolução, as imagens de microscopia, infravermelho, Raios-X são um grande ganho para a documentação e gestão dos acervos, ou seja, o perito externo pode contribuir com a documentação e a pesquisa da obra, pois eles têm acesso a este tipo de tecnologia. Assim, o trabalho entre equipe do museu e o perito será de mão dupla – ganho e ganho.

Além das parcerias institucionais, podem ser feitas também outras com peritos profissionais que tenham acesso aos bancos de dados das vendas de leilões, algo que raramente um museu público terá acesso, e a própria avaliação de mercado que também não é feita por falta de pessoal ou orçamento das instituições públicas para contratar especialista, é uma contribuição deste profissional. Esses dados oriundos de exames científicos a partir do uso de equipamentos tecnológicos ou dados financeiros do mercado de arte exigem tempo de dedicação e variada expertise, que muitas vezes os

¹⁰⁸ Diligência prévia é um procedimento do campo jurídico e/ou dos negócios financeiros que visa certificar, por meio de investigação documental, o histórico e as referências dos bens materiais, patrimoniais ou os valores financeiros de uma empresa, a fim de verificar a proveniência dos bens envolvidos. Segundo histórico disponibilizado pela IFAR (Fundação Internacional de Pesquisa em Arte), este procedimento foi aplicado no campo da arte, a partir das investigações sobre os paradeiros das obras de arte saqueadas pelos nazistas de famílias judias durante a II Guerra Mundial. (PROVENANCE GUIDE – IFAR).

museólogos e outros membros da equipe não têm, pois precisam atender demandas de agenda de exposições e eventos ou projetos nos quais as equipes, geralmente reduzidas, precisam se dedicar com exclusividade.

Ainda que possa parecer que os objetivos da perícia de arte não se aproximam dos propósitos dos museus, devido a relação dessa com o mercado de arte, a finalidade da perícia – identificar a autenticidade – é, não só contributiva com as funções dos museus, mas necessária, pois investigar a autenticidade e a procedência de um bem cultural é dever das equipes dos museus e do interesse da Museologia, que também atua no combate aos crimes que envolvem o tráfico ilícito de bens culturais, assunto correlato dessas áreas.

Todavia há uma relação de mão dupla, a perícia também precisa da eficiência das ações executadas pela pessoa museóloga, já que várias etapas do processo de musealização, concernente à gestão dos acervos, auxiliam no processo investigativo da perícia de arte. Sendo assim, a prática da perícia é beneficiada pela instituição museal, mas também colabora para o museu cumprir seu dever de expor e fornecer acesso a informações de origem científica, ou seja, com metodologia e senso analítico.

Os parâmetros da perícia de arte

Para o presente artigo considera-se importante divulgar como é desenvolvido o trabalho da perícia de arte. Esta seção tem por objetivo apresentar os parâmetros do método comparativo e expor, especialmente, os exames de caráter técnico científico, a partir de exemplos de investigações com resultados publicados. A necessidade de expor os exames que são feitos nas obras de arte se dá pelo fato de que dessa forma conseguimos compreender melhor como o trabalho interdisciplinar é realizado e de qual maneira o método da perícia pode colaborar na prática museológica de forma a inovar práticas já executadas. Para tal objetivo será exposto como a perícia se desenvolve ao descrevermos quais parâmetros são o ponto de partida das análises e alguns dos instrumentos e exames que podem ser utilizados.

O trabalho da perícia tem por objetivo gerar laudos e pareceres, portanto, toda a pesquisa realizada reúne diferentes análises técnicas que podem ser feitas por diferentes profissionais com especialidades que precisam endossar as conclusões embasadas em coleta de dados e análise de fontes idôneas; cada análise compõem o quebra cabeça composto por parâmetros que fundamentam as análises da obra de arte, esses parâmetros são: contextual, estético, técnico e tecnológico/científico.

Os procedimentos metodológicos da perícia envolvem levantar informações que serão testemunhas do marco cronológico relacionado ao escopo da obra pesquisada; coleta de dados técnicos sobre as características das obras de uma mesma fase artística àquela que está sendo examinada, o que geralmente ocorre ao consultar coleções museológicas; dados biográficos e contextuais do artista e da época na qual corresponde a produção da obra; mapeamento de outras obras para feitura de comparações estéticas e técnicas; fotografiação com diferentes lentes e resoluções macro e a microscopia computadorizada, esta etapa possibilita o detalhamento das áreas e pedaços específicos das obras. Uma série de captura de imagens servirá para o minucioso exame dos parâmetros estilístico e técnico (que incluiu os materiais da obra de arte), além da análise presencial feita a olho nu – imprescindível ao perito de arte. Complementando este levantamento são coletadas informações sobre o proprietário, o percurso expositivo da obra, a origem (desde a saída do ateliê do artista) e caso seja uma obra de museu, como chegou ao museu. Para esta etapa de verificação e geração de documentação, são levantadas e coletadas cartas, fotografias, bilhetes, recibos e tudo o que for possível para exame do percurso da obra de arte até o momento da perícia. Em algumas ocasiões entrevistas com o artista ou familiares, com o proprietário são realizadas. Cada caso de pesquisa pericial terá especificidades, pois um tipo de informação pode ser mais relevante do que outra, a depender do artista ou da obra que está em análise para verificação de autenticidade.

Um exemplo desta especificidade que pode ser necessária em alguns casos ou nem tão relevante em outras e podemos mencionar, é a análise iconográfica, aquela que trata de descrever tudo o que está representado na obra. Quando se trata de uma pintura histórica, por exemplo, é importante entendermos cada detalhe da composição, pois entre os elementos podemos encontrar emblemas, símbolos e, ainda, os trajes que a personagem ou retratado veste, elementos essenciais para entendermos as habilidades técnicas do artista e o contexto da criação do objeto artístico. O estudo iconográfico pode ser bem amplo, a depender da representação artística, e neste quesito estudos que historicamente fazem parte de análises técnicas realizadas por museólogos são importantes para conclusões ou resultados precisos, como os estudos da Heráldica, da Indumentária, dos padrões estéticos do mobiliário e artes decorativas, todos servem para fins de leitura iconográfica.

O estudo de textos críticos e a parceria com historiadores não é dispensável. Pesquisas prévias dão os caminhos que a perícia pode seguir para cruzar dados

técnicos, como por exemplo uso de materiais presentes na obra, relacionado ao acesso àquele material, produção industrial do material etc. Por esse motivo, a interdisciplinaridade é fundamental para conectarmos dados e ideias durante a perícia, já que se o trabalho fosse concentrado em uma só área não haveria informações e dados suficientes para a construção da análise. Quando diversas áreas se unem para uma prática em comum focando seus esforços para um mesmo objetivo, os resultados têm grande chance de serem proveitosos e relevantes.

No exame presencial, análise organoléptica, etapa necessária para o reconhecimento da obra de arte, a fim de exames mais precisos e pela busca de informações daquilo que o olho humano não é capaz de perceber, tecnologia variada pode ser utilizada e, em alguns casos, são necessárias para responder aos questionamentos sobre a materialidade da obra ou de sua autoria. Alguns desses exames específicos são a Microscopia Raman e o Raios-X, que podem ser conjugados com a Inteligência Artificial. Nos parágrafos seguintes iremos citar estudos que utilizaram estes instrumentos e métodos científicos para analisar obras de arte e estão publicados em artigos científicos.

Segundo a Professora Dalva L. A. de Faria, do Laboratório de Espectroscopia Molecular do Instituto de Química da USP, a Microscopia Raman consiste em um aparelho que utiliza a espectroscopia “[...] uma técnica que usa uma fonte monocromática de luz a qual, ao atingir um objeto, é espalhada por ele, gerando luz de mesma energia ou de energia diferente da incidente.” (Faria, 2011, n.p.), ou seja, este instrumento ajuda na identificação dos materiais utilizados numa obra de arte, no caso de pinturas identifica a composição molecular dos pigmentos. Em outro artigo Faria (2011) demonstra como utilizou a Microscopia Raman ao investigar um desenho atribuído à Tarsila do Amaral, datado da década de 1920, a fim de verificar a compatibilidade ou não com o dado histórico da utilização do componente identificado na obra, em relação a datação do desenho, pois não é possível que somente o dado científico oriundo da informação química obtida desse instrumento traga respostas completas, esses dados devem ser conjugados a dados históricos, biográficos, entre outros, pois os diferentes pigmentos têm ocorrência e uso diferente em determinada época e este fato é o que vai completar a informação de quem analisa a datação e a contemporaneidade do uso do material em relação à autoria atribuída à obra de arte.

A análise a partir da Microscopia Raman permite ao perito ou pesquisador obter informações exatas da composição química do pigmento que está na superfície ou

suporte da obra. No relato de Faria ela conta que foi encontrado no desenho de autoria atribuída a Tarsila a presença de ftalocianina nos traços verdes do desenho analisado, composição que só começou a ser comercializado em 1937, ou seja, não seria possível utilizá-lo na década de 1920, datação do desenho em sua certificação. Complementando esta análise com o uso de tecnologia, este dado foi comparado com exames anteriores em obras seguramente autênticas da artista e foi possível perceber que “a análise feita de traços verdes de desenhos originais da artista feitos em 1921 mostrou que a cor era devida também a uma mistura das cores azul e amarela, porém detectou-se Azul da Prússia e não ftalocianina.” (Faria; Puglieri, 2011, p. 1326). Com essa comparação ficou entendido que não seria possível encontrar ftalocianina em uma obra original de Tarsila do Amaral datada de 1920, pois a ftalocianina passou a ser inserida em materiais artísticos em data posterior àquela atribuída à obra. Nesse caso, vemos como uma análise química utilizando um equipamento tecnológico como a Microscópio Raman pode colaborar com a pesquisa pericial. A tecnologia é colaborativa e, em muitos casos, essencial nos exames, mas não deve ser utilizada de forma isolada, vimos que dados históricos foram essenciais para as conclusões.

Em caso recente que envolve outro importante artista brasileiro, Ivan Serpa, a equipe de peritos criminalistas do Serviço de Perícias de Merceologia e Jogos (SPMJ) do Instituto de Criminalística Carlos Éboli (ICCE), Departamento Geral de Polícia Técnico-científica (DGPTC), Superintendência Geral de Polícia Técnico-científica (SGPTC) da Secretaria de Estado de Polícia Civil do Rio de Janeiro (SEPOL-RJ) aplicou exames forenses de caráter físico-químico, a fim de verificar a autenticidade de três pinturas questionadas do artista e que foram apreendidas após denúncia de um comprador que suspeitou de uma casa de leilão¹⁰⁹. A análise material das pinturas questionadas foi realizada em comparação a duas pinturas autênticas – do mesmo período e fase atribuídas às obras investigadas – e consistiu na utilização de um conjunto de instrumentos e técnicas para coleta dos dados técnicos sobre o material utilizado nas obras, como a Fluorescência de Raios-X, a Espectroscopia do Infravermelho por meio da Transformada de Fourier, conhecida como FTIR e a coleta de imagens com o uso de microscópio estereoscópico modelo SZX 16 da Olympus, em diferentes ampliações (Thaumaturgo *et al.*, 2023). O levantamento demonstrou incompatibilidade entre os

109 A análise completa pode ser verificada em THAUMATURGO *et al.* Exame forense de obras de artes do pintor Ivan Serpa. In: Revista Brasileira de Criminalística. v. 12, n. 2, p. 91-98, 2023.

gráficos obtidos através dos Espectros de XRF coletados das pinturas autênticas e das questionadas, contudo, para aprimoramento desta análise,

[...] os dados de XRF coletados em ambos os grupos das obras de arte foram submetidos a uma Análise de Componentes Principais (PCA). Trata-se de um método amplamente difundido na investigação de similaridades e diferenças de artefatos do patrimônio histórico-cultural, a partir de dados analíticos [11,24-26]. Neste trabalho o PCA foi realizado empregando os dados dos espectros de XRF coletados nas telas autênticas e questionadas (Thaumaturgo *et al.*, 2023).

O que confirmou a diferença na composição entre os materiais utilizados nas obras autênticas em relação às questionadas.

Outros exemplos de trabalhos publicados, como o artigo de Z. Sabetsarvestani, B. Sober, C. Higgitt, I. Daubechies e M. R. D. Rodrigues, onde foi debatido o uso do Raios-X em uma análise que conjugou seu resultado com a inteligência artificial. A obra analisada foi o “Retábulo de Gante”, uma obra de autoria de Hubert van Eyck e Jan van Eyck, datada de 1432. Neste caso os autores relatam que o objetivo da investigação não foi verificar a autenticidade, pois muitos dados comprovam sua autoria e datação, mas estes exames foram feitos como levantamento de mais dados para o melhor conhecimento da obra, um mapeamento dos materiais utilizados pelos artistas e identificação da técnica em determinada época. Neste caso é um processo investigativo igual ao da perícia para busca por autoria e autenticidade, contudo o objetivo é distinto, porém os resultados poderão, no futuro, subsidiar perícias com fins de autenticação de outras obras atribuídas aos mesmos artistas. Este exemplo demonstra como os museus, se adotarem procedimentos de pesquisa interdisciplinar e de caráter forense beneficiariam as pesquisas já desenvolvidas, em muitos museus europeus esta é uma realidade.

O exame feito por meio de Raios-X fornece informações como a técnica usada pelos artistas e identifica as camadas pictóricas que podem estar sob outras camadas; identificação de materiais usados; problemas estruturais de obras tridimensionais, entre outras informações. Há algumas ressalvas nesse tipo de exame, como o alcance dos Raios-X, pois ele depende muito da densidade dos materiais, além do número atômico da matéria; outra questão é o da representação imagética, que é em 2D, não sendo possível ter uma imagem 3D. Na obra examinada era necessário a separação das imagens, já que os Raios-X das partes do retábulo onde havia trabalho nas duas faces, fez com que as imagens se fundissem. Para isso ser feito foi necessário a ajuda da inteligência artificial, especificamente o “*convolutional neural network (CNN)*” – em português: rede neural convolucional, tecnologia que foca no reconhecimento de

imagens. Dessa forma, a IA foi treinada para identificar as imagens contidas na pintura de forma a facilitar a visualização e no lugar de realizar o processo comum do uso de uma CNN, que seria utilizar informações para alimentar o entendimento da IA para depois entender a imagem, a IA foi treinada, desde o início, com imagens em alta resolução. Dessa forma, os pesquisadores conseguiram separar a pintura em camadas até obter uma separação total de ambas as imagens dos versos da pintura, em alta resolução. Assim, os Raios-X, amplamente usado para investigações de obras de arte, apesar de muito útil, apresentou problemas para essa obra em específico, podendo ser solucionado por meio da ciência da computação e utilizando a inteligência artificial para separar as imagens obtidas por camadas através de Raios-X.

Além dos instrumentos e tecnologias apresentados, ainda existem diversas outras que podem ser exploradas para beneficiar os processos não só da perícia de arte, como da prática museológica em sua dimensão técnica na preservação e pesquisa dos bens culturais. Percebemos, com os exemplos acima, os ganhos quando diversas áreas do conhecimento são incorporadas ao trabalho de pesquisa sobre os objetos.

A metodologia que envolve preceitos e objetivos comuns aos da perícia de arte é necessária também para outros tipos de trabalho, como o mapeamento do patrimônio artístico e a prevenção do tráfico ilícito, pois essas informações coletadas através do estudo forense são fundamentais para a construção de bancos de imagens para referência e busca de obras de arte roubadas.

Considerações

Neste artigo, duas museólogas interessadas na expertise da perícia de arte propuseram trazer para a discussão da prática museológica as questões contributivas do método da perícia de arte, como ela se conforma na atualidade, agregando estudos e equipamentos de uso científico e que incluem avanços tecnológicos, capazes de trazer informações impossíveis de serem verificadas a olho nu. Apresentamos, também, como que o método investigativo que é desenvolvido a partir dos interesses da perícia interessam, do mesmo modo, ao universo técnico e ético dos museus e envolve suas equipes, sobretudo os museólogos, cujas atribuições incluem a atuação na perícia a fim de apurar o valor dos bens culturais, sejam eles de qual tipologia for.

A observação do método da perícia contemporânea, que avançou muito nas três últimas décadas, demonstra a triste realidade de grande parte dos museus brasileiros que não podem se apropriar de alguns desses instrumentos tecnológicos e científicos

para novas descobertas e a valorização do nosso patrimônio, como sua salvaguarda e, conseqüente, prevenção contra crimes no campo da cultura, como a disseminação de falsificações ou informações não verificadas. Lembramos que os museus devem se comportar como instituições de pesquisa e, sobretudo, de confiança para a sociedade e seu público, deve ser um local que garanta a idoneidade informacional para o desenvolvimento de exames científicos, mas para tanto, precisa de subsídios tecnológicos e metodológicos de inovação, ou seja, de investimentos em suas equipes com incentivo à capacitação e atualização de recursos, bem como o desenvolvimento de parcerias, a exemplo do que apresentamos na seção três, no caso do Acordo de Cooperação Técnica entre Ibram e a IFRJ.

As investigações de interesse da Museologia na preservação dos bens culturais impactam na organização dos acervos, por isso a pesquisa museológica se beneficia muito da metodologia interdisciplinar que a perícia de arte proporciona através de seu método.

A interdisciplinaridade que permeia a metodologia da Museologia não só em procedimentos práticos, mas também teóricos precisa ser ponto de reflexão para os agentes do campo e, como disse Waldísia Rússio Guarnieri, “A interdisciplinaridade deve ser um método para pesquisa e ação na museologia [...]” (1981), porque sim, as diferentes áreas do conhecimento colaboram com o compromisso de excelência do trabalho da pessoa museóloga, que não deve suprir a participação de outros agentes no objetivo da preservação. O diálogo da pesquisa museológica com outras disciplinas é fundamental no compromisso ético da prática museológica. E o museólogo, mediador da relação entre pessoas, patrimônio, conhecimentos e memórias, precisa saber mediar, também, instrumentos e métodos científicos, a fim de aprimorar suas práticas junto a coleção a qual é responsável.

Sabemos que não é fácil equipar os museus com instrumentos de ponta ou promover a pesquisa e manter equipes multidisciplinares, vivemos em situação de precariedade e escassez, em diversos sentidos, sabemos da realidade de nossas instituições, sobretudo das públicas, mas a intenção deste artigo é trazer à superfície um assunto que ainda parece submerso ou pouco divulgado em relação aos interesses museológicos: as relações da boa prática forense com os objetivos de preservação e difusão dos bens culturais musealizados.

É, também, dever do nosso campo profissional estar atento aos atos criminosos que envolvem o patrimônio artístico e se posicionar em defesa dos bens culturais e com

uma postura de prevenção contra crimes de falsificações e/ou de comércio e tráfico ilícito de obras de arte, pois pouco se tem falado do assunto na Museologia, e os procedimentos e métodos da perícia estão a serviço desse trabalho e não só para atender demandas do mercado.

Para concluir, propomos aos profissionais em atividade que busquem atualizar suas técnicas, instrumentos de trabalho, se capacitarem e estarem atentos ao processo investigativo e para a metodologia que a perícia desenvolve. Estejam abertos a dialogar e construir parcerias, pontes entre diferentes profissionais para ampliar o escopo de análise do bem cultural material sob a guarda dos museus e da Museologia.

Referências

BARROS, Franciellen de. et al. **Ciências forenses: princípios éticos e vieses**. Revista Bioética. vol.29 n.1, Brasília, Jan/Mar. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1983-80422021291446>. Acesso em 19/12/2024.

BRASIL. Lei N°7.287, de 18 de dezembro de 1984. Dispõe sobre a regulamentação da profissão de museólogo. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 1984. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=424673

BRASIL. Lei N°11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2009. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm

CÓDIGO DE ÉTICA DO ICOM PARA MUSEUS: VERSÃO LUSÓFONA. 2011.

CONSELHO FEDERAL DE MUSEOLOGIA. COFEM. DOCUMENTOS OFICIAIS DO COFEM. CÓDIGO DE ÉTICA. Gestão 2006-2007.

CONCEITOS-CHAVE DE MUSEOLOGIA. André Desvallées e François Mairesse (ed). Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury (trad e comentários). São Paulo. Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus. Conselho Internacional de Museus. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Secretaria de Estado da Cultura. 2013.

FARIA, Dalva Lúcia Araújo de. **A espectroscopia Raman revelando a química das obras de arte**. Tradução . Conselho Regional de Química da 4ª Região/CRQ IV - Seção Especial da Química Viva, São Paulo, 2019. , v. jan./fe, n. 155, p. 1-5 Disponível em: https://www.crq4.org.br/default.php?p=texto.php&c=quimicaviva_quimica_e_arte_espec_raman. Acesso em: 29 set. 2024.

FARIA, D. L. A. de .; PUGLIERI, T. S. Um exemplo de aplicação da Microscopia Raman na autenticação de obras de arte. **Química Nova**, 34(8), 1323–1327. 2011. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0100-40422011000800005>> Acesso em: 24 set. 2023.

MAROEVIC, Ivo. **O papel da musealidade na preservação da memória**. Congresso Anual do ICOFOM – Museologia e Memória, 1977, trad. Tereza Scheiner.

NEVES, Leonardo. B e SANTOS, Taís V. dos. A parceria entre o Ibram e o IFRJ: Novas perspectivas para a gestão de riscos de acervos musealizados. **Revista Eletrônica Ventilando Acervos, Florianópolis**, v. especial, n. 1, p. 8-20, jun. 2023.

PERINO, Gustavo. **A obra de arte frente ao perito: a falsificação na história da arte – 2ª. Parte**. Do início do século XX ao século XXI. *Revista Restauro*, v.5, n.9. 2021.

_____. E trabajo interdisciinario esciaizado y la proteccíon del patronio artístico transnacional. In: **Estudos críticos de patrimônio**: abordagens transnacionais [livro eletrônico] / Alice Gorman ... [et al]; Gilmara Benevides, Walter Lowande (org.); prefácio Lucas Lixinski. - 1.ed. – São Paulo: Tirant lo Blanch, 2024. Disponível em: https://editorial.tirant.com/free_ebooks/E000020005749.pdf. Acesso em 19/12/2024.

PROVENANCE GUIDE. INTERNATIONAL FOUNDATION FOR ART RESEARCH – IFAR.

RÚSSIO GUARNIERI, W. [sem título]. *MuWoP: Museological Working Papers/DoTraM: Documents de Travail en Muséologie. Interdisciplinarity in Museology*. Stockholm: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM/Museum of National Antiquities, v. 2, 1981. SOFKA, V.(Org.), Stockholm, Suécia. p. 56-57.

TARDÁGUILA, Cristina. *A arte do descaso. A história do maior roubo a museu do Brasil*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

THAUMATURGO, N. *et al.* Exame forense de obras de artes do pintor Ivan Serpa. In: **Revista Brasileira de Criminalística**. v. 12, n. 2, p. 91-98, 2023 ISSN 2237-9223, 2023. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15260/rbc.v12i2.676>. Acesso em 19/12/2024.

Z. SABETSARVESTANI et al. **Artificial intelligence for art investigation: Meeting the challenge of separating x-ray images of the Ghent Altarpiece**. *Science Advances*. 2019. Disponível em: <<https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.aaw7416>>. Acesso em: 18 set. 2024.

PANORAMA SOBRE AS OFICINAS DO SISTEMA ESTADUAL DE MUSEUS DE SANTA CATARINA DE 2005 A 2024

Nicolas Fernandes Gonsalves¹
Renilton Roberto da Silva Matos de Assis²

Resumo: Este artigo pretende apresentar um breve panorama sobre a realização de oficinas pelo Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina (SEM/SC), com dados de 2005 a 2024. A primeira parte estudada o período de 2005 a 2009, no qual as capacitações são oferecidas como Oficinas de Capacitação em Patrimônio Cultural, tendo diferentes temas. No segundo momento aborda-se o contexto da reformulação que cria o Programa de Capacitação Museológica (PCM) em 2011. Sobre o PCM, optou-se por apresentar as informações em duas fases: a primeira compreende o período de 2011 a 2014 e funcionou com módulos, e a segunda fase vai de 2018 a 2024, período no qual as oficinas foram retomadas. A motivação para essas reflexões resulta da pesquisa documental e da revisão bibliográfica, especialmente da análise do Livro de Registro de Certificados e do dossiê do PCM desenvolvido no âmbito da Coordenação do SEM/SC em 2023. Desta forma, a análise dos dados aqui apresentados busca contribuir com a discussão sobre a importância desta política pública para o setor museal em Santa Catarina.

Palavras-chave: Oficinas; Programa de Capacitação Museológica; Sistema Estadual de Museus; Políticas Públicas.

OVERVIEW OF THE WORKSHOPS OF THE STATE SYSTEM OF MUSEUMS OF SANTA CATARINA FROM 2005 TO 2024

Abstract: *This article aims to present a brief overview of the workshops held by the State Museum System of Santa Catarina (SEM/SC), with data from 2005 to 2024. The first part studied the period from 2005 to 2009, during which the training sessions were offered as Cultural Heritage Training Workshops, covering various themes. In the second part, the context of the reformulation that created the Programa de Capacitação Museológica/Museum Training Program (PCM) in 2011 is addressed. Regarding the PCM, it was decided to present the information in two phases: the first covering the period from 2011 to 2014, when the workshops were resumed. The motivation for these reflections results from documentary research and a literature review, particularly the analysis of the Certificate Register Book and the PCM dossier seeks to contribute to the*

¹ Mestre em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Graduação em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Atualmente atua no Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina (SEM/SC). Florianópolis (SC). E-mail: nicolasfernandesg2020@gmail.com

² Mestre em Patrimônio Cultural e Sociedade pela Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE). Graduação em Museologia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atualmente é coordenador do Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina (SEM/SC). E-mail: renilton@fcc.sc.gov.br.

discussion about the importance of this public policy for the museum sector in Santa Catarina.

Keywords: *Workshops; Museum Training Program; State Museum System; Public Policy.*

PANORAMA SOBRE AS OFICINAS DO SISTEMA ESTADUAL DE MUSEUS DE SANTA CATARINA DE 2005 A 2024

Introdução

O interesse no tema aqui abordado deriva da pretensão de se construir dossiês pormenorizados sobre uma série de ações desenvolvidas no âmbito do SEM/SC ao longo do seu período de atuação. Neste sentido, citamos a elaboração do dossiê do Programa de Capacitação Museológica (2023) e do dossiê do Conversando sobre Museu (2023), ambos os documentos com objetivo central na salvaguarda da memória do setor. Ademais, a literatura existente sobre o tema é escassa, sendo identificado em nosso levantamento o artigo *Gestão de políticas públicas: uma análise sobre o Programa de Capacitação Museológica do Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina* (2017) e a dissertação de mestrado intitulada *Políticas públicas para o campo museal: um estudo sobre o Programa de Capacitação Museológica do Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina* (2017), ambos de autoria de Maurício Rafael, nos quais o autor estuda a influência das políticas culturais de formação voltadas para o campo dos museus catarinenses. Por conseguinte, o enfoque estabelecido para o presente texto será apresentar uma série de dados do recorte cronológico (2005-2024). Para tal, nos debruçamos no recém-criado dossiê do PCM e no Livro de Registro de Certificados, que se constituíram como as nossas principais fontes para a análise pretendida.

O SEM/SC atua no campo cultural, precisamente no setor museal com ações visando o fortalecimento e o estabelecimento de diálogos entre as instituições museológicas. Para Pierre Bourdieu, campo é um “espaço de jogo, um campo de relações objetivas entre indivíduos ou instituições que competem por um mesmo objeto” (Bourdieu, 2003, p. 206). No campo museal, outros agentes também desenvolvem suas atividades, com foco no desenvolvimento das instituições museológicas³, comunidades e do patrimônio musealizado. Dentre elas, podemos citar o Conselho Internacional de Museus (ICOM), o programa Ibermuseus⁴, o Conselho Federal de Museologia (COFEM),

³ Art. 1º Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. (Brasil, 2009).

⁴ Programa de cooperação para os museus da Ibero-América que atua como órgão intergovernamental. (<https://www.ibermuseos.org/pt/sobre/nosso-papel-no-setor/>)

o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), as universidades, as redes de educadores em museus, as associações comunitárias, profissionais que trabalham com os bens culturais, como, por exemplo, os conservadores e restauradores etc.

Ao se pensar nas ações que são desenvolvidas pelo SEM/SC, podemos perceber que a sua atuação é fundamental para contribuir com a aplicação das políticas públicas propostas para o campo museal catarinense⁵, no entanto, não podemos deixar a sua atuação separada das de outros agentes do campo cultural. Trata-se de uma engrenagem na qual cada um representa um papel no funcionamento e desenvolvimento do setor museal. Assim sendo, o SEM/SC promove suas atividades em parceria e articulação com várias destas instituições. Neste contexto, com o lançamento da Política Nacional de Museus (PNM) em 2003, passando pela criação do Ibram e do Estatuto de Museus (Lei nº 11.904/09), ambos em 2009, assim como, no âmbito estadual, a realização dos fóruns de museus e a reformulação do SEM/SC pelo Decreto 5.999/11, constitui-se um cenário para o desenvolvimento das ações de forma colaborativa e com fundamentação em legislações do campo museal.

O SEM/SC foi criado oficialmente na década de 1990, por meio do Decreto nº 615, de 10 de setembro de 1991. Porém, sua idealização remonta à segunda metade da década de 1980, quando foi formatado dentro da estrutura da Fundação Catarinense de Cultura (FCC), datando do mesmo período de criação do antigo Sistema Nacional de Museus (SNM), em 1986 (Rafael, 2017, p. 163-164). Mais tarde, o seu decreto de criação foi reformulado com o Decreto nº 4.163, de 29 de março de 2006, sendo revogado pelo Decreto nº 599, de 18 de outubro de 2011, que foi a última reformulação, encontrando-se em vigência (Santa Catarina, 2011).

O SEM/SC é organizado com adesão voluntária em consonância com a definição apresentada no Art. 55 da Lei nº 11.904/09: “O Sistema de Museus é uma rede organizada de instituições museológicas, baseado na adesão voluntária, configurado de forma progressiva e que visa à coordenação, articulação, à mediação, à qualificação e à cooperação entre os museus” (Brasil, 2009). Atualmente, com 220 instituições museológicas aderidas de natureza administrativa federal, estadual e municipal, privados, mistos, comunitários e universitários em 117 municípios. Não podemos deixar de mencionar que o número de instituições museológicas aderidas passa por modificações ao longo do tempo, devido às criações e extinções de museus. Os critérios

⁵ A Política Estadual de Museus está dividida em seis eixos programáticos: 1. Capacitação e Formação; 2. Gestão; 3. Financiamento e Fomento; 4. Democratização do Acesso aos Bens Culturais; 5. Acervo; 6. Pesquisa. (Santa Catarina, 2011).

para adesão ao SEM/SC são estabelecidos no Art. 5º do Decreto nº 599/11: “Para integrar o SEM/SC, as instituições museológicas deverão: I - estar legalmente constituídas; II - ter sede no Estado; e III - firmar instrumento legal específico com a FCC” (Santa Catarina, 2011).

Ele é vinculado à Diretoria de Patrimônio Cultural (DPAC) da FCC. A Coordenação do SEM/SC desenvolve suas ações pautando-se: na supramencionada Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus e dá outras providências; no Decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013, que regulamenta dispositivos da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009; no Decreto nº 599, de 18 de outubro de 2011, que institui e revisa a estrutura do SEM/SC; bem como em outras normativas da área.

Por conseguinte, o SEM/SC ao longo de suas mais de três décadas de atuação realizou uma série de ações, produziu publicações e pesquisas, realizou visitas técnicas, encontros, fóruns e ofereceu oficinas desde o período que antecede a sua criação, como mencionado anteriormente. Neste sentido, optamos por abordar o tema oficinas com base nos documentos, relatórios, Livro de Registro de Certificados e principalmente no dossiê do PCM (2011 - 2024).

Assim sendo, os dados sobre as oficinas apresentados neste texto são relativos ao período compreendido entre 2005 e 2024. Ademais, ao estudar e levantar as informações sobre as oficinas realizadas neste período foi feita uma divisão em três momentos: de 2005 a 2009, no qual as oficinas ocorrem em uma espécie de programa denominado de Oficinas de Capacitação em Patrimônio Cultural; o segundo período estudado foi de 2011 a 2014, quando foi criado o PCM, dando uma nova configuração na oferta de oficinas para o campo museal; e por fim o terceiro, que começa em 2018 e vai até 2024, período que denominamos de retomada do PCM.

1. Oficinas de capacitação em patrimônio cultural: de 2005 a 2009

O SEM/SC, no período de 2005 a 2009, com a denominação de Oficinas de Capacitação em Patrimônio Cultural, realizou um total de 44 oficinas em 17 municípios, com 630 participantes. As capacitações tiveram variados temas, sendo os seguintes: Museu, Memória e Cidadania; Plano Museológico; Elaboração de Projetos Culturais; Organização e Preservação de Acervos Fotográficos; Museu, Escola e Comunidade; Noções de Restauro e Conservação de Documentos; Gestão e Documentação de Acervos; Expografia; Segurança e Museus; Educação, Herança Cultural e Turismo:

diálogos e interfaces entre educação popular e participação comunitária; Museu, Escola e Comunidade: parceria para a inclusão sociocultural; Conservação de Acervos; Museus e Novas Tecnologias de Informação; Planejamento de Desenvolvimento de Projetos Culturais; Preservação do Patrimônio Documental; Museu e Turismo; Técnicas de Encadernação e Pequenos Reparos em Livros; Conservação e Noções de Restauro de Acervos Documentais; Estudos de Público em Museus; Museu, Escola e Comunidade: parceria para a inclusão sociocultural; Treinamento de Equipes Administrativas e de Apoio. A seguir, apresentamos quadro resumo com os municípios onde ocorreram as oficinas, com as quantidades e ano nos quais foram realizadas.

Quadro 1: Locais, quantidade e anos das oficinas

| Município | Quantidade de oficinas | Anos em que ocorreram oficinas |
|----------------------|-------------------------------|---------------------------------------|
| Chapecó | 9 | 2005; 2008; 2009 |
| Tubarão | 5 | 2005 |
| Caçador | 3 | 2006; 2009 |
| Blumenau | 1 | 2006 |
| Criciúma | 2 | 2006; 2007 |
| São Miguel do Oeste | 3 | 2006 |
| Concórdia | 2 | 2007 |
| Itajaí | 1 | 2007 |
| Joinville | 1 | 2007 |
| Maravilha | 2 | 2007 |
| Rio do Sul | 2 | 2007 |
| Içara | 2 | 2008 |
| São Francisco do Sul | 2 | 2008 |
| Laguna | 3 | 2008; 2009 |

| | | |
|-------------|---|------|
| Porto União | 2 | 2009 |
| Orleans | 2 | 2009 |
| São José | 2 | 2009 |

Fonte - Elaboração própria

Em nosso levantamento, não encontramos registro de oficinas no ano de 2010, sendo a primeira lacuna registrada no período estudado por este artigo. Importante ressaltar que neste ano foi organizado pelo SEM/SC o 2º Fórum Estadual de Museus em Joinville, o que pode ser um dos motivos para a não realização de oficina, no entanto, é necessário um estudo mais aprofundado para entender o contexto.

Ademais, observamos que nesta fase denominada Oficinas de Capacitação em Patrimônio Cultural, em algumas ocasiões foram realizadas oficinas simultaneamente em uma mesma data, como, por exemplo, em Tubarão, entre os dias 5 e 7 de dezembro de 2005, foram realizadas 5 oficinas, sendo uma de Museografia - Planejamento Espacial de Museus; a segunda de Elaboração de Projetos Culturais; uma terceira intitulada Noções de Restauro e Conservação de Documentos; a quarta oficina foi de Organização e Preservação de Acervos Fotográficos e a quinta intitulada Museu - Escola: parceria para a inclusão.

Outro registro de capacitação que citamos como exemplo foi a realização de duas oficinas em Orleans entre os dias 7 e 9 de outubro de 2009: oficina 1 - Conservação e Noções de Restauro de Acervos Documentais, oficina 2 - Estudos de Público em Museus. A seguir, imagem do folder de divulgação e inscrições.

Figura 1: Folder de divulgação de oficinas

Fonte: AMUREL (2009)

Das 44 oficinas entre 2005 e 2009, apenas 8 oficinas foram realizadas sem concomitância, o que demonstra uma característica própria deste momento na oferta de oficinas pelo SEM/SC; posteriormente esse perfil muda com a criação do PCM em 2011, no qual foram oferecidas no máximo duas oficinas de forma simultânea em um mesmo município. Já a partir de 2012, adotou-se a realização de uma oficina em cada data, característica mantida até o presente momento.

2. Primeira fase do PCM: de 2011 a 2014

Um dos objetivos do SEM/SC é oferecer capacitação para as equipes das instituições museológicas de Santa Catarina. Pensando nisso, em 2011 foi reformulada a proposta de oferta para oficinas, sendo criado o PCM (Rafael, 2017, p. 70). Porém, é importante ressaltar que desde antes de sua criação oficial, o Sistema oferece oficinas para os profissionais do campo museal em Santa Catarina, sendo de 1988 os registros mais antigos encontrados dessas iniciativas, assim como, entre os anos 2005 e 2009, há registros de que foram realizadas 44 oficinas. Inicialmente elas eram exclusivas para profissionais de instituições museológicas catarinenses, que indicavam funcionários para participar das oficinas.

Destarte, a oferta de oficinas configura-se como uma das possibilidades que o SEM/SC buscou para difundir as informações sobre normativas e conhecimentos

técnicos relacionadas ao desenvolvimento de atividades em museus, visando, sobretudo, contribuir com o aprimoramento das práticas nestas instituições.

Pensando em reunir e sistematizar as informações sobre o histórico do PCM, em 2023, a Coordenação do SEM/SC iniciou a construção de um dossiê. Foram feitas pesquisas em todos os documentos presentes em todas as bases de dados do Sistema, tanto físicas quanto digitais: listas de presença das oficinas, materiais de divulgação, fichas de avaliação, listas de certificados, documentos internos de organização, ofícios e relatórios. Este levantamento de dados ainda não havia sido feito e acreditamos que seja algo importante para o setor, pois consideramos a importância de preservar a memória. “As pessoas, instituições, empresas e organizações produzem, ao longo do tempo de suas existências, uma vasta quantidade de informações. Esses grupos, enquanto conjuntos informacionais, são também conhecidos como memória” (Miranda; Ramos, 2020, p. 2.)

Assim sendo, para tratar do PCM, optamos por dividir a apresentação dos dados pesquisados em dois blocos, o primeiro compreendendo os anos iniciais, de 2011 a 2014, momento no qual o Programa é criado e onde se concentra a maior quantidade de edições, e no segundo momento apresentaremos o segundo bloco de dados, referente ao período da retomada, compreendido de 2018 até o ano de 2024.

Da primeira edição oficial do PCM, em 2011, até a de 2014, o SEM/SC realizou 44 oficinas, sendo seis no ano de 2011, onze em 2012, oito em 2013 e quatorze em 2014. A seguir, apresentamos quadro com resumo (Quadro 2).

Quadro 2: Quantidade de oficinas por ano

| | |
|--------------------------------|----|
| Quantidade de oficinas em 2011 | 6 |
| Quantidade de oficinas em 2012 | 11 |
| Quantidade de oficinas em 2013 | 8 |
| Quantidade de oficinas em 2014 | 14 |

Fonte: elaborado pelos autores.

O PCM foi interrompido em 2014, segundo momento no qual identificamos uma lacuna na oferta de oficinas. A justificativa para a interrupção nesse momento era

contingenciamento orçamentário e readequação de ações (Rafael, 2017, p. 83). Entre 2011 e 2014, foram realizadas um total de 44 edições.

3. Segunda fase do PCM: a retomada em 2018

A retomada do PCM ocorreu em 2018 com a realização de duas oficinas com o tema Plano Museológico, ambas em parceria com o Ibram. A volta das oficinas significa para o SEM/SC a reconexão com a sua essência e com um dos seus principais objetivos: a oferta de capacitações para o campo museal em Santa Catarina. Na ocasião, as oficinas foram realizadas na região Sul, em Criciúma, e na região Grande Florianópolis, em Florianópolis, com a participação de quarenta e duas pessoas de dezesseis instituições oriundas de onze municípios.

Desde então, foram realizadas mais sete edições de oficinas, as duas mais recentes em 2024, nas regiões Sul, em Orleans, e Oeste, em Xanxerê, com o tema Conservação Preventiva de Acervos, ambas em parceria com o Ateliê de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (Atecor), de 2018, ano da reativação, até setembro de 2024 (mês e ano de escrita deste artigo), foram realizadas 9 edições. A seguir, quadro com resumo das oficinas após a retomada.

Quadro 3: Temas das oficinas após a retomada do Programa

| Tema | Quantidade de oficinas com o tema | Anos em que ocorreram oficinas com o tema |
|--|--|--|
| Plano Museológico | 4 | 2018; 2021; 2022 |
| Educação Museal | 1 | 2019 |
| Gestão de Riscos para Acervos Musealizados | 2 | 2023 |
| Conservação Preventiva de Acervos | 2 | 2024 |

Fonte: Elaboração própria

Importante observar que no período da retomada de 2018 a 2024, todas as oficinas foram realizadas em parceria com outras instituições, sendo cinco edições realizadas em conjunto com o Ibram, duas com o ATECOR e uma com o Núcleo de Ação

Educativa do Museu de Arte de Santa Catarina (NAE/MASC), sendo que esta estratégia possibilitou a oferta de capacitações e a reconexão com as instituições museológicas e seus profissionais.

Ademais, durante a pandemia da Covid-19, Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional, de março de 2020 a maio de 2023, conforme decretado pela Organização Mundial da Saúde (OMS), as atividades de caráter presenciais são afetadas. Neste sentido, o SEM/SC, em parceria com o Ibram, ofereceu de forma inédita oficina do PCM em formato remoto como uma iniciativa alternativa às oficinas presenciais, que seguiram suspensas durante esse período pandêmico.

Dessa maneira, buscando desenvolver ações que contribuam com o desenvolvimento do campo museológico catarinense durante a pandemia, a Coordenação do Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina em parceria com o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) realizou uma edição da Oficina de Plano Museológico do Programa de Capacitação Museológica com 20 horas de duração em formato virtual, de 21 a 25 de junho de 2021; a iniciativa alcançou 20 instituições museológicas de 19 municípios catarinenses, além de 5 cidades de outros estados. Ressaltamos que a realização dessa oficina em formato virtual foi inédita no âmbito do Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina. A adoção desse formato visou retomar as ações de capacitação para os profissionais do campo museológico em um ambiente mais seguro para a saúde de todos, com o devido distanciamento, formato essencial para contribuir com o controle da proliferação do vírus da COVID-19 (Santa Catarina, 2021, p. 6).

A experiência mostrou-se exitosa e foi repetida nos dois anos subsequentes, sendo uma possibilidade para a ampliação do acesso às oficinas oferecidas, assim como é um elemento de renovação para o PCM, sem excluir o ambiente presencial, mas oferecendo um espaço a mais para a realização das capacitações, sendo em certa medida complementar.

4. Dados gerais do PCM de 2011 a 2024

No presente tópico, apresentaremos os dados referentes ao PCM, no qual vamos observar os indicadores sobre o funcionamento do Programa ano a ano, tomando como ponto de partida o ano de 2011.

O primeiro dado que detalharemos será referente aos locais onde ocorreram as capacitações. Essa informação é importante para se perceber a distribuição no território catarinense, revelando um programa descentralizado, seja na oferta de oficinas em formato presencial ou com a inclusão, a partir de 2021, de oficinas em formato remoto.

Quadro 4: Locais que sediaram oficinas

| Município | Quantidade de oficinas | Anos em que ocorreram oficinas | Região |
|---------------------|-------------------------------|---------------------------------------|----------------------|
| Pinhalzinho | 3 | 2011; 2019 | Oeste |
| Urussanga | 2 | 2011 | Sul |
| Pomerode | 1 | 2011 | Vale do Itajaí |
| Treze Tílias | 2 | 2011 | Meio-Oeste |
| Lages | 5 | 2011; 2013; 2014 | Serra |
| Florianópolis | 7 | 2011; 2012; 2014; 2018; 2023 | Grande Florianópolis |
| Maravilha | 1 | 2012 | Oeste |
| Campos Novos | 1 | 2012 | Serra |
| Criciúma | 4 | 2012; 2014; 2018 | Sul |
| Blumenau | 3 | 2012; 2014 | Vale do Itajaí |
| Joinville | 3 | 2012; 2014 | Norte |
| Mafra | 1 | 2012 | Norte |
| Rio do Sul | 1 | 2012 | Vale do Itajaí |
| Xanxerê | 2 | 2012; 2024 | Oeste |
| Orleans | 2 | 2012; 2024 | Sul |
| São José | 1 | 2012 | Grande Florianópolis |
| Tijucas | 1 | 2013 | Grande Florianópolis |
| São Miguel do Oeste | 1 | 2013 | Oeste |
| Caçador | 1 | 2013 | Meio-Oeste |
| Sombrio | 1 | 2013 | Sul |
| São Joaquim | 1 | 2013 | Serra |

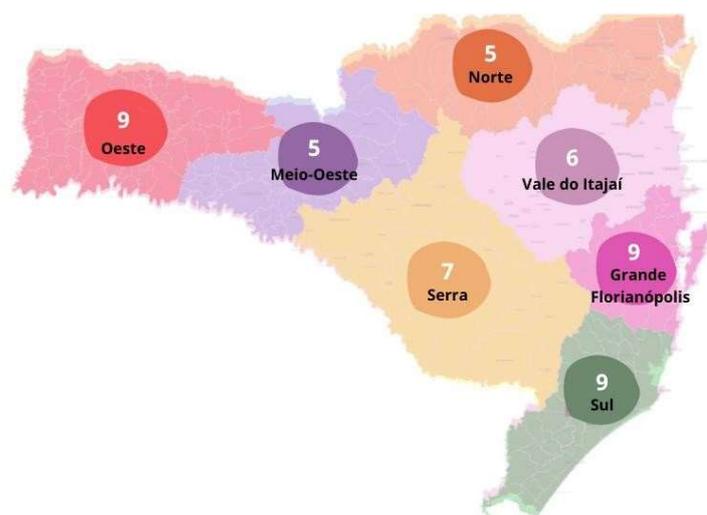
| | | | |
|------------------|---|------------------|----------------|
| Corupá | 1 | 2013 | Norte |
| Taió | 1 | 2013 | Vale do Itajaí |
| Videira | 2 | 2014 | Meio-Oeste |
| Chapecó | 2 | 2014 | Oeste |
| Ambiente virtual | 3 | 2021; 2022; 2023 | - |

Fonte - Elaboração própria

Dessas oficinas, nove foram realizadas nas regiões Oeste, Grande Florianópolis e Sul, sete na região Serra, seis no Vale do Itajaí e cinco nas regiões Meio-Oeste e Norte (Imagem 2). Portanto, podemos perceber que as regiões que mais receberam oficinas foram Grande Florianópolis e Sul, enquanto a que recebeu menos foi a Meio-Oeste. Além disso, no mapa a seguir, é importante ressaltar que três das edições realizadas a partir de 2021 ocorreram em formato remoto em parceria com o Ibram. Esse formato inédito para as oficinas do SEM/SC surgiu inicialmente em decorrência da necessidade de oferecer capacitações durante o período da pandemia da Covid-19; além disso, demonstrou ser uma alternativa válida para alcançar participantes que porventura não tivessem a possibilidade de se deslocar para a edição presencial.

Nas três edições remotas, as oficinas tiveram respectivamente 55 participantes em 2021, 89 participantes em 2022 e em 2023 foram 67 participantes. Ademais, as oficinas remotas não foram contabilizadas em nenhuma região específica, todavia, as três edições remotas tiveram ampla participação de profissionais de todas as regiões. No mapa a seguir, apresentamos a quantidade de oficinas presenciais por região museológica.

Figura 2: Quantidade total de oficinas por região museológica



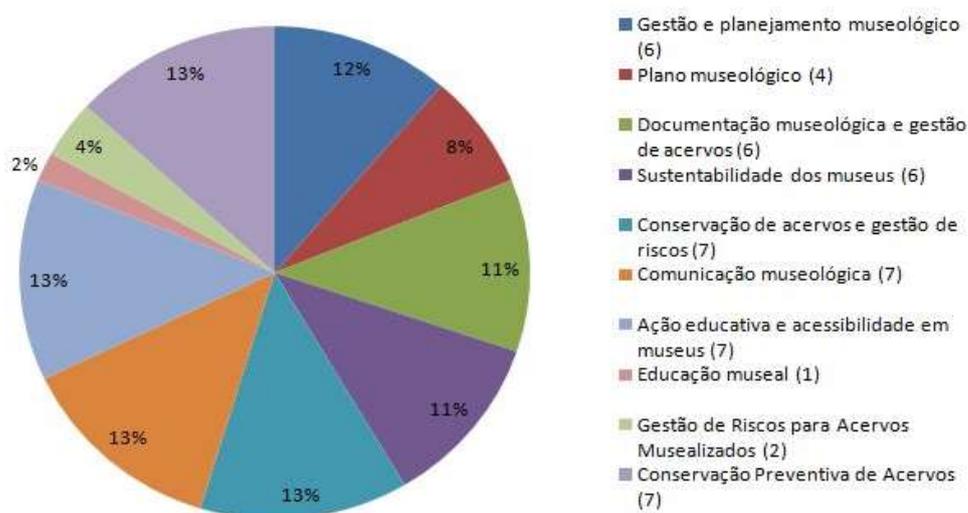
Fonte: elaborado pelos autores.

Com a pesquisa nos documentos, foi possível identificar não apenas as regiões que receberam oficinas, mas também a quantidade de instituições e de indivíduos de cada região museológica que participaram das oficinas. Desta forma, conseguimos perceber as regiões com menor número de instituições atendidas.

Nestes números estão todas as instituições que participaram das oficinas, sendo que não são apenas museus aderidos ao SEM/SC. Contamos com universidades, escolas, empresas, órgãos públicos e fundações culturais. Além disso, museus que hoje estão extintos também podem estar na contagem. Observamos que a Serra Catarinense foi a região com menos pessoas e museus atendidos (57 e 17 respectivamente), sendo seguida pelo Meio-Oeste (61 e 28 respectivamente). Já a Grande Florianópolis foi a região com mais indivíduos participantes (186), ficando em segundo lugar quando se trata de instituições (52). A que teve mais instituições participando foi a Oeste (57), que é a segunda região com maior número de pessoas (160). As outras três regiões do estado, Vale do Itajaí, Sul e Norte, tiveram, respectivamente, 62, 50 e 41 instituições participantes, e 151, 132 e 122 indivíduos. As oficinas também tiveram participação de pessoas de outros estados, totalizando 26 instituições e 39 pessoas até 2024. É importante afirmar que não foi possível chegar a um número definitivo desses dados, sendo eles o mais aproximado possível da quantidade real. Isso ocorreu porque as informações de algumas edições sobre o vínculo institucional e a cidade de origem dos participantes não foram encontradas.

Sobre os temas das oficinas, é importante destacar que abordam conteúdos relacionados às demandas da rotina de uma instituição museológica, tais como conservação, gestão, educação etc. A seguir, quadro com detalhamento.

Figura 3: Temas das oficinas



Fonte: elaborado pelos autores.

Os dados organizados no dossiê do PCM em associação com os dados coletados pelo Cadastro Catarinense de Museus (CCM) podem contribuir para se pensar na escolha de temas para futuras oficinas. Assim sendo, essa escolha fundamentada em dados é um caminho essencial para o planejamento desta ação de política pública. Por exemplo, ao abordar o aumento do indicador sobre o desenvolvimento do plano museológico em museus catarinenses de 11,6% para 25,9%, o relatório do CCM enfatiza as ações de discussão e capacitações desenvolvidas com o tema plano museológico:

[...] entre 2017 e 2018, realizou ações destinadas a reforçar a importância do desenvolvimento de Planos Museológicos. Foram realizadas, em parceria com o Conselho Regional de Museologia (COREM 5ª Região PR/SC), sete edições do Conversando sobre Museu (ciclo de encontros de discussão e reflexão), em todas as regiões museológicas, abordando o tema com profissionais do setor. No mesmo período, foram ofertadas duas oficinas em parceria com o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), além de uma oficina específica sobre o tema durante o 5º Fórum Catarinense de Museus, realizado em 2019 na cidade de Laguna (Santa Catarina, 2021, p. 26).

Desta forma, tendo em vista a necessidade de contribuir com a melhoria deste indicador, foram realizadas as supracitadas atividades.

Considerações finais

A oferta de capacitações é um instrumento utilizado de forma recorrente pelo SEM/SC ao longo de sua história, e demonstrou ser imprescindível como elemento de formação voltada para o setor museal, sendo um espaço importante para difundir conhecimentos técnicos e diretrizes da política museal, assim como para o estabelecimento de diálogos e parcerias.

Por conseguinte, o formato na oferta de oficinas passou por reformulação em 2011, dando origem ao PCM, funcionando ininterruptamente até 2014, sendo retomado em 2018, mas sem o mesmo formato da sua origem, no qual era composto por módulos. Esse período sem capacitações deixou inativo um dos canais voltados para a contribuição na formação dos profissionais e de conexão com as instituições museológicas, sendo esse canal restabelecido de forma gradativa na fase da retomada do PCM, embora sem a mesma intensidade de outrora, conforme podemos perceber com base nos dados. Destarte, deve-se considerar também neste cenário o período pandêmico como um fator desafiador para a realização das ações de capacitações, sobretudo no momento em que vigoravam as recomendações para a suspensão das ações de caráter presencial. Entretanto, é válido ressaltar que se buscaram alternativas, como, por exemplo, a realização de oficinas em formato remoto, modelo inédito até então.

Contudo, é salutar pontuar que a oferta de oficinas por si só não sustentará o desenvolvimento do campo museal em Santa Catarina, sendo apenas um dos componentes da engrenagem, sendo necessário pensar neste desenvolvimento alinhado a outras ações que já existem e que são destinadas ao setor, tais como os editais de fomento, intercâmbio entre os museus, assim como estimular novas iniciativas que venham a ser postas em prática.

No âmbito do SEM/SC, as oficinas em conjunto com Conversando Sobre Museu, com o Cadastro Catarinense de Museus, visitas técnicas, produção de Guia de Museus, dentre outras ações, configuram-se como iniciativas que contribuem com o desenvolvimento do setor, assim como as ações que são desenvolvidas por outras instituições que atuam no campo de museus.

Por fim, destacamos que de 2005 até 2024 o SEM/SC ofereceu de forma gratuita 97 oficinas⁶ com um total de 2.049 pessoas atendidas de todas as regiões museológicas de Santa Catarina, sendo um dado que sustenta a relevância desta linha de ação na atuação do SEM/SC ao longo dos anos, sendo essencial a sua continuidade. Essa percepção é multifatorial, sendo ancorada no entendimento de que com o surgimento de novas concepções técnico-científicas direcionadas aos museus e seu campo de atuação, assim como, devido às trocas nas equipes das instituições, torna-se necessário que as capacitações sejam um elemento permanente voltado para contribuir com a formação destes profissionais, tendo em vista a manutenção das capacitações para as equipes dos museus, mantendo em funcionamento esse espaço de aprendizagem, intercâmbio e construção de parcerias.

Referências

- AMUREL – Associação de Municípios da Região de Laguna. Orleans vai sediar as Oficinas de Capacitação em Patrimônio Cultural da FCC. **AMUREL**, 2009. Disponível em: <https://amurel.org.br/noticia-156670/>. Acesso em: 30/09/2024.
- BOURDIEU, Pierre. **Questões de Sociologia**. Lisboa: Fim de Século, 2003.
- BRASIL. Ministério da Cultura. **Política nacional de museus**. Brasília: MinC, 2007.
- BRASIL. **Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009**. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos, 2009. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/2009/01/Lei/L11904.htm
- MIRANDA, Zeny Duarte de; RAMOS, Tassila Oliveira. Memória Institucional: um sistema em definição. Simpósio Internacional de Arquivos: Arquivo, documento e informação em cenários híbridos, 2011, Salvador. **Anais eletrônicos**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2011. p. 1 – 20. Disponível em: <http://arquivistica.fci.unb.br/au/memoria-institucionalum-sistema-em-definicao/>. Acesso em: 30/09/2024.
- RAFAEL, Maurício. Gestão de políticas públicas: uma análise sobre o Programa de Capacitação Museológica do Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, n. 5, set. 2017. Disponível em: https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/11551_MAUICIO+RAFAEL. Acesso em: 04/09/2024.
- RAFAEL, Maurício. **Políticas públicas para o campo museal: um estudo sobre o “Programa de Capacitação Museológica” do Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina**. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 149. 2017.

⁶ Oficinas de Capacitação em Patrimônio Cultural (2005 - 2009): 44 oficinas com 630 participantes. Primeira fase do PCM (2011 - 2014): 44 oficinas com 1.077 participantes. Segunda fase do PCM (2018-2024): 9 oficinas com 342 participantes.

SANTA CATARINA. Fundação Catarinense de Cultura. **Impacto da pandemia da COVID19 nas instituições museológicas catarinenses.** Florianópolis: FCC, 2021. Disponível em: <https://www.cultura.sc.gov.br/a-fcc/patrimoniocultural/sem/publicacoes#relatorios-sobreimpactos-da-pandemia-da-covid-19-nas-instituicoes-catarinenses>. Acesso em: 13/09/2024.

SANTA CATARINA. Fundação Catarinense de Cultura. **Relatório do Cadastro Catarinense de Museus.** Florianópolis: FCC, 2021. Disponível em: <https://www.cultura.sc.gov.br/a-fcc/patrimoniocultural/sem/publicacoes#relatorio-docadastro-catarinense-de-museus>. Acesso em: 25/09/2024.

SANTA CATARINA. Fundação Catarinense de Cultura. **Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina.** Florianópolis: FCC, 2013.

ESCULPINDO MEMÓRIAS: (RE)DESCOBRINDO ISMAEL DE BARROS NO ACERVO DA ESCOLA DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Celina Rosa Santana¹
Isabella D'Eça Almeida²
Mauro Lúcio da Silva Júnior³
Tuane Carneiro Bugary Teles⁴

Resumo: Frequentemente trajetórias de personalidades que influenciaram movimentos artísticos e práticas culturais são evidenciadas por meio de pesquisas e publicações acadêmicas. Dessa forma, esta pesquisa tem por finalidade investigar a trajetória artística de Ismael de Barros por meio do conjunto de obras em suporte de gesso de sua autoria que compõem o acervo do Memorial Artístico e Histórico da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (MAH/EBA/UFBA). A análise busca destacar as suas influências artísticas, suas contribuições como artista e professor, e a importância de suas obras na preservação da memória artística e histórica da instituição de ensino superior. A investigação adota uma abordagem qualitativa, com ênfase na análise de fontes primárias, como documentos e registros da época. Os resultados demonstraram que a falta de sistematização e divulgação das informações sobre o artista e suas obras contribuíram, ao longo do tempo, para o seu gradativo esquecimento institucional. Assim, a pesquisa busca contribuir para a valorização e preservação de um patrimônio cultural pertencente à Universidade, promovendo uma reflexão mais ampla sobre o impacto de sua obra na arte e no ensino da arte na Bahia.

Palavras Chaves: Ismael De Barros. Acervo Artístico. Acervo Universitário. Patrimônio Cultural Universitário.

¹Universidade Federal da Bahia (UFBA). Local de atividade: Escola de Belas Artes da UFBA. Formação acadêmica: Mestranda do programa de pós-graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia (PPGMUSEU/UFBA); Restauradora, ocupante do cargo de técnica em restauração ligado ao Setor de Restauração do Memorial Artístico e Histórico da Escola de Belas Artes da UFBA. E-mail: celina.rosa@ufba.br.

²Universidade Federal da Bahia (UFBA). Formação acadêmica: Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia (PPGMUSEU/UFBA); Bacharelado e Licenciatura em História pela UFBA. E-mail: isabella.dalmeida@yahoo.com.br.

³ Universidade Federal da Bahia (UFBA). Formação acadêmica: Graduando em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA/UFBA). Estagiário ligado ao setor de restauração do Memorial Artístico e Histórico da Escola de Belas Artes da UFBA. E-mail: contatomaurolucio@gmail.com.

⁴ Universidade Federal da Bahia (UFBA). Formação acadêmica: Graduanda em Design da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA/UFBA). Estagiária ligada ao Setor de Restauração do Memorial Artístico e Histórico da Escola de Belas Artes da UFBA. E-mail: tcbteles@gmail.com.

ESCULPIENDO MEMORIAS: (RE)DESCUBRIENDO ISMAEL DE BARROS EN EL ACERVO DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD FEDERAL DE BAHIA

Resumen: *Frecuentemente las trayectorias de personalidades que influenciaron movimientos artísticos y prácticas culturales se evidencian por medio de investigaciones y publicaciones académicas. Es así, que esta investigación tiene por objeto, indagar en la trayectoria artística de Ismael de Barros a través del conjunto de obras de su autoría soportadas en yeso que conforman la Colección del Memorial Histórico Artístico de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Bahía (MAH-EBA-UFBA). El análisis, busca resaltar sus influencias artísticas, sus aportes como escultor y docente, así como la relevancia de sus trabajos en la preservación de la memoria artística e histórica de esta institución de educación superior. La investigación, adopta un enfoque cualitativo, con énfasis en el análisis de fuentes primarias, como documentos y registros de la época. Los resultados demostraron, que la falta de sistematización y difusión de información sobre Ismael de Barros y sus obras, contribuyó con el tiempo a su paulatino olvido en el contexto institucional. De otra parte, la reflexión busca contribuir a la valoración y preservación del patrimonio cultural perteneciente a la Universidad, promoviendo una perspectiva más amplia sobre el impacto de su trabajo en el arte y la enseñanza del arte en Bahía.*

Palabras clave: *Ismael de Barros. Colección Artística. Colección Universitaria. Patrimonio Cultural Universitario.*

ESCULPINDO MEMÓRIAS: (RE)DESCOBRINDO ISMAEL DE BARROS NO ACERVO DA ESCOLA DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Introdução

Os mestres não envelhecem, permanecem se a morte os leva, prosseguem vencendo o tempo enquanto vivos. Essa é a lição que nos ensina mestre Ismael de Barros, com talento e ofício, com sabedoria e amor (Amado, 1945).

É comum, na literatura acadêmica, publicações que retratam as trajetórias de personalidades que influenciaram movimentos artísticos e práticas culturais. Estas publicações servem como uma ponte para compreender melhor as vidas, as motivações e as obras desses indivíduos, além de contextualizar as suas criações em termos de influências, de técnicas e de impacto cultural. No caso de Ismael de Barros (1898 – 1993), esse tipo de estudo se torna ainda mais relevante, dado o pouco material disponível sobre a sua obra e trajetória, o que reforça a necessidade de investimento em pesquisas e publicações buscando preencher essa lacuna.

A ideia para a realização de um artigo sobre Ismael de Barros surgiu dentro do Setor de Conservação e Restauro de Obras de Arte Professor Doutor José Dirson Argolo da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA/UFBA) durante as reflexões para a elaboração de uma exposição com algumas das obras assinadas pelo artista, que estão sob a guarda da instituição. Diferentemente de uma exposição sobre as técnicas ou a trajetória de um artista, o objetivo desta mostra era destacar as personalidades retratadas por ele, apresentando as histórias e o contexto de vida dessas figuras. No entanto, devido à escassez de informações sobre as obras e à ausência de documentos que comprovem a identidade de cada retratado, a execução da exposição tornou-se inviável, resultando em seu cancelamento. Apesar disso, o processo de pesquisa para a exposição possibilitou a reunião de documentos importantes que ajudaram a conhecer um pouco mais sobre o artista Ismael de Barros. Por essa via, buscando nas minúcias das suas práticas artísticas, seguindo o rastro de pistas e vestígios que, por vezes frágeis, auxiliassem no descortinar da sua trajetória, percebeu-se que “se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la” (Ginzburg, 1989, p. 177)

A descoberta e a organização de fontes como os documentos e as obras presentes no acervo da EBA/UFBA são essenciais para a construção de uma narrativa

histórica sobre este indivíduo, e contribui para lançar um olhar mais aprofundado sobre ele, especialmente quando há uma lacuna de informações sobre as contribuições deste artista. Ismael de Barros, cuja trajetória se entrelaça com uma parte significativa da história da Escola de Belas Artes, atuou como aluno e, posteriormente, como professor da instituição, além de ter deixado um volumoso conjunto de obras, resultado de sua produção que hoje, uma parte, se soma ao acervo artístico e histórico da EBA/UFBA.

O intenso estudo do campo de atuação do sujeito é um imperativo para compreensão das suas agências pessoais e profissionais, com a articulação das suas subjetividades e os contextos sociais dos quais participava enquanto aluno, artista e professor, no caso de Ismael. Numa abordagem bourdieusiana (2003), a análise das relações entre o artista e as forças existentes nas arenas sociais oferece uma profícua percepção sobre sua trajetória e sociabilidades dentro e fora do cenário acadêmico.

Salienta-se que, apesar da sua extensa produção e contribuição na formação de diversos artistas, a história de Barros e sua obra permanecem sub-representadas na literatura acadêmica sobre a arte baiana e brasileira. Com base nisso, a pesquisa sobre Ismael de Barros não só contribui para a valorização do patrimônio cultural universitário (Ribeiro; Segantini; Granato, 2019)⁵ presente na EBA/UFBA, mas também enriquece o campo acadêmico artístico, contribuindo para reflexão sobre a preservação de acervos em gesso que muitas vezes é visto como um suporte de pouca relevância. Dessa forma, o presente artigo justifica-se pelo desenvolvimento de pesquisas e de divulgação sobre a vida e obra de Ismael de Barros com o intuito de destacar a sua importância para a preservação da memória artística da Bahia e, por consequência, da sua história em relação à Universidade.

Diferente do proposto para a exposição, a pesquisa tem por objetivo levantar dados sobre a trajetória artística de Ismael de Barros, por meio do conjunto de obras do artista em suporte gesso que se encontra na instituição, buscando com isso identificar como se deu a reunião de obras de Ismael de Barros dentro do acervo da EBA/UFBA e a sua relevância para a preservação da memória artística regional e institucional. Ao fazê-lo, espera-se contribuir para a valorização e reconhecimento de Ismael de Barros como um importante professor e artista de sua época e suas obras como um ponto para o enriquecimento do campo de estudos sobre a história da arte na Bahia e sobre a formação de um patrimônio cultural universitário.

⁵ Segundo os autores, o patrimônio cultural universitário “compreende todos aqueles bens, tangíveis e intangíveis que fazem referência ao sistema de valores, modos de vida e função social das universidades” (Ribeiro; Segantini; Granato, 2019, p. 51).

Para tanto, a pesquisa foi realizada a partir de uma abordagem qualitativa, que segundo Godoy (1995), analisa o objeto pesquisado a partir do seu contexto, captando informações de forma integrada, acessando os agentes envolvidos e coletando dados a partir de diferentes caminhos. O estudo de caso aqui presente utiliza-se principalmente da análise de fontes primárias, como os documentos pertencentes ao arquivo histórico da instituição, jornais e notícias da época e uma análise do acervo de obras do artista pertencente à EBA/UFBA. Foram consideradas fontes orais obtidas por meio de depoimentos, recurso que possibilitou complementar as informações documentais, ampliando a compreensão sobre o contexto do conjunto de obras de Ismael de Barros na EBA/UFBA. Essas etapas permitiram traçar um paralelo entre as diversas fontes, a fim de verificar a importância desse escultor e de suas obras no acervo da instituição.

Documentar a trajetória de Ismael de Barros através de um artigo acadêmico é uma forma de preservar e divulgar não apenas sua técnica e legado, mas também sua relevância na formação de uma memória artística, cultural, política, regional e institucional vinculada à UFBA.

Panorama histórico da EBA/UFBA

A Academia de Belas Artes da Bahia foi fundada pelo pintor espanhol Miguel Navarro y Cañizares em 17 de dezembro de 1877, tendo o seu fundador chegado à cidade de Salvador apenas um ano antes, em 1876. O contexto histórico e artístico da época foi fundamental para moldar tanto a estrutura pedagógica quanto a constituição inicial do que hoje compõem o acervo histórico e artístico da escola.

Naquele período, a metodologia de ensino das artes baseava-se na tradição acadêmica europeia desenvolvida inicialmente na Itália durante o século XVI, nas primeiras academias de arte, entre elas Academia e Companhia das Artes de Desenho de Florença, fundada por Giorgio Vasari e a Academia de São Lucas de Roma, tendo grande expressão através da Academia Real de Pintura e Escultura francesa fundada já no século XVII em 1648, inspirando a criação de outras academias, sendo difundida ao redor do mundo. No Brasil, a missão francesa liderada por Joaquim Le Breton foi responsável pela difusão deste método, que consiste em uma normatização técnica de padrões rígidos de estudos, guiados entre outras coisas, pela produção de cópias de esculturas, pinturas e gravuras, tendo como referências obras da antiguidade clássica

greco-romana, estudos com modelo vivo e réplicas de esculturas feitas em gesso (Fernandes, 2019).

Para Hans-Ulrich Cain⁶ (s.d.), diversos são os motivos para o uso de réplicas em gesso como material de estudo nas academias de arte e a criação de coleções de gesso destinadas a museus e universidades. Acreditava-se que era preciso moldar o estilo e o gosto dos artistas em formação de acordo com o conceito de beleza e harmonia da antiguidade clássica europeia, e o uso de esculturas em gesso era uma forma de democratizar o acesso a obras de difícil contato por estarem em museus ou em coleções particulares. Além disso, a réplica de gesso por ter superfície uniforme, cor branca e fosca permite um olhar direto à forma plástica, sem desvio para as peculiaridades da coloração, do brilho e da textura de obras produzidas em mármore ou em bronze.

A Academia de Belas Artes da Bahia foi criada seguindo esses moldes de ensino das artes. Baltieri (2019) destaca que a primeira encomenda para aquisição de cópias e réplicas em gesso de obras clássicas vindas da França foi registrada em 1878. Foram esses modelos que, por mais de oito décadas, serviram como material didático do ensino das artes na Bahia e foi um dos alicerces sobre o qual a Escola de Belas Artes começou a construir a sua identidade artística e educacional.

Juarez Paraíso (2010) avalia que as aquisições das cópias em gesso foi um marco para a escola. Essas obras, encomendadas em Paris, proporcionaram um recurso que permitiu aprofundamento no estudo das proporções e das formas em um nível elevado, preparando os estudantes tanto para as demandas do mercado artístico quanto para a própria academia.

Ao longo da sua história, a instituição passou por importantes transformações, como a mudança da denominação de Academia de Belas Artes da Bahia para Escola de Belas Artes da Bahia em 1891; introdução da Escola na Universidade da Bahia (UBA)⁷ em 1947; transferência da sede, outrora localizada no Solar Jonathas Abbott, Pelourinho, para a região do Canela em 1969. Nesse processo de múltiplas mudanças, Paraíso relata que, em meados do século XX, uma ala mais jovem da Escola passou a questionar o modelo de ensino tradicional empregado. Essa nova ala propunha uma metodologia de ensino que priorizasse os processos criativos sobre as práticas de cópia dos modelos clássicos. Tal movimentação e debates culminaram, em 1969, na ruptura com a tradição

⁶ Hans-Ulrich Cain foi chefe do Instituto de Arqueologia Clássica e diretor do Museu de Moldes de Estátuas Clássicas da Alemanha, foi professor de arqueologia clássica na Universidade de Leipzig.

⁷ A Universidade da Bahia (UBA) foi criada pelo Decreto Lei nº 9155 de 8 de abril de 1946, sendo federalizada pelo Decreto Lei nº 1254 de 4 de dezembro de 1950 quando recebeu a atual nomenclatura Universidade Federal da Bahia.

acadêmica, introduzindo as práticas pedagógicas modernas na EBA/UFBA (Paraíso, 2010).

Essa modificação do pensamento acadêmico levou ao questionamento sobre o uso das obras em gesso na sala de aula. Esse conjunto de objetos, que antes era central para o processo de ensino, passou a ser visto como um resquício de um método que não mais atendia às novas demandas criativas e contemporâneas. Sem uma função efetiva e uma estrutura pensada para sua preservação, os objetos foram relegados ao abandono (Paraíso, 2010), depositados em diversos espaços da Escola.

A reavaliação do papel das obras em gesso na EBA/UFBA se deu apenas anos depois. O reconhecimento das peças de gesso como patrimônio não apenas se deu pela sua importância histórica, mas também pela necessidade de preservar a memória da Escola e de sua contribuição para a formação de inúmeros artistas. Este reconhecimento foi impulsionado por iniciativas visando a valorização desse material como um patrimônio (Paraíso, 2010).

Paraíso pontua também que a gestão da artista plástica Márcia Magno, a partir de 1988, foi crucial para a mudança em relação ao tratamento institucional das obras em gesso. Para o autor, foi na gestão de Magno que houve um investimento na busca para recuperar documentos e restituir a memória institucional da EBA/UFBA, buscando preservar e revitalizar o casarão histórico da Escola e seus diversos acervos, incluindo as obras em gesso.

Embora houvesse essa preocupação mencionada por Paraíso desde o final da década de 1980 em preservar o acervo, isso não se concretizou em ações efetivas. Somente após 2003⁸, na gestão subsequente a Márcia Magno, a Escola recebeu uma profissional da área de restauração para atuar diretamente com o acervo da instituição. Nesse período, as obras ainda estavam dispersas em muitos ambientes da própria Escola, e somente a partir de 2006 novos encaminhamentos foram direcionados, iniciando assim um trabalho de pesquisa sobre a temática e suporte desse material para realização de intervenções de restauração.

A partir desse período houve um grande incentivo, por meio da nova gestão, para pensar a preservação das obras de gesso da Escola. Entretanto, o incentivo também não foi o suficiente para um apoio institucional adequado, acarretando interrupções

⁸ Relato cedido em 27 de agosto de 2024 pela Rosana Rocha Baltieri, ocupante do cargo restauradora-área da EBA-UFBA, tratando da doação feita pelo Ângelo Decânio, sobrinho de Ismael, em 2007.

constantes das atividades suscitadas pela falta de espaço que acomodasse o acervo, dentre outras questões.

Ainda que enfrentasse dificuldades ao longo das décadas, a partir de 2014, o apoio de um dos professores da Escola possibilitou a implementação de estágios supervisionados de alunos juntamente ao setor de restauração, dando prosseguimento ao projeto que vem sendo continuado até os dias atuais.

É importante destacar também que o olhar sobre o antigo material didático constituído pelas cópias em gesso contribuiu significativamente para a formação de um acervo de obras com esse suporte na EBA/UFBA, espaço denominado de Gipsoteca. Este espaço inclui, não apenas as peças oriundas da França, mas também outros trabalhos como as cópias produzidas na própria Escola por seus alunos e mestres, a exemplo de peças assinadas por Márcia Magno, Nanci Novais, Augusto Buck, e os bustos, os medalhões e as placas de autoria do escultor Ismael de Barros.

A herança artística de Ismael de Barros: da fotografia à escultura

Dentre tantos nomes que compõem e contribuíram para o cenário artístico baiano, para o ensino das artes na EBA/UFBA e para a criação de um acervo artístico e histórico da Escola, encontra-se o nome de Ismael de Barros. Um baiano cuja trajetória artística e acadêmica contribuiu para a história da instituição. Nascido em 02 de junho de 1898 na Bahia, filho de Arlinda Guimarães de Barros e Agripiniano Barros. O artista foi morador do bairro da Saúde⁹, local vizinho onde se instalava a antiga Academia de Belas Artes da Bahia (ABAB) naquela época.

A família Barros tem ligações com a ABAB desde o seu início por meio de seu pai, Agripiniano Barros, pernambucano nascido em 1862 na cidade de Floresta. Agripiniano mudou-se ainda criança para Bahia e em Salvador teve considerável atuação na referida academia de artes onde lecionou disciplinas como desenho linear, geometria descritiva e desenho figurado. Atuou também em diversas áreas como a arquitetura e música, sendo nesta última professor no Conservatório de Música da Bahia, na época vinculado à ABAB (Quirino, 1911). Essa influência paterna certamente contribuiu tanto no aspecto acadêmico quanto artístico da trajetória de Ismael.

⁹ Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFBA (AHEBA), Cx. 222, Classif. Pastas de Professores - Inativos, 7. Ismael de Barro.

Considerado como um escultor talentoso, Ismael destacou-se pela perfeição técnica de suas obras (Amado, 1945), dando início aos estudos aos 20 anos na antiga ABAB. Documentos do arquivo histórico da EBA¹⁰ registram que sua formação acadêmica na instituição ocorreu em dois períodos distintos: o primeiro entre 1918 e 1920, e o segundo de 1928 a 1930, quando obteve o título de escultor.

A formação artística de Ismael também foi marcada pela influência do escultor italiano Pasquale De Chirico (1873 – 1943), de quem foi discípulo e amigo. A proximidade entre mestre e discípulo se deu de tal maneira que algumas obras de De Chirico chegaram a ser confundidas com as de Ismael. Após a morte de Pasquale, Ismael assumiu a responsabilidade de concluir algumas das obras inacabadas do italiano, como o monumento ao Padre Manoel da Nóbrega¹¹, inaugurado em 1943, e o busto do Bispo Sardinha¹², de 1944 (Ferrante, 2014). Essa continuidade artística não apenas consolidou Ismael como um sucessor da tradição escultórica na Bahia, mas também o destacou como professor, herdeiro da cadeira de Pasquale e mestre de novos artistas, como a exemplo da professora Márcia Magno, que se especializou na modelagem e produziu inúmeras obras públicas em bronze.

Ainda sobre a sua formação, Roberto Pontual (1969) no Dicionário das Artes Plásticas no Brasil destaca que Ismael também frequentou a antiga Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) no Rio de Janeiro, embora o autor não mencione o período exato dessa formação. Saliencia que, ao retornar a Salvador, Ismael tornou-se professor da Escola Técnica do Salvador¹³, onde lecionou desenho industrial, e da Escola de Belas Artes. Nesta última, assinou termo de juramento e posse¹⁴ no dia 22 de janeiro de 1944, assumindo os cargos de professor efetivo na cadeira de modelagem e de professor interino na cadeira de escultura.

O início da vida profissional artística de Ismael inclui também o trabalho com a fotografia. Segundo Fath (2020), essa relação começou quando Agripiniano Barros, seu pai, o apresentou ao fotógrafo português Pedro Gonsalves da Silva em 1919. Ismael

¹⁰ Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFBA (AHEBA), Cx. 222, Classif. Pastas de Professores - Inativos, 7. Ismael de Barros.

¹¹ O monumento ao padre jesuíta, outrora localizado no Terreiro de Jesus, Pelourinho, atualmente está em frente à Igreja da Ajuda.

¹² O monumento ao padre jesuíta, outrora localizado no Terreiro de Jesus, Pelourinho, atualmente está em frente à Igreja da Ajuda.

¹³ A Escola Técnica do Salvador teve sua origem na Escola de Aprendizes Artífices criada pelo decreto nº 7.566, de 23 de setembro de 1909, com objetivo de oferecer educação profissional para a população em situação de vulnerabilidade socioeconômica. A instituição atualmente corresponde ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia - IFBA.

¹⁴ Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFBA (AHEBA), Envelope 327, Livro - Termos de Empossamentos dos Professores Nomeados pela Congregação da EBA Bahia - 1924 a 1952, pág. 49.

passou a trabalhar com ele, conciliando as atividades fotográficas com seus estudos na ABAB. Colaborou também com outros importantes fotógrafos na Bahia, como Jonas da Silva, na Foto Jonas, e Trajano Dias, com quem trabalhou até 1929 (Fath, 2020). Inclusive entre o conjunto de obras aqui estudadas há uma fotografia retratando Arlinda Guimarães de Barros, mãe de Ismael (figura 1), que possui a assinatura de Trajano Dias, como mostra a figura 2.

Figura 1: Retrato de Arlinda Guimarães.



Fonte: Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFBA (AHEBA). Foto dos autores.

Figura 1: Detalhe da assinatura de Trajano Dias



Fonte: Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFBA (AHEBA). Foto dos autores.

Entre as realizações fotográficas de Ismael, destaca-se a fotografia do Mestre Manoel Silvestre Lopes Rodrigues¹⁵ (1859 – 1917) (figura 3), provavelmente do início do século XX, pertencente ao Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes (AHEBA). Segundo Fath (2020), este é o único registro fotográfico conhecido dessa personalidade.

Figura 2: Retrato Manoel Lopes Rodrigues



Fonte: Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFBA (AHEBA). Foto dos autores.

Outro trabalho do artista envolvendo a fotografia e que merece destaque é a montagem retratando a própria família do artista (figuras 4, 5 e 6), desenvolvida ainda enquanto aluno da ABAB em 1928.

¹⁵ Manoel Lopes Rodrigues foi professor do Lyceu de Artes e Offício e da ABAB.

Figura 4: Visão da lateral direita da montagem



Fonte: Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFBA (AHEBA). Foto dos autores

Figura 5: Visão da central da montagem



Fonte: Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFBA (AHEBA). Foto dos autores

Figura 6: visão da lateral esquerda da montagem



Fonte: Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFBA (AHEBA). Foto dos autores.

Segundo Fath (2020), esta obra demonstra a habilidade e originalidade de Ismael fugindo aos padrões convencionais da fotografia da época. Esta obra, que em 2028 completará 100 anos, se destaca pelo uso da técnica denominada perspectiva anamórfica, que se constitui na deformação ou na manipulação da imagem que obriga o espectador a estar numa posição específica para a total compreensão da cena representada. Fath descreve a obra da seguinte maneira:

O trabalho foi montado com três imagens, de modo que, ao fundo, uma fotografia compusesse uma base frontal e sobre ela colada, de forma sequencial, uma estrutura composta por uma série de pedaços de papelão vertical, com a mesma dimensão, proporciona nos dois lados a junção de mais duas fotografias respectivamente. O conjunto de imagens visto de frente apresenta quatro jovens elegantemente vestidos: dois rapazes ao fundo e duas moças no primeiro plano. Ao nos distanciarmos da imagem, percebemos que mais duas imagens aparecem sucessivamente: o perfil de um homem e o perfil de uma mulher. Identificamos o homem como Agripiniano Barros e, a partir dessa informação, pode-se afirmar que se trata de um retrato da família do próprio artista. Ele que, mais tarde, se tornou um dos mais importantes escultores na Bahia, nesse trabalho experimentou, de forma inovadora, a simulação tridimensional na fotografia. É notável, também, a influência da fotografia nas esculturas de Ismael de Barros, principalmente em suas peças de gesso em baixo relevo (Fath, 2020, p. 163).

Como abordado pela autora e analisando o conjunto de obras de Ismael presente no acervo da EBA/UFBA, é possível observar essa relação entre a fotografia e o processo de modelagem na produção de algumas de suas obras. Nessa associação o ato de fotografar pode se comparar ao uso das estecas¹⁶ ajudando no processo da modelagem da figura na argila, e o negativo remete a fôrma registrando a imagem que será revelada sobre o suporte em gesso e/ou bronze.

A fotografia pode ter sido utilizada como fonte para a aplicação de outras técnicas artísticas de Ismael, a exemplo da fotografia de seu pai, que possivelmente serviu de como referência para a produção da montagem fotográfica citada acima e um medalhão em gesso, como pode ser conferido nas figuras 7 e 8 a seguir.

¹⁶ Estecas são instrumentos em formatos de espátulas utilizados para modelagem na argila.

Figura 7: Retrato Agripiniano Barros



Fonte: Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFBA (AHEBA). Foto dos autores.

Figura 8: Medalhão em gesso Agripiniano Barros



Fonte: Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFBA (AHEBA). Foto dos autores.

Jorge Amado observa um lado fraternal presente nas obras de Ismael, como pode ser verificado nos exemplos mencionados anteriormente, assim como nas obras referidas pelo próprio escritor como *Cabeça de Cordélia*¹⁷ referente a representação da esposa de Ismael e no baixo relevo com o rosto de Zélia Gattai¹⁸. As obras que retratam amigos e familiares refletem o que Amado identifica no trabalho de Ismael, percebendo

¹⁷ Obra que atualmente pertence ao acervo do Museu de Arte da Bahia - MAB.

¹⁸ Há uma cópia em gesso na EBA/UFBA e no Museu Afro-Brasil de São Paulo.

traços afetivos em suas criações, descrevendo-o como um “jovem coração a comandar as mãos que emprestam vida ao barro e ao bronze” (Amado, 1945, p.213).

Para além desses trabalhos mencionados pelo escritor baiano, há a obra intitulada Retrato de minha mãe, onde o artista retratou a Arlinda Guimarães. Esta obra, que pertence ao acervo da EBA/UFBA, participou do II Salão de Ala¹⁹ em 1938 ficando em segundo lugar na sua categoria. É relevante apontar também que publicações midiáticas noticiaram participações de Ismael em outros concursos e salões de arte. Destacam-se entre estes o primeiro lugar no concurso donativo Caminhoá de 1931, assim como a menção honrosa no Salão Nacional de Belas Artes em 1944, medalhas de bronze no Salão Nacional de Belas Artes de 1945 e no Salão Paulista de Belas Artes em 1946 (Torres, 1955).

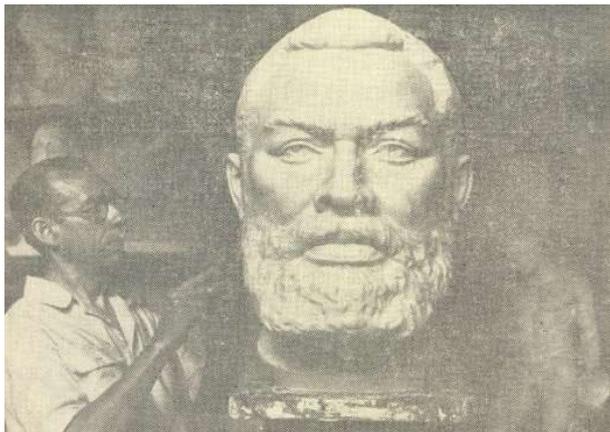
Por meio de seu trabalho Ismael representou, sobretudo, inúmeras personalidades entre políticos, artistas, figuras de influência na sociedade baiana e professores. No cenário político da Bahia, Ismael revela em entrevista dada em 1978 que naquele período havia retratado todos os governadores desde Juracy Magalhães²⁰. Nesse ínterim, Barros também já havia sido convidado para retratar o governador em exercício naquele período (Brito,1978)²¹. o ex-reitor da UFBA Roberto Santos. Observando que há obras no acervo da EBA/UFBA assinadas pelo artista até 1985, é possível inferir que Barros retratou outros governadores que assumiram o governo depois de Roberto Santos.

¹⁹ O movimento ALA (Ala das Letras e das Artes) foi criado por iniciativa do professor da Escola de Belas Artes Carlos Chiacchio, juntamente com outros nomes relacionados à arte baiana. Este movimento, sob influência da Semana de Arte de 1922, foi iniciado em 1937 pelos Salões de ALA nas dependências da Escola de Belas Artes da UFBA e nos salões da Biblioteca Pública, ocorrendo até 1949. Além dos salões, o movimento possuía periódico próprio, o Jornal de ALA, sobre literatura e artes, assim como conferências, recitais e eventos que estimulavam uma produção artística local e amadora, chegando a ter apoio do governo do Estado (Flexor, 2011).

²⁰ Não há certeza se a referência dada pelo escultor é do primeiro ou do segundo mandato do político. Juracy Magalhães foi eleito governador da Bahia em dois períodos distintos: o primeiro mandato em 19 de setembro de 1931 até 10 de novembro de 1937; o segundo mandato em 7 de abril de 1959 até 7 de abril de 1963.

²¹ *Jornal A Tarde*, 22 de julho de 1978, pág. 3, caderno 2, Nº 21.788. Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB).

Figura 9: Ismael esculpindo a cabeça em homenagem a Luiz Gama em 1951.



Fonte: Revista Arte na Bahia, 1966.

Figura 10: Cabeça de Luiz Gama em bronze na praça do Largo do Tanque, Salvador, BA, em 2024.



Fonte: Foto dos autores

Valadares (1967) aponta que as obras de Ismael estão presentes principalmente em cemitérios da cidade de Salvador, representadas por bustos, figuras, relevos em bronze. Entretanto, é possível localizar o seu trabalho também em outros pontos da cidade, como prédios comerciais, órgãos e praças públicas, a exemplo da cabeça de Luiz Gama, produzido pelo artista em 1951 (figura 9) e que hoje pode ser visto na atual praça do Largo do Tanque, bairro da Liberdade (Figura 10).

No âmbito desta pesquisa, foram localizadas peças produzidas por Ismael também no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia - IGHB, no prédio da antiga Fundação Politécnica e, como menciona Valadares, no cemitério Campo Santo. Na UFBA suas obras podem ser encontradas em diversas unidades acadêmicas. Fortuna

(2017), ao analisar o Acervo da Faculdade de Medicina da Bahia, lista algumas dessas obras do artista na instituição.

As efígies do Professor Edgard Rego Santos (1894 – 1962) Professor Catedrático, 1º Reitor da UFBA, datada de 1956, a do Professor Gonçalo Moniz Sodré de Aragão (1870 – 1939) Professor Catedrático de Patologia Geral com a frase “Ao mestre Gonçalo Moniz homenagem e gratidão da Faculdade” colocada em março de 1940 (Torres, 1946), a do Professor Estácio Luiz Valente de Lima (1897 – 1984), colocada em 14 de dezembro de 1965 pela turma de médicos de 1956 são de sua autoria (Fortuna, 2017, pág. 40).

Como apontado pela autora, as peças representam personalidades de destaque na Universidade, como a efígie do primeiro Reitor Edgar Santos (figura 11) e de professores que tiveram grande relevância para o ensino dentro da Faculdade de Medicina, como Gonçalo Moniz (figura 12) e Estácio de Lima (figura 13).

Figura 11: Efígie Edgar Santos



Fonte: Acervo da Faculdade de Medicina da Bahia. Foto dos autores

Figura 12: Efígie Gonçalo Moniz



Fonte: Acervo da Faculdade de Medicina da Bahia. Foto dos autores

Figura 13: Efígie Estácio de Lima



Fonte: Acervo da Faculdade de Medicina da Bahia. Foto dos autores

Para além da Faculdade de Medicina, encontram-se obras de Ismael nos halls de entrada da Faculdade de Direito, da Faculdade de Ciências Econômicas e do casarão da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH) da UFBA, nesta última estão as representações de Isaías Alves e Edgar Santos. Entretanto, esses são apenas alguns dos exemplos, podendo existir outras obras em outras unidades da UFBA. Vale destacar que há um desconhecimento da Universidade a respeito do quantitativo dessas obras. A identificação de algumas dessas peças só foi possível em visitas a estes locais, bem como em buscas virtuais por textos que se relacionam com o tema aqui analisado.

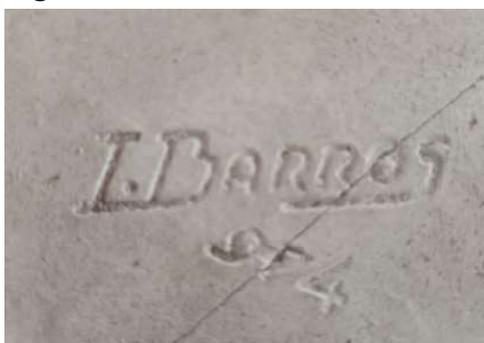
Ao contatar tais unidades para obtenção de mais dados sobre as obras, observa-se que há uma incongruência na identificação da atribuição de autoria das obras a Ismael de Barros. Uma das hipóteses levantadas para esta questão seria a própria assinatura do escultor, cuja grafia corresponde à abreviação do primeiro nome ficando no formato “I. Barros”. Além da abreviação, o escultor, por vezes, oscila entre uma grafia cursiva e imprensa, como trazem as figuras a seguir (figuras 14 a 19).

Figura 14: Detalhe da assinatura de Ismael de Barros.



Fonte: Acervo EBA/UFBA. Foto dos autores

Figura 15: Detalhe da assinatura de Ismael de Barros.



Fonte: Acervo EBA/UFBA. Foto dos autores

Figura 16: Detalhe da assinatura de Ismael de Barros.



Fonte: Acervo EBA/UFBA. Foto dos autores

Figura 17: Detalhe da assinatura de Ismael de Barros.



Fonte: Acervo EBA/UFBA. Foto dos autores

Figura 18: Detalhe da assinatura de Ismael de Barros.



Fonte: Acervo Faculdade de Direito. Foto dos autores

Figura 19: Detalhe da assinatura de Ismael de Barros.



Fonte: Acervo Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Foto dos autores

Essa questão levantada sobre a assinatura pode ser verificada analisando um projeto de pesquisa com o objetivo de levantar e mapear o acervo artístico e cultural da Universidade Federal da Bahia (Toutain; Cruz, 2023), onde foram localizadas algumas das obras citadas. Entretanto, observou-se que dois desses trabalhos têm autoria atribuída a “J.Barros”: um busto de Isaías Alves e uma placa com representação de Edgar Santos, ambos localizados na FFCH. A partir de visitas ao local e a análise comparativa das assinaturas é possível afirmar que a obra é de autoria de Ismael de Barros. Outras obras tidas como desconhecidas no referido levantamento e pertencentes à Faculdade de Direito foram identificadas como sendo de Ismael também durante as visitas realizadas para a construção da pesquisa.

Outra hipótese para a dificuldade de identificar os trabalhos do artista na instituição de ensino pode se relacionar com a falta de uma documentação específica da Universidade para o registro de seu patrimônio cultural universitário, o que dificulta a pesquisa, reconhecimento e arrolamento dessas obras.

Na Escola de Belas Artes, as obras de Ismael encontram-se sob a guarda do recém-criado Memorial Artístico e Histórico da Escola de Belas Artes (MAH/EBA). Em sua maioria são peças em suporte de gesso, e por este motivo estão concentradas na Gipsoteca, juntamente com as oriundas da França no século XIX.

A existência de peças em bronze e gesso de Ismael de Barros na EBA/UFBA e em outros espaços pode oferecer uma maior compreensão sobre o processo de produção do artista. As peças em gesso, em muitos casos, representavam uma etapa intermediária antes da fundição em bronze. Por exemplo, na Escola de Belas Artes, encontra-se uma efígie de Henriqueta Catharino em gesso, enquanto sua versão em bronze está exposta no Instituto Feminino da Bahia. O mesmo acontece com o busto de Bernardino José de Souza, cuja versão em gesso está na EBA/UFBA, enquanto o bronze

pertence ao Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB). Entretanto, não se pode afirmar que todas as peças em gesso do acervo foram destinadas à fundição em bronze.

O que, então, representam os gessos no processo de fundição? É importante frisar que a confecção de obras fundidas em bronze exigia do artista uma série de habilidades técnicas. Embora não seja possível determinar com exatidão como Ismael de Barros desenvolveu sua técnica, é possível traçar um paralelo com as etapas tradicionais da fundição artística em bronze, que segue “uma sequência relativamente constante” (Oliveira, 2012, p. 101).

Para o autor, esse processo envolve oito etapas: Criação e modelagem em argila; moldagem em gesso ou silicone que corresponde a 1ª moldagem; confecção de cópia em cera; moldagem refratária que seria a 2ª moldagem; deceragem e calcinação do molde refratário; fusão e vazamento do metal líquido; usinagem e tratamento da superfície que correspondente a 1ª fase de acabamento; e por último a pátina configurando a 2ª fase de acabamento (Oliveira, 2012). No caso de Ismael antes da terceira etapa apresentada pelo autor havia a confecção de uma peça em gesso, certamente é a parte que era enviada para a fundição.

No âmbito dessa pesquisa, não é possível afirmar se o escultor teria uma fundição própria ou se havia uma prática de fundição artística na região da Bahia naquele período. Entretanto, ao investigar sobre as fundições no Brasil durante o século XX, percebe-se que as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo dispunham de tais espaços que absorviam a maior parte dessas produções no país (Oliveira, 2012).

O autor aponta um declínio no uso da técnica de fundição de grandes monumentos em bronze ainda em meados do século XX, possivelmente por questões de mudanças estéticas, surgimento e utilização de novos suportes de registros da memória, assim como o aumento de novas tecnologias e materiais. Para ele, esses pontos também contribuíram para o desinteresse pela preservação da técnica construtiva dessas grandes obras em bronze. Para Oliveira:

Muitas são, pois, as razões para se resgatar o conhecimento a respeito da fundição artística no Brasil. Podemos elencar, neste sentido, o significado de preservação da memória de grandes artistas que só puderam deixar registrado seu excepcional trabalho em gessos guardados nos porões dos diversos museus país afora” (Oliveira, 2012, p 25-26).

Ismael, por sua vez, continuou a fundir suas peças em bronze. Entretanto, curiosamente o acervo de obras hoje salvaguardadas na EBA/UFBA de autoria desse artista tem uma predominância em peças de suporte em gesso, algumas inclusive, com

a aplicação de uma camada pictórica buscando imitar a aparência de uma obra fundida em metal. Para esta pesquisa, não há dados relativos sobre o motivo pelo qual o artista guardou este material que, como visto, se caracteriza uma etapa do processo de elaboração para um produto final, ou mesmo como esse conjunto de obras tornou-se parte de um acervo na escola de Belas Artes da UFBA. Nota-se, porém, semelhante ideia de preservação de uma memória que permanece não em porções, como menciona o autor, mas em salas empoeiradas repletas de fragmentos com potencial para atender ao paradigma indiciário defendido por Ginzburg (1989). Estes fragmentos, portanto, contribuem para a construção dos itinerários e comprovação da presença do artista em um contexto de uma produção escultórica na Bahia.

Os itinerários do acervo de Ismael de Barros na EBA/UFBA

Como visto anteriormente, a vontade de preservar a memória histórica e cultural da Escola de Belas Artes culminou na formação de seu acervo material, que hoje está sob a responsabilidade do MAH/EBA/UFBA. Este acervo é composto por obras como pinturas, gravuras, aquarelas, esculturas, assim como as cópias e moldagens em gesso. Dentre essas peças, encontram-se as obras assinadas por Ismael de Barros.

Destaca-se que o acervo da EBA/UFBA pode se constituir também como uma relevante contribuição para a preservação da história da arte na Bahia, entretanto este conjunto de obras artísticas ainda está em processo de organização e só recentemente passou a fazer parte de um espaço dedicado a preservar essa memória. Dessa forma, ainda não há uma documentação organizada sobre as peças de modo geral e nem uma organização classificando as divisões do acervo em coleções, por exemplo.

No recorte proposto para esta análise (peças assinadas por Ismael de Barros), foi possível fazer um levantamento incipiente de obras com a assinatura do artista, resultando em um arrolamento total de 78 peças entre cópias, bustos, medalhões, placas, fôrmas e outros objetos sob a guarda da EBA/UFBA, com destaque para um número elevado de peças de suporte em gesso. Este número revela um acervo bastante expressivo comparado ao total de obras existentes na própria Gipsoteca da EBA/UFBA que tem pouco mais de 370 peças em gesso.

Quadro 1 - Relação de Ismael de Barros com a EBA/UFA.

| Período | Relação com EBA/UFBA | nº peças |
|--|----------------------|----------|
| 1918 -1930 (20 a 32 anos de idade) | Estudante | 06 |
| 1931 (33 anos de idade) Caminhoá | Ex-estudante | 01 |
| 1944 - 1965 (46 a 68 anos de idade) | Professor | 20 |
| 1966 - 1985 (69 a 87 anos de idade) | Aposentado | 37 |
| Peças sem datas ou apresentam dúvidas da data | | 11 |
| Total de peças assinadas por Ismael de Barros no acervo EBA/UFBA | | 78 |

Fonte: elaborada pelos autores

As obras datam desde 1918, período em que Barros tinha apenas 20 anos de idade, registrando obras produzidas pelo artista até 1985, período em que ele tinha 87 anos, esse recorte corresponde a 67 anos de produção do artista. É interessante observar que esse intervalo de tempo compreende três momentos da relação de Ismael com a própria Escola: aluno (1918 a 1930), professor (1944 a 1966) e ex-professor aposentado (após 1966).

As primeiras peças demonstram o que talvez sejam os primeiros passos do artista na modelagem. A primeira obra corresponde a um conjunto composto por uma fôrma de um pé esquerdo, juntamente com uma contra-fôrma e duas moldagens da peça em questão (figura 20). É interessante observar didaticamente uma parte das etapas de produção para a obtenção da peça final, que em geral é uma peça fundida em bronze, como visto nos exemplos citados anteriormente neste artigo.

Figura 20: Trabalhos em suporte gesso de Ismael de 1918.

Fonte: Acervo EBA/UFBA. Foto dos autores.

Outra peça, produzida em 1928 (figura 21), reflete exatamente a metodologia de ensino clássico baseado na reprodução de cópias de obras vindas da Europa, o que demonstra que o escultor foi formado a partir dessa prática empregada na escola. Assim foram criadas as primeiras peças assinadas pelo artista sob guarda do MAH/EBA/UFBA.

Figura 21: A esquerda moldagem em gesso de Voltaire origem França/à direita cópia com assinatura de Ismael de Barros de 1928.



Fonte: Acervo EBA/UFBA. Foto dos autores.

É relevante observar que o desenvolvimento do trabalho de Ismael de Barros, em particular, não representa apenas sua habilidade técnica ou as práticas metodológicas empregadas no ensino das artes entre os séculos XIX e XX, mas também reflete sua conexão com a história sociopolítica e cultural da Bahia. Suas representações registram personalidades de destaque, principalmente na Bahia do século XX. Entre os retratados possíveis de serem identificados estão personalidades como o escritor Jorge Amado, Zélia Gattai, Henriqueta Catharino, Presciliano Silva e políticos como Antônio Carlos Magalhães, Octávio Mangabeira, Luiz Viana Filho e Ruy Santos. Entretanto, devido à falta de documentação, muitas outras figuras ainda não foram identificadas.

Embora o conjunto de obras em si represente um documento histórico relevante, há escassez de informações sobre o processo de formação desse acervo. Os relatos e as análises apontam para uma incorporação em etapas das obras ao acervo geral da EBA/UFBA.

Cronologicamente, a constituição do conjunto de obras pode ser entendida a partir de quatro marcadores temporais relacionados à trajetória de Ismael na instituição. O primeiro momento está ligado ao período de sua formação, com um conjunto de seis

peças produzidas enquanto ele era estudante da Escola. Contudo, não é possível afirmar se essas obras permaneceram na posse da instituição desde então, deixando dúvidas a respeito do início da formação do acervo referente a Ismael de Barros.

O segundo momento compreende a participação de Ismael no Concurso Prêmios Donativo Caminhoá em 1931, quando ficou em primeiro lugar na modalidade de escultura. De acordo com o “Boletim das provas de esboço dos concursos do legado Caminhoá para as seções de pintura e escultura” de 12 de outubro daquele ano, Barros executou uma obra com a temática sorteada “13 de maio”, pela qual a Escola pagou a importância de cinco contos e seiscentos mil réis como consta o recibo²² para a aquisição da escultura vencedora. Dessa forma, essa obra passou a pertencer ao acervo da EBA/UFBA.

Não se sabe exatamente como se deu a circunstância da entrada de outras peças assinadas por Ismael que pertencem ao acervo. Contudo, o documento denominado “Levantamento do acervo artístico da Escola de Belas Artes”²³ registra 309 peças artísticas da Escola em diversos suportes, onde são encontradas 51 obras atribuídas ao escultor Ismael de Barros. Este pode ser considerado um outro momento que indica a formação de um acervo de obras produzidas pelo escultor e que estão sob guarda da Escola. Vale ressaltar que este é um dos poucos documentos que atestam a existência das obras na instituição.

A quarta e última possível via de formação de acervo de Ismael de Barros na EBA/UFBA que se tem conhecimento data de 2007²⁴, momento em que houve uma doação de um conjunto de obras com peças do escultor e seu pai Agripiniano. Esta doação foi feita por iniciativa de um dos sobrinhos do artista, Ângelo Decânio, que na época entrou em contato com a Instituição para a cessão das obras. A doação se caracterizou em um volume pequeno e afetivo de obras, com representações de seus pais tanto em medalhões como em fotografias, cadernos de anotações pessoais, instrumentos de trabalho como compasso, régua e esquadros.

No esforço para traçar uma cronologia para formação e conhecimento do acervo, é notório que esta construção está intrinsecamente ligada à relação do artista com a própria EBA, desde a fase enquanto estudante até o período posterior à sua

²² Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFBA, Envelope nº 8, Prêmio Caminhoá - 1918 a 1965.

²³ O levantamento refere-se às obras artísticas da Escola, distribuídas em diversos suportes, como tela, papel, madeira e gesso, entre outros. O documento não apresenta a data de sua realização, a obra mais recente registrada data de 1996, o que sugere que o trabalho foi realizado em meados da década de 1990.

²⁴ Relato cedido em 27 de agosto de 2024 pela Rosana Rocha Baltieri, ocupante do cargo restauradora-área da EBA-UFBA, tratando da doação feita pelo Ângelo Decânio, sobrinho de Ismael, em 2007.

aposentadoria, como ex-professor da instituição. Apesar dos dados coletados as lacunas deixadas pela ausência de informações suscitam uma incongruência entre os rastros encontrados e a realidade do atual acervo, divergindo também no quantitativo das obras.

Os rastros indicam a existência de cerca de 61 obras, número que contrasta com as 78 peças registradas no levantamento recém realizado para esta pesquisa. Essa divergência evidencia a necessidade de aprofundar a análise e organizar a documentação para compreender a totalidade do acervo. Além disso, verificou-se a existência de outras obras de Ismael fora dos limites da própria EBA encontradas em outras unidades da UFBA. Vale destacar também as fundições em bronze localizadas em diversos espaços da cidade de Salvador, que são correspondentes a algumas das obras pertencentes à EBA, o que reforça a importância de investir em ações que ampliem o entendimento sobre o conjunto das obras. Outro ponto que merece importância é que, apesar de extenso, o conjunto das obras de Ismael é pouco divulgado, sendo desconhecido pela própria comunidade da EBA/UFBA nos dias atuais.

A partir das análises aqui apresentadas, é possível inferir alguns aspectos relevantes da produção artística de Ismael de Barros. Observa-se que com o passar do tempo a falta de sistematização das informações sobre o artista e suas obras na atualidade tem contribuído para um processo de apagamento dessa figura importante para a história da UFBA. Não há um levantamento da quantidade de obras do escultor nas diversas unidades acadêmicas e, quando há, nota-se a dificuldade em atribuir a sua autoria.

Ressalta-se que em vida Ismael foi reconhecido e homenageado por suas contribuições à arte e à educação, recebendo o título de professor emérito da UFBA em duas ocasiões, em 2 de dezembro de 1966²⁵ e novamente em 9 de fevereiro de 1981²⁶. Também foi homenageado e retratado por seu colega e amigo Emídio Magalhães, cuja pintura traz o escultor com um semblante sereno, segurando em uma das mãos uma esteca, seu instrumento de trabalho, que por vezes eternizou rostos de familiares, amigos e diversas pessoas das quais ele retratou ao longo da sua vida (figura 22). Tais homenagens de certa forma representam o reconhecimento da época sobre o que deveria ser o seu lugar na história da instituição.

²⁵ Ata da Sessão do Conselho Universitário realizada no dia 2 de dezembro de 1966. Disponível em: <https://cparq.ufba.br/ata-da-sessao-do-conselho-universitario-realizada-no-dia-2-de-dezembro-de-1966>. Acesso em: 13 out 2024.

²⁶ Ata da Sessão do Conselho Universitário realizada no dia 09 de fevereiro de 1981. Disponível em: <https://cparq.ufba.br/ata-do-conselho-universitario-realizada-em-09-de-fevereiro-de-1981>. Acesso em: 13 out 2024.

Figura 22: Pintura de cavalete autoria Emídio Magalhães retratando Ismael de Barros



Fonte: Acervo EBA/UFBA. Foto dos autores.

Até o momento da conclusão deste artigo verifica-se uma lacuna sobre um pequeno espaço da vida de Ismael de Barros equivalente a oito anos, visto que das obras analisadas a data mais recente é de 1985. As investigações apontam que ele faleceu em 27 de abril de 1993, porém, como bem destacou Amado (1945), permanecendo na forma de uma extensa produção que em 1978 já somava “cerca de mil esculturas entre bustos e baixo-relevo” (Brito, 1978, p. 3)²⁷. Este artigo se configura também como um esforço para homenagear este homem que, de certa forma, dedicou uma parte de sua vida a homenagear outras personalidades.

Considerações finais

As análises presentes neste artigo concentraram-se principalmente na trajetória artística de Ismael de Barros, tendo como ponto de partida o conjunto de obras pertencentes ao acervo da Escola de Belas Artes da UFBA. A pesquisa revelou que, apesar de uma vida longa e produtiva, Ismael não possui atualmente a devida valorização institucional.

²⁷ Jornal A Tarde, 22 de julho de 1978, pág. 3, caderno 2, Nº 21.788.

A investigação possibilitou ampliar o entendimento sobre a trajetória institucional, social e artística de Ismael, contribuindo para preencher algumas das lacunas suscitadas inicialmente. Como resultado obteve-se contribuições importantes, a exemplo da identificação de algumas representações de suas obras em gesso no acervo da EBA/UFBA e a realização de levantamento inicial do quantitativo de obras sob guarda da instituição.

Por meio desse conjunto de obras aqui analisado, observou-se também a existência de potencialidades de novos estudos no acervo em suporte de gesso, distante dos padrões das moldagens clássicas europeias trazidas no século XIX. Sob essa perspectiva, defende-se aqui que os objetos de gesso não mais fiquem relegados aos depósitos das instituições de ensino, dados ao abandono e esquecimento.

Tais objetos que permanecem na EBA/UFBA, feitos para serem apenas uma parte do processo de produção da obra, mesmo não se configurando como produtos artísticos finais, possibilitaram aqui o estudo da trajetória de vida de Ismael. Contudo, podem contribuir também para o desenvolvimento de outras pesquisas voltadas para o estudo de materiais, estilos e técnicas artísticas, metodologia e práticas de ensino no campo das artes, história das artes visuais, entre tantas outras formas de desenvolvimento do conhecimento científico, estimulando o debate sobre qual é o real papel da arte e do patrimônio no campo acadêmico.

Apesar de ser um artista formado nos cânones do ensino clássico de arte, nota-se na produção de Ismael de Barros elementos que dão singularidade e personalidade aos traços do escultor. Analisar essa figura possibilitou (re)conhecer que a sua amplitude é muito maior do que os limites da Escola de Belas Artes, e imprime uma volumosa produção espalhada pela cidade de Salvador, com mais de mil trabalhos executados no curso da sua longa trajetória.

Se atualmente Ismael não é tão reconhecido por seus feitos, no passado desempenhou um papel crucial na história social, política, acadêmica, contribuindo para a formação de gerações de artistas baianos. Sua obra, preservada no acervo da instituição, pode se caracterizar como um ponto para inspirar e enriquecer o campo científico, artístico e cultural da Universidade. Ressalta-se que o estudo da trajetória de um artista e professor da UFBA contribui para a valorização de uma memória institucional e reconhecimento de possíveis patrimônios culturais universitários.

(Re)descobrir Ismael e sua obra, indica que há um longo caminho a ser trilhado nas instituições de ensino superior para a gestão e organização dos seus diversos

acervos. A criação de uma documentação estruturada e uma classificação formal das peças em coleções específicas já seria um passo essencial para auxiliar o reconhecimento, a preservação e o desenvolvimento de novas pesquisas sobre o acervo institucional.

Essa pesquisa possibilitou também outros desdobramentos, como reconhecer a obra do artista em outras unidades da Universidade, criar possibilidade de diálogos com outras áreas institucionais também interessadas em conhecer sua própria história através dos seus acervos. Uma pesquisa que se desenvolve a partir de um setor técnico da Universidade, aliando discentes e servidores técnicos, buscando conciliar o tripé base da Universidade: Ensino, Pesquisa e Extensão. Por fim, a pesquisa destacou a importância de envolver discentes na produção do conhecimento científico, buscando promover também a valorização de uma memória institucional da UFBA. Assim, a trajetória de Ismael de Barros não apenas enriquece o campo artístico, mas também convida à reflexão sobre o papel da arte e do patrimônio na academia, abrindo caminho para futuras investigações e colaborações interinstitucionais.

Referências

AMADO, Jorge. **Bahia de Todos os Santos: guia das ruas e dos mistérios da cidade de Salvador**. São Paulo: Martins, 1945.

BALTIERI, Rosana Rocha. **Histórias e técnicas de conservação e restauração de obras clássicas em gesso**. Salvador: EDUFBA, 2019 131p. il.

BRITO, Reynivaldo. **Agripiniano Barros**. *Jornal A Tarde*, 22 de julho de 1978, pág. 3, caderno 2, Nº 21.788. Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB).

BOURDIEU, Pierre. **Algumas propriedades dos campos**. In: *Questões de Sociologia*. Lisboa: Fim de Século, 2003. p. 119 –126.

CAIM. Hans Ulrich. **WozuGipsabgüsse**. Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke München; [s.d]. Disponível em: <https://www.abgussmuseum.de/de/wozu-gipsabguesse-0> Acesso em: 13 set 2024.

FATH, Telma Cristina Damasceno Silva. **O processo de legitimação da fotografia no campo da arte e sua repercussão na Bahia**. Salvador, 2020. 311 f.: il. Tese (Doutorado – Artes Visuais). Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, 2020. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufba.br/sites/ppgav.eba.ufba.br/files/tese_a_legitimacao_da_fotografia_n_o_campo_da_arte_e_sua_repercussao_na_bahia.pdf. Acesso em: 31 ago 2024.

FERNANDES, Cybele Vidal N. **Moldagens em gesso das esculturas clássicas: as coleções acadêmicas e o caso da aiba/enba nos séculos XIX e início do XX**, 200-210 p. In *Seminário do Museu D. João VI*, 2018: Rio de Janeiro, RJ. Anais eletrônicos do IX Seminário do Museu D. João VI: pesquisa sobre os acervos do Museu D. João VI e do Museu Nacional de Belas Artes / Organizadores Alberto Martín Chillón. [et al.]. Rio de Janeiro: NAU, 2019. 281 p. Disponível em:

https://entresseculos.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/06/anais-ix-seminario_eba_cap_16.pdf. Acesso em: 14 out 2024.

FERRANTE, Roselene de Souza. Entre “deuses de bronze” e “homens de papel”: análise das obras do escultor italiano Pasquale De Chirico em Salvador (1906-1944). 2014. 272 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1623679>. Acesso em: 25 set 2024

FLEXOR, Maria Helena Ochi. **Raízes da arte moderna na Bahia/Brasil**. Número 1. Reprises. 2011, 21p. Disponível em: <https://journals.openedition.org/artelogie/8767>. Acesso em 18 dez 2024.

FORTUNA, Cristina Maria Mascarenhas. **O acervo cultural da Faculdade de Medicina da Bahia - Primaz do Brasil**. Salvador, 2017. 92 f.: il. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/25414>. Acesso em: 31 ago. 2024.

GINZBURG, Carlo. **Sinais**: Raízes de um paradigma indiciário. In: Mitos, Emblemas e sinais. São Paulo. Cia das Letras, 1989. P. 143 – 180.

GODOY, Arilda Schmidt. **Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades**. RAE - Revista de Administração de Empresas, São Paulo, v. 35, n. 2, p. 57-63, 1995. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rae/a/ZX4cTGrqYfVhr7LvVyDBqdb/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 dez. 2024.

OLIVEIRA, Gilberto Habib de. **Um olhar sobre a fundição no Brasil**. In: Fundição Artística no Brasil - Arte, Educação, Tecnologia. Serviço Social da Indústria (São Paulo); Prefácio de Gilberto Habib de Oliveira - São Paulo, SESI-SP editora, 2012. 191 p. il.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

QUIRINO, Manoel Raymundo. **Artistas baianos**: indicações biográficas. 2ª Edição, Salvador, Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 1911.

RIBEIRO, Emanuela Sousa; SEGANTINI, Verona Campos; GRANATO, Marcus. **Museus e patrimônio cultural universitário**: discutindo conceitos e promovendo parcerias e articulações. In: In: ARAÚJO, B. M. de, SEGANTINI, V. C., MAGALDI, M., HEITOR, G. K. M. (orgs). Museologia e suas interfaces críticas: museu, sociedade e os patrimônios. Recife: Ed. UFPE, 2019. p. 51-65. Disponível em: <https://editora.ufpe.br/books/catalog/view/138/170/491>. Acesso em: 11 out 2024.

TORRES, Otávio. **Biografia resumida dos professores da Academia e da Escola de Belas Artes da Bahia, desde sua fundação, em 1877 até 1955**. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. (AHEBA/UFBA).

TOUTAIN, Lídia Brandão; CRUZ, Joseane Oliveira da. **Relatório parte 1. Mapeamento no acervo da Universidade Federal da Bahia**: sob a ótica artística e cultural – bens materiais e imateriais. Salvador, CPARQ, 2023.326 p. il. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/37218>. Acesso em: 19 dez. 2024.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Riscadores de milagres**: um estudo sobre arte genuína. Sociedade Gráfica Editora Vida Doméstica Ltda, Rio de Janeiro, 1967.

DESENVOLVIMENTO DE ROTEIRO PRÁTICO PARA SALVAGUARDA DO ACERVO DE DISCOS DE VINIL DO MUSEU DE IMAGEM E SOM DE SANTA CATARINA

Samantha Manes Guesser¹

RESUMO: Este trabalho consiste no desenvolvimento de um roteiro prático de diretrizes e intervenções a serem utilizadas no processo de preservação e conservação do acervo de discos de vinil do Museu de Imagem e Som de Santa Catarina (MIS/SC). Este roteiro propõe-se a servir como subsídio para a continuação de atividades já desenvolvidas na Instituição Museológica; sua qualificação frente às condições de acondicionamento e armazenamento, e a introdução de novas metodologias relacionadas ao processo de higienização, imprescindíveis à sua salvaguarda. A elaboração de uma Ficha de diagnóstico do estado de conservação, instrumento necessário ao reconhecimento das características atuais do acervo, inicia o roteiro de atividades práticas que trará maior segurança à preservação do registro sonoro, da tecnologia do suporte e da linguagem de suas capas e encartes.

Palavras-chave: Registros sonoros. Discos de vinil. Conservação. Museu de Imagem e Som de Santa Catarina.

DEVELOPMENT OF A PRACTICAL GUIDELINE FOR SAFEGUARDING THE VINYL RECORD COLLECTION OF SANTA CATARINA IMAGE AND SOUND MUSEUM

ABSTRACT: *This work consists in the development of a practical guideline containing directives and interventions to be used in the preservation and conservation process of the vinyl record collection of the Museum of Image and Sound of Santa Catarina (MIS/SC). This guideline aims to serve as a subsidy for the continuation of activities already being developed at the Museum Institution; its qualification in relation to the conditions of packaging and storage, and the introduction of new methodologies related to the cleaning process, essential for its safeguarding. The elaboration of a Diagnostic Form of the Conservation State, an instrument necessary for the recognition of current characteristics of the collection, starts the applying process of the guideline of practical activities that will bring greater security to the preservation of sound recording, the support technology and the language of its covers and inserts.*

Keywords: *Sound recordings. Vinyl records. Conservation. Museum of Image and Sound of Santa Catarina.*

¹ Ateliê de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (ATECOR/FCC). Arquiteta e Urbanista. E-mail: samguesser@gmail.com.

DESENVOLVIMENTO DE ROTEIRO PRÁTICO PARA SALVAGUARDA DO ACERVO DE DISCOS DE VINIL DO MUSEU DE IMAGEM E SOM DE SANTA CATARINA

Introdução

A experiência relatada é resultado da finalização do Estágio Supervisionado realizado pela autora no ano de 2017 no Ateliê de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Fundação Catarinense de Cultura (ATECOR/FCC). Em seu Trabalho de Conclusão de Estágio a mesma se propôs, enquanto executando trabalho voluntário nas Reservas Técnicas do Museu de Imagem e Som de Santa Catarina (MIS/SC), à análise e diagnóstico das condições das mesmas. Como resultado, delimita-se o foco em seu acervo de discos de vinil, objetivando a identificação de possibilidades de ações de conservação preventiva dentro da estrutura física e protocolar existente na Instituição.

O Museu de Imagem e Som de Santa Catarina (MIS/SC) foi criado com a finalidade de preservar, documentar, pesquisar e comunicar acervos audiovisuais de relevância nacional e preferencialmente do Estado de Santa Catarina, dando continuidade ao trabalho realizado pelo Núcleo de Documentação Audiovisual (NDA) da Fundação Catarinense de Cultura (FCC), existente entre 1989 e 1998 (Fundação Catarinense De Cultura, [s.d.]). Atualmente seu acervo é constituído de cinco coleções, estando o acervo de discos de vinil na segunda coleção, "Som". Este compreende discos (vinil e cera), CDs, fitas magnéticas de rolo, fitas cassetes e cartuchos de áudio, além de suas capas, encartes e estojos. O acervo de discos de vinil já inventariado constitui-se de 1321 discos de 12", 49 discos de 10", e 163 discos de 7", totalizando 1533 discos.

A preservação de registros sonoros é desafiadora, uma vez que são documentos nos quais a integridade da informação contida está diretamente relacionada ao bem-estar físico do artefato. Os discos de vinil por sua vez são produzidos com matéria derivada do petróleo - cloreto polivinilo (PVC) (Silva, 2008). Sendo assim, exigem, além da compreensão dos processos químicos degenerativos básicos e os princípios da retenção do som pelos diversos meios, a identificação de sua composição final - presença de aditivos, tipos de laminação - e fatores ambientais posteriores à manufatura e para assegurar que medidas apropriadas sejam tomadas para reduzir a taxa de degradação (St-Laurent, 2001; Buarque, 2008). Vale ressaltar que, não somente o registro sonoro com suas peculiaridades em si e a tecnologia do suporte tem importância na memória patrimonial ou museológica do artefato, mas também a estética do álbum

advinda de suas capas, encartes e etiquetas; o que faz com que sua conservação seja tão imprescindível quanto a do disco em si.

A reunião das peças audiovisuais pertencentes ao Estado em uma única Instituição Museológica, viabiliza a implementação de instalações físicas e protocolos adequados à salvaguarda das mesmas. A implementação de diretrizes de ações de conservação preventiva está presente no MIS/SC. A proposta deste roteiro prático é complementar, dando continuidade a atividades já desenvolvidas, focando na qualificação de protocolos existentes frente às condições de acondicionamento e armazenamento, e visando a introdução de novas metodologias relacionadas aos processos de conservação preventiva. O estudo e elaboração de referências teóricas e práticas, como Fichas de Diagnóstico do Estado de Conservação (Jaegger, 1985; Brito, 2012), que possam estar presentes nas atividades cotidianas da Instituição traz maior segurança à preservação do registro sonoro, da tecnologia do suporte e da linguagem de suas capas e encartes.

Desenvolvimento das atividades

Inicialmente foi realizado um registro das condições existentes da Reserva Técnica do acervo de discos de vinil e da sala de conservação, sendo procedida uma análise do acervo com relação ao seu espaço físico, e suas condições de armazenamento e acondicionamento. À época já havia modificações estruturais importantes em curso, como a aquisição de mobiliário adequado para armazenamento do acervo, a implementação de um sistema de monitoramento das condições de umidade e temperatura não manual – através de um termo-higrômetro com datalogger – , e a instalação de um aparelho condicionador de ar. A sala de conservação mostrou flexibilidade física e funcional para que ações de conservação curativa e produção de acondicionamentos pudessem ser implementados, onde a existência de metodologias aplicáveis de forma instrumentada poderia viabilizar tais ações.

Paralelamente, buscou-se documentações relacionadas ao tratamento de acervos dessa natureza, além de relatos e experiências anteriores, prosseguindo a avaliação e adaptação das mesmas à realidade existente estudada. Foram delimitadas soluções quanto ao acondicionamento e armazenamento, e ao processo de higienização deste acervo.

Figura 1: Parte do acervo inventariado na reserva técnica e vistas da sala de conservação do MIS/SC, julho/2017.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 2: Parte do acervo inventariado na reserva técnica e vistas da sala de conservação do MIS/SC, julho/2017.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 3: Parte do acervo inventariado na reserva técnica e vistas da sala de conservação do MIS/SC, julho/2017.



Fonte: acervo pessoal.

As determinações quanto às formas de acondicionamento e armazenamento foram direcionadas por dois documentos: Guarda e manuseio de materiais de registros sonoros (St-Laurent, 2001) e Diretrizes da Federação Internacional de Associações e Instituições Bibliotecárias (Royan, 2006) para a conservação e o manuseamento de documentos de biblioteca. Ambos traçam as ações de preservação e conservação especificamente para acervos de registros sonoros, incluindo discos em seus diversos suportes, priorizando suas peculiaridades no direcionamento do processo de salvaguarda destes objetos. Com relação às capas, encartes e etiquetas dos discos, utilizou-se de documentos referentes à conservação de objetos com suporte em papel (Teixeira; Ghizoni, 2012). Dado o espaço físico reduzido para reservas técnicas do MIS/SC, as similaridades entre condições de armazenamento e acondicionamento entre suportes do acervo, e a possibilidade de não dissociação das partes do artefato, optou-se por acondicionar e armazenar os diferentes suportes juntos.

As determinações quanto aos processos de higienização deste acervo foram direcionadas pelo estudo de caso do processo de higienização, acondicionamento e armazenamento do Acervo Sonoro do Arquivo Nacional (Domingues, 2011) e pelo documento “A preservação e o acesso de acervos fonográficos” (Silva, 2008). A proposta final é uma metodologia similar, com o projeto e execução de instrumentos de auxílio à sua implementação, vinculados a um roteiro de atividades práticas contendo etapas a serem cumpridas discriminadas, materiais e equipamentos necessários e ilustrações das ações a serem aplicadas.

A sequência de ações de conservação preventiva do acervo de discos de vinil foi dividida em duas etapas na sua concretização: o projeto e execução dos instrumentos utilizados no processo de higienização, e o desenho e confecção dos acondicionamentos.

A instrumentação do processo de higienização dos discos de vinil, da mesma forma que nas bibliografias estudadas, consiste em seis etapas principais. Entendendo que os procedimentos de higienização se fazem necessários a continuação das ações realizadas no acervo de discos de vinil do MIS/SC, uma vez que já poderia ser realizado em seguida e, considerando a probabilidade como sendo pequena de que a aquisição de instrumentos de trabalho como um microscópio eletrônico, um jateador de ar comprimido e infraestrutura de lavatórios maiores seja realizada em pouco tempo; propõe-se mudanças nestes instrumentos, de menor custo e mais fácil aplicabilidade.

A microscopia eletrônica tem como objetivo a visualização dos sulcos, detectar sujidades, depósito de gordura ou ranhuras. Uma vez que, antes de ser realizada qualquer intervenção, é implementada a ficha de diagnóstico do estado de conservação em cada objeto, na mesma detecta-se através do uso da lupa de pala – não em mesma escala – estas mesmas situações. O registro que se obtém não é na forma de imagem, mas sim na forma escrita.

Figura 4: Bancada preparada para a Ficha de diagnóstico, ATECOR, nov.2017.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 5: Jateamento de ar sendo realizado durante o Estágio Supervisionado do ATECOR, nov. 2017.



Fonte: acervo pessoal.

O jateamento de ar pode ser realizado através da utilização de um aparelho nebulizador, onde retira-se a máscara e a bomba, deixando apenas o bico junto à mangueira; sua potência é compatível com aquela que deveria ser ajustada em um jateador de ar comprimido – 50 a 60 Hz – possibilitando seu uso.

As etapas de higienização com detergente neutro e enxágue em água corrente foram acopladas em um único instrumento – caixa de lavagem e enxágue - onde, ao invés de acontecer a imersão do disco por completo, optou-se pela sua suspensão, mantendo a etiqueta longe da água e permitindo a maior circulação de água pelo movimento do disco no processo.

Figura 6: Peças utilizadas na confecção da caixa de lavagem e enxágue: borracha de apoio para cadeiras; fio rígido de aço emborrachado; mangueiras 1/2"; torneira 1/2"; silicone; caixa Plasutil 19L.



Fonte: acervo pessoal.

Foram determinadas duas posições de apoio de discos: uma para discos de 12" e 10", e outra para discos de 7", a fim de otimizar o uso de água nas etapas de lavagem e enxágue. Foram feitas marcações ao lado dos orifícios de encaixe da haste indicando para quais discos são, e marcações dos limites de abastecimento para cada tamanho de disco nas etapas de lavagem e enxágue. Todo o processo foi pensado para um disco por vez, sendo manipulado por duas pessoas para maior segurança, e ainda utilizando um pano esponja vegetal ou papel mata borrão ao fundo da caixa para evitar grandes impactos se estes acontecerem.

Figura 7: Posicionamento do disco.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 8 - Posicionamento do disco.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 9: Entrada e saída de água.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 10: Entrada e saída de água.



Fonte: acervo pessoal.

Na etapa da lavagem com detergente, é feito o posicionamento do disco na haste, mantido seguro e preso na mesma através dos prendedores plásticos. Mantendo a torneira de saída fechada, alimenta-se a caixa com água deionizada até a altura da etiqueta do disco. Adiciona-se o detergente e então gira-se a haste, movimentando o disco na mistura.

Figura 11: Limpeza com a trincha de pelo de marta realizada durante o Estágio Supervisionado do ATECOR, nov. 2017.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 12: Limpeza com a trincha de pelo de marta realizada durante o Estágio Supervisionado do ATECOR, nov. 2017.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 13: Limpeza com a trincha de pelo de marta realizada durante o Estágio Supervisionado do ATECOR, nov. 2017.



Fonte: acervo pessoal.

Na etapa de enxágue, abre-se a torneira de saída e a entrada de água deionizada, enquanto movimenta-se o disco para otimizar o processo. A entrada e saída de água é auxiliada pelas mangueiras, uma vez que a sala de conservação do MIS/SC possui apenas um lavatório pequeno, mas uma grande bancada para apoiar a caixa. A etapa

de secagem dos discos é realizada envolvendo o disco em papel mata borrão e colocando-o sobre o escorredor de pratos.

O primeiro protótipo, aqui registrado, teve algumas modificações uma vez que foi colocado em teste. A haste de fio de cobre foi trocada por agulhas de tricô 6,5, por serem mais rígidas e retas; os prendedores do disco na haste foram realizados em EVA, mantendo o disco mais estável na haste durante as etapas de lavagem e enxágue, e protegendo a etiqueta dos discos.

Figura 14: Abertura da torneira de saída e entrada de água deionizada realizado durante o Estágio Supervisionado do ATECOR, nov. 2017.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 15: Abertura da torneira de saída e entrada de água deionizada realizado durante o Estágio Supervisionado do ATECOR, nov. 2017.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 16: Abertura da torneira de saída e entrada de água deionizada realizado durante o Estágio Supervisionado do ATECOR, nov. 2017.



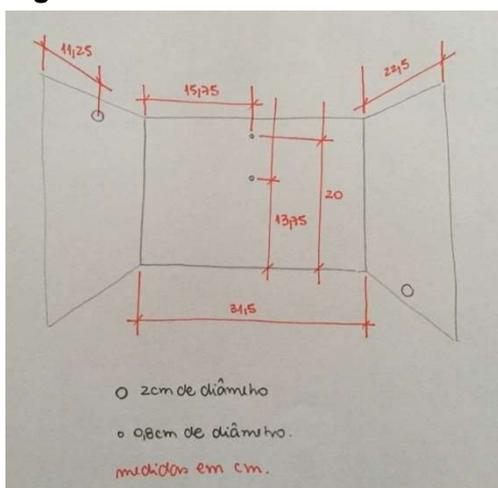
Fonte: acervo pessoal.

Figura 17: Agulhas de tricô e prendedores.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 18: Dimensões da caixa de lavagem e enxágue



Fonte: acervo pessoal.

A elaboração dos acondicionamentos também teve como referência as bibliografias estudadas, onde propõe-se diferentes desenhos para um acondicionamento separado de capas, encartes e discos, de forma que não sejam dissociados. O modelo

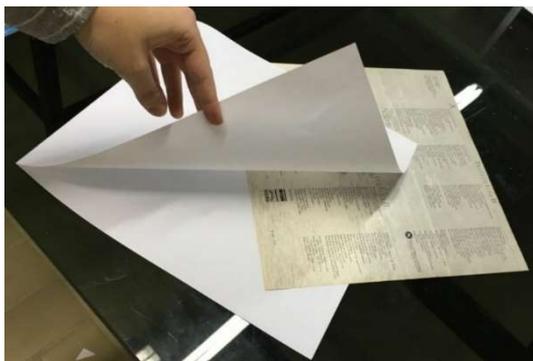
final compõe-se do disco envolvido em filme de poliéster, a capa e encarte envolvidos por papel 80g/m² com reserva alcalina cada, e todos estes envolvidos por um envelope em papel 200g/m² com reserva alcalina, estruturado apenas com encaixes. Em cada embalagem, de capa, encarte e o envelope final, escreve-se em lápis 6B o número de inventário referente a cada um dos objetos. O modelo desenvolvido acondiciona um disco 12" com capa simples; discos duplos, triplos, ou com capas especiais, necessitam de envelopes adaptados às suas dimensões.

Figura 19: Entrefolhamento de filme de poliéster.



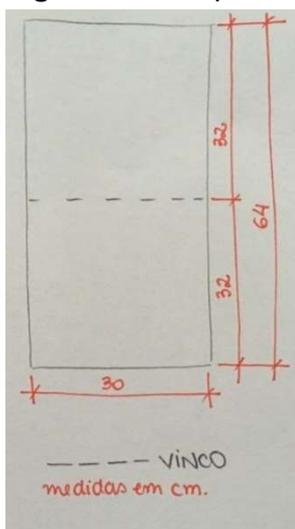
Fonte: acervo pessoal.

Figuras 20: Foto do entrefolhamento com Papel 80g/m² com reserva alcalina para encarte.



Fonte: acervo pessoal.

Figuras 21: Esquema de entrefolhamento



Fonte: acervo pessoal.

Figura 22: Sequência de entrefolhamento Papel 80g/m² com reserva alcalina para capa.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 23: Sequência de entrefolhamento Papel 80g/m² com reserva alcalina para capa.



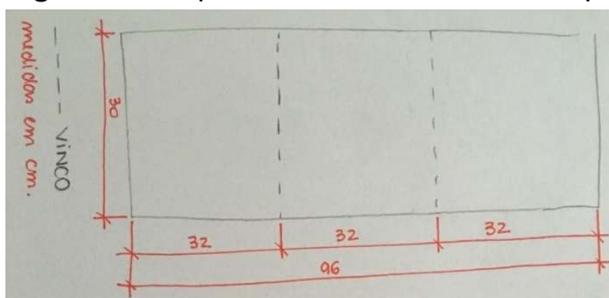
Fonte: acervo pessoal.

Figura 24: Sequência de entrefolhamento Papel 80g/m² com reserva alcalina para capa.



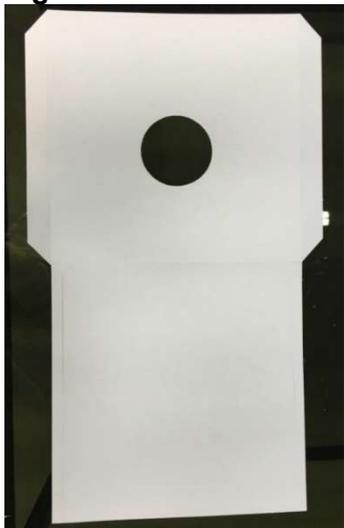
Fonte: acervo pessoal.

Figura 25: Esquema do entrefolhamento Papel 80g/m² com reserva alcalina para capa.



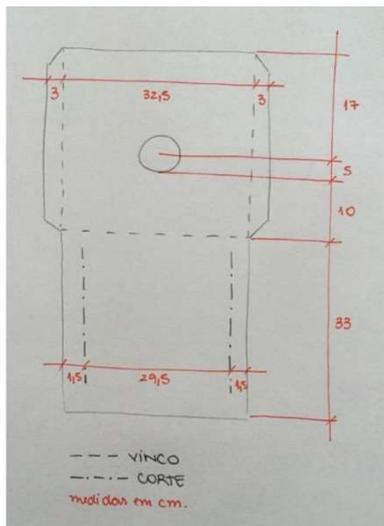
Fonte: acervo pessoal.

Figura 26: Foto do envelope.



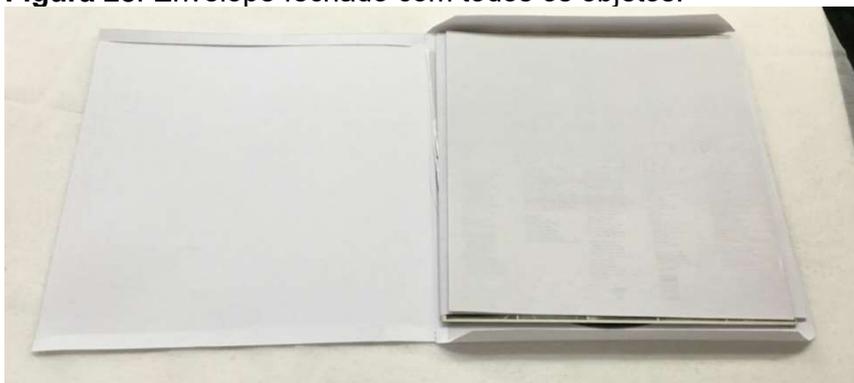
Fonte: acervo pessoal.

Figura 27: Esquema com as dimensões e marcações do envelope para discos de 12".



Fonte: acervo pessoal.

Figura 28: Envelope fechado com todos os objetos.



Fonte: acervo pessoal.

Figuras 29: Abertura necessária para impossibilitar microclima.



Fonte: acervo pessoal.

Considerações Finais

O documento final produzido divide-se em três partes distintas: a primeira, no formato de um infográfico de manuseamento de discos a ser colocado junto à porta de acesso à reserva técnica de discos do MIS/ SC; a segunda, a Ficha de Diagnóstico do Estado de Conservação contemplando todos os tipos de suportes encontrados; e a terceira, o Roteiro Prático em si, com as etapas a serem seguidas, desde a análise das condições atmosférica do ambiente de trabalho, a preparação das bancadas de trabalho com os materiais adequados a cada uma, até descrições dos procedimentos, ilustrações e croquis dos equipamentos e armazenamentos projetados. Foi realizada, para fins de desenvolvimento e aprimoramento da metodologia descrita anteriormente, uma experiência de aplicação da mesma em Discos de Vinil de acervo pessoal na estrutura do laboratório do ATECOR/FCC, com a equipe do Estágio Supervisionado de 2017. Essa atividade permitiu o registro visual da execução dos processos, que posteriormente compuseram o Roteiro Prático.

O Museu de Imagem e Som de Santa Catarina tem como missão a prestação de serviços à sociedade através da preservação, documentação, pesquisa e comunicação de seu acervo contribuindo para o fortalecimento da identidade e cidadania do povo catarinense. Para tanto, as medidas apontadas neste trabalho com relação à conservação e preservação do seu acervo de discos de vinil é de extrema importância para que o mesmo possa ser transmitido para futuras gerações.

As ações delimitadas pelo roteiro prático desenvolvido, além dos instrumentos projetados e executados, abrem espaço para a implementação consciente delas no acervo em questão; são uma sequência de atividades que, em conjunto, trarão maior segurança à preservação do registro sonoro, da tecnologia do suporte e da linguagem de suas capas e encartes.

Referências

BRITO, Luciana Souza de. Arquivos especiais: caracterização e identificação dos suportes, das formas e dos formatos. **Ponto de Acesso**. Salvador: UFBA, v. 6, n. 1, p. 126-155, 2012.

BUARQUE, Marco Dreer. Estratégias de preservação de longo prazo em acervos sonoros e audiovisuais. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA ORAL, 9., 2008, São Leopoldo, RS. **Anais**. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de História Oral: São Leopoldo, RS: UNISINOS, 2008

DOMINGUES, Mauro. Acervo sonoro do Arquivo Nacional: higienização, acondicionamento e armazenamento. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2., p. 105-114, 2011. Disponível em: <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/30/30>. Acesso em: 06 ago. 2017.

FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA (Santa Catarina). **Museu da Imagem e Som de Santa Catarina**. [s.d.]. Disponível em: <http://www.mis.sc.gov.br>. Acesso em: 06 ago. 2017.

JAEGGER, Maria de Fátima Pereira; LYRA, Maria Helena Costa P. de. **Manual de procedimentos para descrição de arquivos sonoros**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1985.

MEY, Eliane Serrao Alves. **Acesso aos registros sonoros**: elementos necessários à representação bibliográfica de discos e fitas. 1999. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

OLIVEIRA, Renilda Fátima de. **Tratamento técnico, armazenamento e conservação de discos de vinil**. 2009. 42 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Biblioteconomia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação, Florianópolis, 2009.

ONOFRE, Carla Maria *et al.* A preservação e conservação digital sob o ponto de vista da IFLA/UNESCO. **Múltiplos Olhares em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 5, n. 1, p. 1-12, mar. 2015.

ROYAN, Bruce; CREMER, Monika. Diretrizes para materiais audiovisuais e multimídia em bibliotecas e outras instituições. **International Federation of Library Associations and Institutions**, Haia, v. 80, n. 1, p. 1-15, mar. 2006.

SILVA, Alisson Alves da; SÁ, Andreia Sousa de; FERREIRA, Islana. **O Casarão do Vinil**. 2014. 19 f. Monografia (Especialização) – Curso de Escola de Comunicação e Artes, Departamento de Biblioteconomia e Documentação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SILVA, Sérgio Conde de Albite. A preservação e o acesso de acervos fonográficos. **Arquivística.net**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 35-58, ago. 2008.

SMIT, Johanna Wilhelmina. O documento audiovisual ou a proximidade entre as 3 Marias. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**, v. 26, n. 1/2, p. 81-85, 1993. Disponível em: <http://www.brappci.ufpr.br/brappci/v/a/2163>. Acesso em: 06 ago. 2017.

ST-LAURENT, Gilles. **Conservação preventiva em bibliotecas e arquivos**. 2.ed. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001. 23p.; il. (Projeto conservação preventiva em bibliotecas e arquivo).

TEIXEIRA, Lia Canola; GHIZONI, Vanilde Rohling. Conservação preventiva de acervos. **Coleção Estudos Museológicos**, v. 1. FCC Edições, Florianópolis, 2012.

A ROUPA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO: UMA ANÁLISE DO TRABALHO REALIZADO NA MODATECA DA UDESC

Amanda do Carmo Kruger¹
Natasha Lucas Malerba dos Santos²
Sana Teixeira Mendonça³

Resumo: Este artigo propõe ampliar a visibilidade da presença da Moda em espaços de memória. Para realizar essa proposta, descreve-se e analisa-se o trabalho desenvolvido na Modateca da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). A pesquisa investiga a constituição do acervo, examina sua interligação com o trabalho museológico e avalia a importância da roupa para a memória e o estudo da História e da Museologia. Fundamenta-se em artigos acadêmicos desenvolvidos ao longo dos últimos dez anos nas áreas de Moda, Indumentária e História, além de visitas presenciais e entrevistas com os responsáveis pela Modateca. A análise conclui que a indumentária pode ser entendida como um documento e a Modateca mostra-se um relevante local de pesquisa de acervos têxteis, pois estes não estão presentes nos museus da cidade de Florianópolis. Por fazer uso de técnicas museológicas, a Modateca pode ser considerada um espaço de memória, de patrimônio da moda catarinense, que possui acervo apto à pesquisa.

Palavras-Chave: Museu. Acervo. Moda. Modateca.

CLOTHING AS HISTORICAL DOCUMENT: AN ANALYSIS OF THE WORK DEVELOPED AT MODATECA UDESC

Abstract: *This article aims to bring visibility to the presence of fashion in spaces of memory. To carry out this proposal, the work developed at the Modateca of the Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) is described and analyzed. The research examines the composition of its collection, explores its connection to museological practices, and discusses the significance of clothing as a means of preserving memory and contributing to the study of History and Museology. To support this discussion, academic articles developed over the last ten years in the areas of Fashion, Clothing and History were reviewed, in addition to an in-person visit and interview with those responsible for the Modateca. The study concludes that clothing can be understood as a document and Modateca plays a crucial role as a research hub for textile collections, especially given the lack of such collections in the museums of Florianópolis. Through the application of museological techniques, Modateca emerges as a significant space of memory, preserving Santa Catarina's fashion heritage and housing a collection that supports academic research. By using museological techniques,*

¹ Uninter. Processos Gerenciais. E-mail: amandarobertatvd@gmail.com.

² UFSC. Graduanda em Museologia. E-mail: natashalmsantos@gmail.com.

³ UFSC. Graduada em Museologia. E-mail: sanatxm@gmail.com

the Modateca can be considered a space of memory and a heritage of Santa Catarina's fashion, with a collection suitable for research.

Keywords: *Museum. Collection. Fashion. Modateca.*

A ROUPA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO: UMA ANÁLISE DO TRABALHO REALIZADO NA MODATECA DA UDESC

Introdução

No Brasil, o interesse de pesquisas em Moda e Indumentária em espaços de memória é crescente. No entanto, a cidade de Florianópolis não possui um museu com acervo têxtil significativo, nem presença relevante de obras de arte que possibilitem o desenvolvimento de pesquisas baseadas em análises imagéticas da história da moda. Embora a cidade abrigue uma universidade estadual com um curso de moda de destaque, em um estado com um importante polo têxtil, a ausência de um museu com acervo de vestuário se torna notável. O único espaço detentor de tal acervo é a Modateca da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), que, segundo informações do local, visa desenvolver seu trabalho por meio da perspectiva da Nova Museologia.

Neste artigo, investiga-se de que forma a Modateca da UDESC utiliza conhecimentos museológicos e realiza pesquisas; do que se constitui seu acervo; e se esta pode ser um local de relevante pesquisa histórica e museológica. A análise do acervo e do trabalho realizado na Modateca ocorreu por meio de uma visita ao local, entrevistas com estagiárias e com o então coordenador José Alfredo Beirão Filho, realizadas no ano de 2019.

História, acervos, documentos e arquivos

O fazer história é uma prática relativa a um lugar e um tempo. Para Bloch (2001), o objeto da história é o homem. Assim, a história é a ciência dos homens no tempo, em uma relação entre o passado e presente. Segundo Certeau (1982), o historiador sempre parte de seu lugar social e se volta para ele. O lugar social é portanto, o lugar inserido no tempo, um recorte temporal da realidade, um espaço de produção sociopolítico e cultural do qual o historiador faz parte e de onde observa o seu objeto de estudo. É o local de sua prática, a partir do qual escolhe seus métodos e estabelece os interesses e diretrizes de sua pesquisa. Este lugar social está ligado a privilégios, às classes e grupos sociais e aos pares e instituições que legitimam o fazer historiográfico, que não está isento de intencionalidade, pois há um ponto de partida para a pesquisa.

O processo de pesquisa requer acesso aos acervos e às fontes, que podem ser as mais diversas, como documentação escrita, relatos da história oral, objetos, em resumo, todos os vestígios do passado que fornecem informações sobre o ser humano (LE GOFF, 1992). O acervo é o embasamento do trabalho do historiador, é onde ele encontra testemunhos registrados daquilo que busca, é para onde direciona sua pergunta do presente, que o leva ao passado, permitindo que este seja revisitado. Os diferentes acervos formam os arquivos, sendo o arquivo entendido por Assmann (2011, p. 368) como “um armazenador coletivo de conhecimentos que desempenha diversas funções”. As principais são conservação, seleção e acessibilidade.

Os arquivos contêm em si seleções, pois o processo de arquivamento traz a necessidade de recortes, que carregam intencionalidade. Há uma escolha do que fica, do que será guardado e do que será descartado, e esses objetos devem ser acessíveis ao público, já que dizem respeito à memória coletiva da sociedade. Le Goff (1992) afirma que os documentos, em conjunto com os monumentos, são os materiais da memória coletiva, formas visíveis de imortalizar e materializar essa memória. Já Ricoeur (2008, p. 178) diz que “todos os tipos de rastros possuem a vocação de ser arquivados”, ampliando o entendimento de documento para além da escrita, considerando moedas, cerâmicas, ferramentas e objetos diversos. Portanto, arquivos formados por itens de vestimentas que podem contar diferentes histórias do passado, possuem justificativa de serem arquivados.

Os documentos são interpretados de acordo com seu tempo e sociedade, sendo o historiador figura de destaque nesse processo, pois ao analisar e estudar os documentos investiga suas estruturas e busca compreender como foram construídos, sob quais condições e para quais objetivos. Revisita e questiona, podendo trazer novos olhares e narrativas sobre o objeto de estudo.

A moda

Quando o homem deixa de ser nômade e adota um estilo de vida mais sedentário, o adorno do corpo faz parte da construção de sua sociabilidade. O cultivo de linho e algodão, a fabricação da seda e o curtume do couro se transformavam em indumentárias que demarcavam o *status* da pessoa no seu grupo social.

Segundo a historiadora Valerie Steele (2005), a moda é um fenômeno do mundo ocidental surgido com a ascensão da burguesia e do comércio, referindo-se a estilos que

se renovavam de tempos em tempos e circulavam entre as camadas mais altas da sociedade. De acordo com Calanca (2011), o termo “moda” é entendido como o fenômeno da mudança cíclica de costumes e hábitos. “A moda é sempre um fenômeno de costumes” (p.12) que existe quando o amor pelo novo se torna uma constante, uma exigência cultural. A etimologia da palavra moda vem do latim ‘*modus*’ (modo, maneira). No século XIX, a forma de produzir moda é alterada quando o artesanal é substituído pelas máquinas de costura e as roupas feitas em tamanhos predefinidos. Este processo provocou um barateamento da moda, permitindo que as classes baixas tivessem acesso a versões simplificadas dos trajes da elite. Nesse século também surgiu a ideia de costureiro e de alta costura.

A moda, atualmente uma das maiores indústrias do mundo, no momento está sendo cobrada pela sociedade a fazer mudanças drásticas visando tornar seu processo produtivo menos exploratório e poluente e mais sustentável. Isso reforça a ideia de que a moda reflete o período histórico em que se vive. Segundo Hollander (1996), “Todo mundo sabe que as roupas constituem um fenômeno social; mudanças no vestuário são mudanças sociais”.

Por meio do estudo e análise da moda de um determinado local e período histórico, pode-se identificar vestígios daquela sociedade, assim como a classe social de quem a trajava, os hábitos e os costumes. Stevenson (2012, p.7), afirma que a moda “reflete o tempo em constante mutação, e é influenciada por ele”. Podemos então constatar que a moda reflete uma cultura social, política e econômica (Fogg, 2013), demonstrando que o vestuário também pode ser considerado um documento histórico.

Museus, Museologia e patrimônio

O estudo e a análise das vestimentas, entendidas enquanto documentos históricos, possibilita a criação de narrativas, sendo a instituição museológica espaço para esta prática. O termo “museu” teve sua última definição aprovada em 24 de agosto de 2022 durante a Conferência Geral do ICOM⁴, em Praga. Esta nova definição considera que:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e

⁴ Conselho Internacional de Museus (ICOM).

inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos.⁵

Podemos entender o museu de forma ainda mais ampla, como um lugar de memória (Nora, 1984 - 1987; Pinna, 2003, apud Desvallées; Mairesse, 2014, p. 65), ou um fenômeno que engloba as instituições, lugares, territórios, experiências ou até mesmo espaços imateriais. (Scheiner, 2007 apud Desvallées; Mairesse, 2014, p. 65).

A Museologia enquanto disciplina científica estuda as relações do ser humano com os objetos e sua representação na sociedade. A musealização também pode, por meio da preservação, propor uma afirmação de identidade e visibilidade de determinada memória. Como afirma Waldisa Guarnieri (1990, p.10), “a preservação proporciona a construção de uma memória que permite o reconhecimento de características próprias, ou seja, a identificação. E a identidade cultural é algo extremamente ligado à autodefinição, à soberania, ao fortalecimento de uma consciência histórica”.

Na mesa-redonda de Santiago do Chile, em 1972, o conceito de Nova Museologia emergiu com o objetivo de mostrar como os museus podem ter um papel transformador no desenvolvimento da sociedade. Esse conceito se baseia em ações comunitárias e práticas participativas, em uma tentativa de aproximar as comunidades e os museus. Estes devem estar mais integrados à vida das pessoas, tendo um papel importante no desenvolvimento, na educação e na valorização e preservação dos patrimônios pertencentes às comunidades.

No direito romano, a noção de patrimônio estava ligada ao conjunto de bens que eram adquiridos como resultado de transitoriedade de pai para filho, a ideia de herança. Com a Revolução Francesa ocorreu a valorização da preservação dos bens, ligada à noção da possibilidade de perda ou desaparecimento de bens tidos como importantes, com o termo patrimônio referindo-se em especial aos conjuntos de bens imóveis e monumentos. A partir da década de 1950, a noção de patrimônio foi ampliada, integrando os testemunhos materiais e imateriais resultantes da relação entre o ser humano e seu meio, e, em 2003, a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial aprovou a inclusão do testemunho como um princípio do patrimônio cultural imaterial, compreendendo: práticas, expressões, modos de fazer e, conhecimentos diversos de

⁵ Nova Definição de Museu. Disponível em: https://www.icom.org.br/?page_id=2776. Acesso em 17 agosto 2024.

grupos que, transmitidas de geração em geração, conferem sentimento de identidade e continuidade .(Desvallées; Mairesse, 2014).

O patrimônio precisa ser comunicado e passado adiante, seja para aprendizado da narrativa apresentada, seja para conscientização desta. Em meio a tantas maneiras de comunicar algo ao público, a exposição museológica se apresenta como uma forma visual de comunicar o patrimônio. Pesquisar, organizar o conhecimento e apresentar este patrimônio em uma exposição museológica permite a construção de uma narrativa acerca da história relacionada ao patrimônio em questão. Para o Conselho Internacional de Museus (ICOM), o patrimônio de um museu deve ser comunicado e exposto para a sociedade, sendo esta uma de suas principais funções.

Moda e indumentária em museus

Em termos de Moda e Indumentária em Museus, é ao longo do século XX que se formam museus dedicados a acervos têxteis e de indumentária, destaca-se uma das mais completas coleções do mundo presentes no departamento *Textiles and Fashion Collection*, do *Victoria and Albert Museum (V&A)*, em Londres, que possui objetos têxteis do século XVII ao XXI. O *Palais Galliera* e o *Musée de la Mode et du Textile*, na França; o *Kyoto Costume*, no Japão; o *The Costume Institute*, do *Metropolitan Museum of Art*, de Nova York; o *Museo del Traje*, em Madri; e o *Museo de la Moda*, no Chile (Norogrande, 2012), são também instituições de destaque.

No Brasil, acervos de indumentária são encontrados no Museu Casa da Hera, que foi residência de Eufrásia Teixeira Leite, existindo nove peças assinadas por Charles Frederick Worth, criador da alta costura; no Museu Histórico Nacional (MHN) há objetos que vão do século XVI até o período contemporâneo. Também há acervos de indumentária no Museu Imperial de Petrópolis, no Museu Paulista (MP), no Museu Carmem Miranda, no Museu de Arte de São Paulo (MASP) (Bonadio, 2014 apud Carvalho, 2015); no Instituto Zuzu Angel, no Museu do Traje e do Têxtil da Bahia, no Museu Hering e no Museu de Hábitos e Costumes da Fundação Cultural de Blumenau.

Além disso, os sites *European Fashion Heritage Association* e *Europeana Fashion*, da fundação holandesa Europeana, digitalizam e agrupam o patrimônio de mais de 40 instituições de 13 países europeus em uma plataforma virtual que alega apresentar mais de um milhão de objetos de moda digitalizados, permitindo fácil acesso a pesquisas relacionadas aos objetos.

A baixa visibilidade do tema moda associada à perspectiva da memória, patrimônio e museus se reflete na escassez de eventos relacionados à moda e conservação têxtil no país, sendo um dos poucos o “Seminário Internacional Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções”, realizado em 2006. Dois dos maiores eventos acadêmicos de moda no Brasil, o “Colóquio de Moda” e o “Moda Documenta” inseriram sessões temáticas relacionadas à memória, aos museus e à moda em anos recentes, oferecendo acesso a pesquisas que contribuíram para a fundamentação deste artigo. Enquanto o “Moda Documenta” teve sua última edição em 2017, a Fundação Casa de Rui Barbosa realizou entre 2018 e 2023 o seminário “Moda: uma abordagem Museológica”, e o Museu Histórico Nacional realiza com alguma frequência eventos e cursos abordando moda e indumentária em museus, ambos no Rio de Janeiro.

A limitada presença de acervos têxteis em exposições de museus brasileiros pode ocorrer devido a diversas necessidades específicas, como: “um suporte, pois a roupa requer um corpo para ser percebida [...] Isso significa um investimento particular para o seu processo de exposição, além de conhecimentos específicos relacionados à natureza do material, às técnicas empregadas e à contextualização desses objetos” (Norogrande, 2012, p. 106). Outro fator relevante é o déficit de profissionais que possuem conhecimento sobre salvaguarda de têxteis adaptada ao clima do Brasil. Além disso, pesquisadores do tema enfrentam dificuldades relacionadas à variedade de palavras-chave utilizadas na identificação de acervos. Termos como Moda, Têxtil, Roupas, Vestuário, Traje, Figurino e Indumentária são frequentemente empregados, enquanto, em alguns museus, as peças de moda acabam catalogadas em termos genéricos, como “outros”. Essa falta de padronização dificulta a mensuração do tamanho real dos acervos de indumentária nos museus brasileiros (Cândido, 2014), sem considerar ainda o acervo presente em modatecas.

A Modateca da UDESC

Modatecas são instituições dedicadas à documentação e salvaguarda de objetos relacionados à moda localizadas em instituições de educação. A palavra é composta do termo francês *mode*, que tem origem no latim *modus*, e em *theca*, cuja origem grega significa depósito. São compostas por exemplares de vestuários, acessórios e outros objetos e têm como função a guarda da memória da moda, assim como auxiliar em pesquisas, acadêmicas ou não, relacionadas à indumentária (Rokicki 2013 apud Costa; Caribé, 2016, p. 562). Nesses espaços, a roupa é considerada objeto de memória, tornando-se fonte primária de pesquisa histórica por demonstrar os hábitos de uma sociedade em determinado período. Por meio de estudos, é possível investigar diversos aspectos: como o objeto foi confeccionado, revelando características industriais do período; suas origens, indicando a condição socioeconômica do portador; e seu uso, revelando a função do objeto além da análise estética que o situa dentro de uma determinada voga de um período. A investigação também pode indicar como o portador o utilizava para demonstrar publicamente sua identidade.

A Modateca da UDESC foi criada a partir de um projeto iniciado em março de 2003, no curso de Bacharelado em Moda do Centro de Artes da universidade. Nela trabalham professores e alunos que coletam, catalogam e conservam o acervo, composto por doações (de alunos, professores e da comunidade geral) e por materiais produzidos pelos próprios alunos. O espaço está localizado no prédio da Biblioteca Central da UDESC, e abriga “peças do vestuário, trajes de uso pessoal e coleções de antigas modistas, alfaiates, costureiras, plissadeiras, chapeleiras e bordadeiras. Acessórios de moda de diferentes épocas e origens e resultados de pesquisas, livros, periódicos, catálogos e fotografias”⁶. Entre os estilistas cujos trabalhos fazem parte do acervo da Modateca, destaca-se Maria Neves, cuja carreira como costureira foi bastante respeitada na região sul do Estado. Seu atelier, estabelecido na cidade de Tubarão, foi reconhecido entre as décadas de 1960 e 1980, especialmente por suas criações de trajes para casamentos, festas de gala e debutantes.

O espaço possui cerca de 2000 itens de moda, sendo o mais antigo do acervo de 1890 e o mais recente de 2010. Antes da revisão realizada no primeiro semestre de 2024, o acervo contava com aproximadamente 2.500 revistas. Esse processo de revisão foi conduzido sob a coordenação da professora Dra. Daniela Novelli e marcou uma nova

⁶ MODATECA. Disponível em: <https://www.modateca-sc.com/modateca>. Acesso em 13 junho de 2019.

fase da Modateca, com foco na implementação de uma política de aquisição e descarte, visando otimizar a gestão do acervo. Neste procedimento, foi feita uma triagem para decidir quais itens deveriam ser mantidos. Aqueles que não se encaixavam na proposta da Modateca foram direcionados à rouparia do curso de Artes Cênicas da universidade em um processo de doação para uso em figurino.

Em relação ao processo de gestão de acervos, especificamente no que diz respeito ao descarte, as decisões sobre o que permanece ou é retirado do acervo são baseadas em critérios como relevância histórica, o status da peça como símbolo de uma época e o seu valor atual, os mesmos usados na seleção dos itens que entram no acervo. Esse direcionamento levanta a reflexão de que o que é considerado importante para uma geração pode não ter a mesma relevância para outra, e como isso pode influenciar as pesquisas futuras.

As peças doadas para a Modateca são analisadas de acordo com suas características, seu estado de conservação e a quantidade de informações disponíveis (estilista, usuário, procedência, histórico etc.), levando em conta quantas peças do mesmo tipo existem no acervo, se há uma história interessante, se a peça foi usada em algum evento e a qual família pertence. Após esse processo, dependendo do resultado da análise, as peças que ficarão sob guarda da Modateca são registradas, com uma breve descrição, em um livro tomo, tornando-se patrimônio da universidade.

A história do objeto tem importância para sua catalogação, como o caso de um espartilho de 1890, a peça mais antiga do acervo (Figura 1). Fabricado com barbatanas de baleia, o espartilho é de um estilista desconhecido e foi doado em 2018 por Geluza Gabriela Tagliaro Lopes, da família Buss, que possuía comércio em Pelotas – RS. Esta peça, pertencente à avó da doadora, supostamente veio da França em uma das viagens de compras realizadas pela família. O espartilho foi estudado pelos professores e alunos e observou-se a presença de uma etiqueta de preço e a ausência de marcas de uso, o que indica um estado de conservação surpreendente.

Figura 1: Espartilho de 1890.



Fonte: elaborado pelas autoras, 2019.

O item mais raro de todo o acervo é um vestido feito à mão (Figura 2), datado de 1910. Destaca-se também um vestido desenhado pela estilista Maria Neves na década de 1960 (Figura 3).

Figura 2: Vestido feito à mão em 1910.



Fonte: acervo virtual da Modateca.

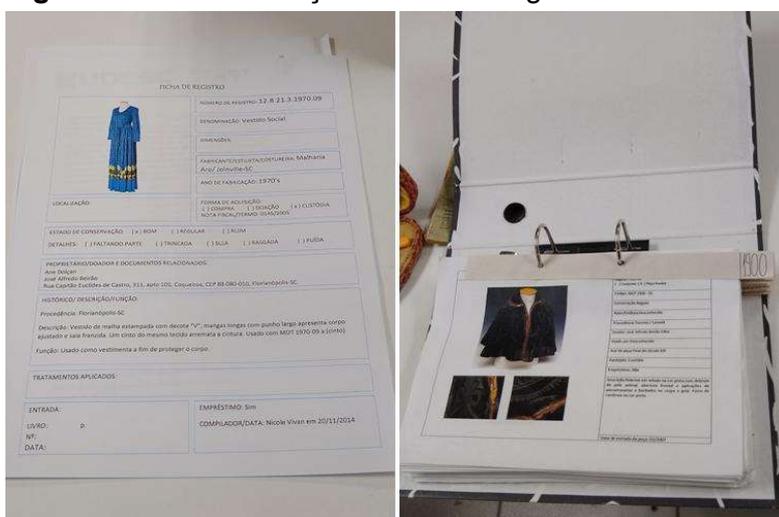
Figura 3: Vestido da década de 1960.



Fonte: elaborado pelas autoras, 2019.

O registro das peças se dá em fichas padronizadas (Figura 4), nas quais é inserido o maior número possível de informações: quem as usou, em qual ocasião, em qual ano/década, quem confeccionou, além de uma descrição da peça, informando suas características, medidas, material, cores e outros detalhes, como imperfeições (puídos, descolorações). Também são anexadas fotos das peças para melhor identificá-las. Em cada ficha, as peças recebem um código de entrada específico no acervo.

Figura 4: Ficha de doação e ficha de registro.



Fonte: elaborado pelas autoras, 2019.

Quando uma peça de origem desconhecida chega à Modateca, faz-se o estudo comparativo para obter outras informações a partir de peças similares em livros ou *sites* de história da moda. Podem ser utilizados ainda os materiais têxteis da Teciteca⁷ e estudos de modelagem, pontos, aviamentos e cortes, comparando-os com outros materiais já analisados no acervo. O resultado obtido é inserido nas informações do registro da peça.

Quanto ao armazenamento e conservação, as peças são envoltas em papel não acidificado e/ou em sacos de TNT, armazenadas em caixas de papel e organizadas em estantes com portas de vidro (Figura 6). Algumas peças ainda não passaram por esse processo de organização individual. Periodicamente, algumas peças são higienizadas e, quando necessário, submetidas a restaurações, realizadas por especialista.

Figura 6: Armazenamento do acervo em 2019.



Fonte: elaborado pelas autoras, 2019.

Localizada no terceiro andar da biblioteca universitária, a Modateca é aberta ao público em geral, mas possui horários específicos de funcionamento sendo necessário agendar visitas por *e-mail*. Boa parte dos visitantes são acadêmicos que pesquisam história da moda. A Modateca costuma realizar exposições na UDESC, no Museu da Escola Catarinense (MESCC) ou em colégios, eventos e museus, apresentando as peças em manequins, com placas informativas sobre as roupas e a sua história. Os alunos do

⁷Teciteca é um espaço que possui bandeiras têxteis (recortes de tecidos catalogados com explicações) produzidas pela indústria têxtil e por estudantes, contendo o processo criativo, a composição dos tecidos e ficha técnica completa. Disponível em: https://www.udesc.br/noticia/modateca_e_teciteca_sao_tema_de_novo_audiovisual_produzido_pela_ude_sc_ceart. Acesso em 17 janeiro 2025.

curso de Moda da UDESC visitam o local para aprendizado e desenvolvimento de trabalhos, tendo acesso a moldes de época para a criação de réplicas, o que lhes proporciona uma compreensão aprofundada sobre criação, produção e modelagem de roupas.

O objetivo futuro é mudar a Modateca de local, migrando-a do ambiente silencioso da biblioteca para uma sala maior, em um prédio mais próximo às salas de aula, para que possa ser mais utilizada pelos professores e alunos como espaço extra de aulas e, conseqüentemente, atinja mais pessoas. A comunicação com o público é feita principalmente por meio das redes sociais⁸, atualizadas por bolsistas, que também desempenham o papel de mediadores do acervo físico durante as visitas, esclarecendo dúvidas e compartilhando fatos e curiosidades. A pedido dos visitantes, peças específicas podem ser separadas e/ou montadas em manequins para uma explicação detalhada, sendo sempre manuseadas com luvas e máscaras para garantir a preservação.

Considerações finais

É possível entender a indumentária como um documento que testemunha o passado e parte da cultura material, assim como desenvolve conhecimentos sobre coleta, aquisição e guarda desses objetos.

Assim sendo, na ausência de acervos têxteis em museus na cidade de Florianópolis, a Modateca da UDESC se destaca como um importante local para realizar pesquisa sobre indumentária. Apesar de não ser um museu, faz uso de técnicas museológicas, podendo ser considerado um espaço de memória que permite acesso tanto ao público quanto aos pesquisadores aos objetos de estudo.

Embora seja mais próxima de uma reserva técnica, pois suas peças não são expostas na sala, a Modateca é uma opção para quem deseja realizar pesquisa de vestuário, sendo também um repositório importante de compartilhamento de conhecimento por meio de seu acervo, um lugar onde pode-se realizar pesquisa histórica, praticar conhecimentos básicos de museologia e conservação. Seu principal objetivo é a geração de informações, de cultura e conhecimento da história da moda. Local de patrimônio da moda catarinense, a Modateca resgata e registra peças de renomados estilistas locais, assim como fornece informações sobre a classe social de

⁸ <https://www.instagram.com/modateca.udesc>.

seus portadores. Isso possibilita comparações de classe, o entendimento de por onde circulavam e como adaptavam as tendências internacionais às roupas, considerando o clima e o estilo de vida de Santa Catarina.

Para facilitar a pesquisa e acesso do público ao acervo, uma opção à Modateca seria a utilização do *software* livre Tainacan⁹, para registro e tratamento de acervos, disponibilização de informações para pesquisa e criação de repositório digital. O desenvolvimento desta plataforma foi fomentado pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e pela Fundação Nacional das Artes (FUNARTE) para que as instituições brasileiras de museus tenham todo o seu acervo digitalizado, disponibilizado na internet e integrado entre todos os acervos de outros museus. Dessa forma, gera-se uma fonte integrada de pesquisa digital, onde qualquer pessoa tenha a possibilidade de buscar os acervos de museus disponíveis, seguindo o exemplo dos moldes do Europeana Collections e Google Arts Culture.

Outra tecnologia que está sendo desenvolvida pelo Laboratório de Design e Seleção de Materiais (LdSM), grupo de pesquisa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), é a digitalização 3D. Em suas 7 linhas de pesquisa em desenvolvimento, a digitalização tridimensional com foco nas áreas de museus e patrimônios históricos se apresenta como promissora para o campo da museologia, permitindo imprimir pequenas cópias das obras, auxiliando na pesquisa e contribuindo para observar a peça em todos os ângulos. O uso de 3D para imprimir acervos museológicos que estão em condições muito delicadas para serem expostos é um vislumbre do que poderá ser o futuro dos museus em termos de educação e comunicação.

Referências

ASSMANN, Aleida. Arquivo. In: Id. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011, p.367-398.

BLOCH, Marc. A história, os homens e o tempo. In: Id. **Apologia da história ou o ofício de historiador**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 51-68.

CALANCA, Daniela. **História Social da Moda**. 2ª Edição - São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. **Potencialidades da musealização, desafios da informação: estudo de caso a partir de museus de indumentária e moda**. Revista

⁹ TAINACAN. Disponível em: <<https://tainacan.org/>>. Acesso em 13 junho 2019.

Expressa Extensão, v. 19, p. 55-65, 2014. Disponível em: < <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/expressaextensao/article/view/4951/3811> >. Acesso: 16 março 2019.

CARVALHO, Priscila Rezende. **Um acervo de moda em São Paulo: A experiência da Casa Juisi.** In: MODA DOCUMENTA: Museu, Memória e Design 2015. Anais do Congresso Internacional de Memória, Design e Moda, São Paulo, 2015. São Paulo: MIMo/Estação das Letras e Cores Editora, Ano 2. n 01. v. 01. p. 130-142. Disponível em: < http://www.modadocumenta.com.br/anais/anais/5-Moda-Documenta-2015/06-Sessao-Tematica-Moda-e-Museu/Priscila-Rezende_ModaDocumenta2015_Casa-Juisi.pdf >. Acesso 16 abril 2019.

COSTA, Luciana de Sousa Santos; CARIBÉ, Rita de Cássia do Vale. **Modateca e Documentação: a vestimenta como documento.** In: MODA DOCUMENTA: Memória, Design e Moda 2016. Anais do Congresso Internacional de Memória, Design e Moda. Curitiba, 2016. São Paulo: MIMo/Estação das Letras e Cores Editora, Ano 3. n 1. v. 1. p. 553-567. Disponível em < http://www.modadocumenta.com.br/wp-content/uploads/2016/07/ANAIS-MD2016_portugues.pdf > Acesso 24 março 2019.

DE CERTEAU, Michel. A operação historiográfica. In: Id. **A Escrita da História.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p.65-109.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia.** Tradução: Bruno Brulon Soares, Marília Xavier Cury. ICOM: São Paulo, 2014.

FOGG, Marnie. **Tudo sobre moda.** Tradução Débora Chaves. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. **Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação.** Rio de Janeiro: IBPC, 1990. (Cadernos de Museologia, n. 3, p. 10)

HOLLANDER, Anne. **O sexo e as roupas: a evolução do traje moderno.** Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: Id. **História e Memória.** Campinas: Unicamp, 1992, p. 423-477.

LE GOFF, Jacques. Documento-Monumento. In: Id. **História e Memória.** Campinas: Unicamp, 1992, p. 535-549.

MIMO - Museu da Indumentária e da Moda. Disponível em: < <http://mimo.org.br/> >. Acesso 24 maio 2019.

MODATECA. Disponível em: < <https://www.modateca-sc.com/modateca> >. Acesso 13 junho de 2019.

NOROGRANDO, Rafaela. **Moda & museu: instituições, patrimonializações, narrativas.** Revista Dobras, São Paulo, v. 5, n. 12. p.103-112. 2012. Disponível em <<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/120>>. Acesso 24 maio 2019.

RICOEUR, Paul. Fase documental: a Memória Arquivada. In: Id. **Memória, a História, o Esquecimento.** Campinas: Unicamp, 2007, p. 155-192.

SCHNEID, Frantieska Huszar; GASTAL, Manuela Lorenzon; NERY, Olívia Silva; DUARTE, Tereza Cristina Barbosa. **Moda, arte e museu: a indumentária inserida em um espaço memorial.** In: COLÓQUIO DE MODA. 10º Edição. 7ª Edição Internacional. 1º Congresso

Brasileiro de Iniciação Científica em Design e Moda, 2014. Porto Alegre. Disponível em: < <https://prezi.com/pca3ekokpawn/moda-arte-e-museu-a-indumentaria-in-serida-em-um-espaco-mem/> >. Acesso 24 maio 2019.

STEELE, Valerie. **Encyclopedia of clothing and fashion**. Volume 1: Academic Dress to Eyglasses. Farmington Hills: Thomson Gale, 2005.

STEVENSON, NJ. **Cronologia da Moda**: de Maria Antonieta a Alexander McQueen. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

TAINACAN. Disponível em: < <https://tainacan.org/> >. Acesso em 13 junho 2019.

UM ACERVO EM ORGANIZAÇÃO: O FUNDO FOTO ELITE (1954-2019) DO MUSEU CAMPOS GERAIS (MCG) E O PROJETO MEMÓRIAS AUDIOVISUAIS DIGITAIS

*Giuvane de Souza Klüppel¹
Amanda Taeli Rodrigues²
Julia Graciela Machado³
Thais Ribeiro Pinheiro⁴
Eliézer Nascimento de Oliveira⁵*

Resumo: O artigo tem como objetivo recuperar a trajetória histórica do Fundo Foto Elite (FFE), um acervo fotográfico e documental pertencente ao Museu Campos Gerais (MCG), da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), localizado em Ponta Grossa - PR. Além disso, torna pública as atividades desenvolvidas no projeto Memórias Audiovisuais Digitais: digitalização do acervo Foto Elite (1954-2018). Constituído por documentos em papel, negativos de vidro e acetato, diapositivos e fotografias, o acervo é um registro significativo da história social e cultural de Ponta Grossa, com início em 1954, no estúdio fotográfico fundado por Germano Aquiles Koch, e posteriormente adquirido por Domingos Silva Souza. O trabalho detalha as primeiras etapas do projeto, que foi contemplado pela Lei Paulo Gustavo em 2023, com foco na conservação preventiva, registro e digitalização da documentação. Além disso, o artigo aborda a criação de um sistema de documentação que organiza e registra os itens de forma sistemática, garantindo a salvaguarda e futura acessibilidade do acervo. Ao concluir, destaca-se a relevância histórica do FFE e a importância da continuidade dos esforços para sua preservação, com planos para a digitalização de novos materiais.

Palavras-chave: conservação preventiva; digitalização de acervos; Fundo Foto Elite; Museu Campos Gerais;

¹ Universidade Estadual de Ponta Grossa. Licenciado em História, Especialista em Gestão Cultural e Mestre em Estudos da Linguagem. Museu Campos Gerais. E-mail: giuvane_sk@hotmail.com

² Universidade Estadual de Ponta Grossa. Mestranda em História. Museu Campos Gerais. E-mail: taeli.amanda@gmail.com

³ Universidade Estadual de Ponta Grossa. Graduanda em Licenciatura em História. Museu Campos Gerais. E-mail: juliagraciela17361@gmail.com

⁴ Universidade Estadual de Ponta Grossa. Graduanda em Licenciatura em História. Museu Campos Gerais. E-mail: 21007189@uepg.br.

⁵ Universidade Estadual de Ponta Grossa. Graduando em História Licenciatura. Museu Campos Gerais. E-mail: eliezerzzz@outlook.com

**A COLLECTION IN ORGANIZATION: THE FOTO ELITE COLLECTION (1954-2019)
OF THE CAMPOS GERAIS MUSEUM (MCG) AND THE DIGITAL AUDIOVISUAL
MEMORIES PROJECT**

Abstract: *This article aims to trace the historical trajectory of the Foto Elite Collection (FFE), a photographic and documentary archive belonging to the Campos Gerais Museum (MCG) at the State University of Ponta Grossa (UEPG), located in Ponta Grossa, Paraná, Brazil. Furthermore, it discloses the activities carried out within the project "Digital Audiovisual Memories: digitization of the Foto Elite collection (1954-2018)." Composed of paper documents, glass and acetate negatives, slides, and photographs, this collection represents a significant record of the social and cultural history of Ponta Grossa, beginning in 1954 with the photographic studio founded by Germano Aquiles Koch, later acquired by Domingos Silva Souza. The article details the initial stages of the project, which was funded by the Paulo Gustavo Law in 2023, focusing on preventive conservation, cataloging, and digitization of the documentation. In addition, it discusses the creation of a documentation system that systematically organizes and records the items, ensuring the preservation and future accessibility of the collection. In conclusion, the article highlights the historical relevance of the FFE and underscores the importance of ongoing efforts for its preservation, including plans for the digitization of additional materials.*

Keywords: *preventive conservation; archive digitization; Foto Elite Collection; Campos Gerais Museum.*

UM ACERVO EM ORGANIZAÇÃO: O FUNDO FOTO ELITE (1954-2019) DO MUSEU CAMPOS GERAIS (MCG) E O PROJETO MEMÓRIAS AUDIOVISUAIS DIGITAIS

Introdução

Este trabalho busca contribuir para recuperação da trajetória de um acervo iconográfico e documental, ao passo que apresenta as primeiras atividades desenvolvidas junto a este acervo, o Fundo Foto Elite (FFE), do Museu Campos Gerais (MCG), localizado na cidade de Ponta Grossa - PR. O Fundo é constituído por 224.092 itens, incluindo: documentos em papel, negativos em vidro e acetato, diapositivos, positivos em papel fotográfico, além de álbuns, quadros e cartazes. Em 2023, o acervo foi contemplado pela Lei Paulo Gustavo no Estado do Paraná, a partir do projeto *Memórias Audiovisuais Digitais: digitalização do acervo Foto Elite (1954-2018)*, voltado à conservação preventiva, registro e digitalização de parte da documentação¹.

Em fevereiro de 2024, uma equipe de cinco pessoas, formada por dois historiadores e três graduandos em história, autores deste texto, sob a supervisão da direção de acervos do MCG, passaram a desenvolver atividades voltadas à conservação preventiva e salvaguarda digital dos acervos que compõem o FFE. Neste texto, temos como compartilhar parte da pesquisa voltada à recuperação da trajetória do FFE, ao passo que tornamos públicas as atividades que foram desenvolvidas nas fases iniciais de desenvolvimento do projeto, voltadas ao diagnóstico, conservação preventiva, registro e digitalização.

Iniciamos este texto recuperando a trajetória do Fundo Foto Elite, em diálogo com algumas entrevistas que foram realizadas junto aos detentores do acervo; incluímos menções a aspectos que estão relacionados à constituição do acervo, até as primeiras atividades que foram desenvolvidas quando ele foi incorporado ao MCG. Na seção seguinte, apresentamos as atividades realizadas no projeto *Memórias Audiovisuais Digitais*, descrevendo o processo de diagnóstico, registro, conservação preventiva e digitalização.

¹ Projeto aprovado pela Secretaria de Estado da Cultura - Governo do Paraná, com recursos da Lei Paulo Gustavo, Ministério da Cultura - Governo Federal. Diário Oficial Paraná, Curitiba, 5ª feira, 18 de jan. 2024, Edição 11572, Código Localizador: 3284424. p. 4.

Trajatória do acervo Foto Elite

O acervo iconográfico e documental que compõem o Fundo Foto Elite começou a ser reunido em 1954, quando da inauguração do Foto Elite (FE) em Ponta Grossa, pelo fotógrafo Germano Aquiles Koch e seu sócio João Günter, conforme relato do próprio Germano (Souza, 2012). Já em 1958, a empresa passou a contar com a colaboração do fotógrafo autônomo Domingos Silva Souza - conhecido popularmente como seu Domingos -, que iniciou suas atividades profissionais em 1955, com 14 anos, no Foto Weiss, outra empresa fotográfica da cidade, e para onde também prestava seu serviço como fotógrafo autônomo (Nabozny, 2018, p. 85)². Em 1960, a sociedade é dissolvida, e Germano passa a ser o único dono do Foto Elite até 1977, quando ele vende seu empreendimento para Domingos, conforme relatado pelo mesmo em entrevista para o canal “Historiô”:

Eu sempre digo que foi assim, eu fui meio intimado a comprar o Foto Elite. Porque antes de ter acertado o negócio do Foto Elite, eu já prestava serviço para o seu Germano que era o dono [...] Ele sentiu firmeza na minha atitude de poder atender ele, por isso que eu digo que daí ele me intimou, que daí ele já tava se aposentando:

- “Não, você tem que ficar com o foto”

- “Mas seu Germano eu não tenho dinheiro”,

-“Não se incomode com isso que depois nós conversamos; o importante é que você fique aqui”.

Na verdade ele me convenceu. Mesmo sem dinheiro eu comprei o foto (Souza, 2020, grifo nosso)

Essa mudança de gestão é marcada por mudanças no interior do acervo do FE. Quanto ao acervo já constituído, seu Domingo comenta, em entrevista concedida a Patrícia Camera Varella e Jessika Karina da Silva, que alguns dos documentos que compunham o acervo são desassociados, uma vez que foram retirados, a pedido, por Germano, notadamente aqueles registros relacionados a seu ofício, na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG) - além de proprietário do foto, em 1971 Germano Koch foi contratado para documentação institucional da UEPG, tornando-se o primeiro fotógrafo oficial da instituição – e da prefeitura:

Domingos: Não, não, não, o que eu recebi, o que tinha lá, mesmo da parte do seu Germano não joguei nada fora, ficou tudo lá. [...] Do seu Germano não, muita coisa o seu Germano levou pra casa, que era o xodó dele, **fotos da prefeitura, da universidade, da universidade acho que**

² Coincidentemente, a trajetória de Germano também inicia no Foto Weiss, em 1945, aos 14 anos, como aprendiz. Seu afastamento, em janeiro de 1950, decorre do cumprimento do serviço militar obrigatório. Em 1951, quando saí do Exército, foi trabalhar com o irmão no FotoArte. Em determinado momento arrenda a empresa do irmão, junto a João Günter, mas logo o irmão resolve retomar os negócios, diante do que os dois sócios fundam o Foto Elite. (Souza, 2012).

até não, só quando ele trabalhava, ele tinha o foto e fazia (fotos) pra universidade daí essa parte acho que ele levou pra casa, do tempo da prefeitura [...] também que ele atendeu três, dois prefeitos, Ciro Martins e o Gonzaga, ai ele levou pra casa (Souza, 2021, grifo nosso)

Os demais itens do acervo, composto, nessa primeira fase, majoritariamente por fotografias em estúdio, foram guardados por seu Domingos. Com base naquilo a que temos acesso, podemos afirmar que a fisicalidade do acervo resguardado deste período inicial (1954-77) é marcada pela existência de negativos em chapas de vidro e acetato, além de alguns positivos. A maior parte do acervo constituído nesse momento retrata fotografias em estúdio, e ensaios fotográficos em outros espaços fechados, como em igrejas, no caso cerimônias como casamentos; também existem fotografias de mobiliário, que nos parecem ser voltadas à publicidade; também existem poucas unidades de fotografias em ambientes externos em eventos sociais, conforme é possível ver nas imagens abaixo:

Figura 1: Registro de mobiliário. Chapas de vidro do início do Foto Elite.



Fonte: Fundo Foto Elite - Museu Campos Gerais (MCG).

Figura 2: Ambiente externo. Chapas de vidro do início do Foto Elite.



Fonte: Fundo Foto Elite - Museu Campos Gerais (MCG).

Figura 3: Ambiente interno. Chapas de vidro do início do Foto Elite.



Fonte: Fundo Foto Elite - Museu Campos Gerais (MCG).

Figura 4: Estúdio. Chapas de vidro do início do Foto Elite.

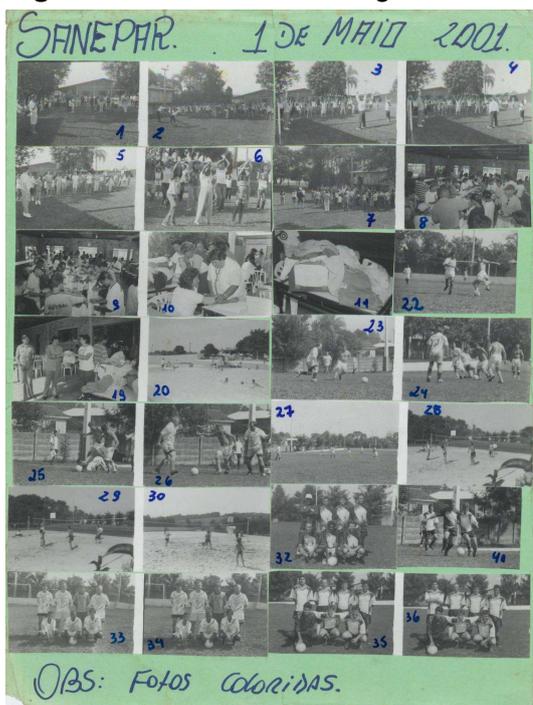


Fonte: Fundo Foto Elite - Museu Campos Gerais (MCG).

Com a mudança de gestão, a partir de 1977, existe uma mudança da linha de serviços realizados pelo FE, o que acompanha o desenvolvimento dos equipamentos e a popularização da fotografia: passa a haver uma forte tendência relacionada ao fotojornalismo, através de registros de eventos que marcam a vida social e cultural de Ponta Grossa, como celebrações, cerimônias e festividades públicas, como carnaval,

desfiles, eventos esportivos, entre outras efemérides³. Encontramos o registro de vários desses eventos em uma estratégia publicitária implementada pelo FE, que consistia na disposição ao público de um mostruário com cópias fotográficas numeradas de um mesmo evento (conforme imagem 5).

Figura 5: Mostruário com registros numerados do 1º de Maio da Sanepar, 2001.



Fonte: Fundo Foto Elite - Museu Campos Gerais (MCG).

Essas cartelas, em formato 33x25, eram posicionadas na porta do estabelecimento, ou organizadas em formato de livreto, e foram organizadas pelo menos a partir de 1992, data dos copiões mais antigos datados e presentes no acervo. Ao todo, são mais de 400, com mais de 30 mil fotografias, que retratam eventos públicos, como celebrações de datas comemorativas, mas também eventos privados de caráter pessoal como aniversário, casamento, batizado, primeira comunhão, e também eventos privados de caráter coletivo, como acontecimentos ligados a clubes, associações e empresas⁴.

³ Quanto às primeiras fotografias do acervo, que Domingos registrou como prestador de serviço ao Foto Elite, ele comenta em entrevista a Andrea Nabozny, “[...] a fotografia feita nessa época era somente de acontecimentos considerados de grande relevância social, pois além dos equipamentos serem pesados, a produção fotográfica era algo pertencente aos que possuíam uma condição financeira mais abastada” (Souza, 2016 apud 2018, p. 61).

⁴ Parte dessas fotos foram descartadas por seu Domingo, conforme ele menciona na citação que destacamos na sequência do texto. No entanto, entendemos que isso não configura uma desassociação do acervo, uma vez que os negativos foram mantidos no acervo.

Sabemos, através de Seu Domingos , que em determinado momento o FE contou com quatro fotógrafos atuando ao mesmo tempo, que se dividiam para a realização de coberturas fotográficas diversas na cidade.

[...] Eu acho que eu tive uns oito, dez funcionários. **E teve uma época que eu já tinha quatro funcionários.** Além da minha mulher, que cuidava, ainda tinha o André, tinha o Paulo e tinha o Giovanni. Imagina quantos serviço que eu tinha. [...] Então a gente dividia. Eu sempre gosto de dizer que teve época que eu tive funcionários que brigavam pra fazer o serviço. Coisa rara, né? Porque, pra mim, eu gosto de contar isso porque eles vestiam a camisa da empresa, né? (Souza, 2020, grifo nosso)

Entre essas atividades estava o registro de cerimônias privadas (casamento, batizado, aniversário, entre outras) e públicas (comemorações, desfiles, passeatas), além de serviços diversos relacionados à fotografia realizado para empresas e instituições da região, como a UEPG, a Prefeitura de Ponta Grossa, a Câmara Municipal de Ponta Grossa, o Hospital Psiquiátrico Franco da Rocha, a Companhia de Saneamento do Paraná (SANEPAR), a Telecomunicações do Paraná S/A (TELEPAR), entre outros.

Os negativos produzidos pelos fotógrafos que atuaram no Foto Elite, desde sua inauguração até o encerramento de suas atividades, foram preservados em sua maioria. Segundo o relato de Seu Domingos, uma pequena parte teria sido descartada; ele menciona nominalmente as fotografias retiradas de internos do Hospital Psiquiátrico Franco da Rocha, quando de sua internação, que foram queimadas por questões éticas:

Eu sempre fazia mais no hospital Vicentino e no Franco da Rocha, no Franco da Rocha até tem uma historinha porque lá todos os clientes entre aspas né, o **Franco da Rocha era o Hospital que eles falavam que psiquiatra, então todo pessoal que era internado á a gente tinha que fazer a foto**, então também a gente fazia a foto e entregava uma foto de cada, de cada interno né. (Souza, 2020, grifo nosso).

Além disso, ele cita o descarte de mostruários de cópias de eventos, mesmo que nesse caso os negativos tenham sido preservados: “Eu tinha muitas fotos acumuladas e não dava para manter todas. Algumas fotos que não eram buscadas ou que não eram importantes acabavam sendo descartadas, e muitas foram queimadas para liberar espaço”. Em pesquisa realizada durante os últimos anos de existência do Foto Elite, Andrea Nabozny (2018, p. 15) menciona a existência de aproximadamente 200 mil negativos.

A preservação desse extenso acervo, e o posterior interesse de seu Domingos em que sua guarda fosse feita pela universidade, revelam sua preocupação com a salvaguarda da história. Em entrevista, ele aponta que

A importância eu digo pra vocês que nada melhor que dando importância guardando isso ai, e eu não sei talvez eu, não sei se foi meio, de eu não jogar fora as coisas, me deu vontade, de apesar que tinha gente, minha mulher por exemplo ela não gostava de ver essa coisarada velha sabe, mas eu não sei eu fui juntando, fui juntando e sempre, só que depois que apareceu esse tal de facebook que eu comecei a dar valor [...] comecei a dar valor [...] **mas todo aquele caixa de filme de rolinho que eu mandei aqui pro museu, quanta coisa que poderia ser reaproveitado assim pra, pra memória da cidade né, isso eu digo pra memória da cidade.** (Souza, 2020, grifo nosso)

Seu Domingos menciona uma iniciativa individual de digitalização⁵ e circulação das fotografias do acervo, que iniciou em 22 de outubro de 2012, quando ele criou a página de Facebook do Foto Elite⁶. A última publicação da página, que compartilhava fotografias do paisagismo urbano, de eventos sociais e de personagens da comunidade, aconteceu em 14 de maio de 2020. Em, 30 de dezembro de 2017, por meio de um vídeo publicado na página, sabemos que já haviam sido compartilhadas 10 mil fotografias. Segundo Andrea Nabozny, que estudou a composição da paisagem urbana através dos comentários nas publicações da página, até 2018 haviam sido publicadas mais de 23 mil fotografias (2018, p.18).

Além de experiente fotógrafo no momento de criação da página, seu Domingos também era um fomentador da fotografia na cidade. No acervo, encontramos algumas fotografias e cartazes de exposições fotográficas promovidas por ele, por intermédio do Foto Elite (conforme imagens 6, 7, 8 e 9). Ele também era convidado com frequência para ministrar aulas na cidade, e recebia de terceiros fotografias de outros fotógrafos, motivos que explicam a existência de centenas de reproduções de fotografias históricas de outras autorias que encontramos no acervo: “Inclusive sempre tem gente que nos cede alguma coisa né uma foto um filme sempre aparece eu tenho um senhor amigo nosso ai que aparece volta e meia ele aparece com alguma coisa lá pra mim, fotografia que eu não tinha”.

⁵ Para isso, conforme Nabozny (2018, p. 87), “como forma de divulgar a produção fotográfica guardada em seus negativos, mandou confeccionar uma lente própria e adaptou rusticamente seus equipamentos fotográficos para digitalizar seus negativos - como podemos ver, na imagem, nº 5 - como uma forma de levar ao público sua produção e também como uma forma de salvaguardar os registros sobre a cidade, sob os mais variados assuntos”.

⁶ Disponível em: <www.facebook.com/fotoelitepg/>. Acesso em 27 de setembro de 2024.

Figura 6: Registro de exposição organizada pelo Foto Elite no “calçadão”, região central de Ponta Grossa.



Fonte: Fundo Foto Elite - Museu Campos Gerais (MCG).

Figura 7: Registro de exposição organizada pelo Foto Elite no “calçadão”, região central de Ponta Grossa.



Fonte: Fundo Foto Elite - Museu Campos Gerais (MCG).

Figura 8: Registro de exposição organizada pelo Foto Elite no “calçadão”, região central de Ponta Grossa, no qual é possível ver seu Domingos olhando para a câmera.



Fonte: Fundo Foto Elite - Museu Campos Gerais (MCG).

Figura 9: Cartaz de uma mostra realizada no SESC.



Fonte: Fundo Foto Elite - Museu Campos Gerais (MCG).

O Foto Elite funcionou até o ano de 2019, quando fechou suas portas em virtude da iminente mudança de Seu Domingos para a cidade de Rondon do Pará, no estado do Pará, onde viria a passar seus últimos anos com a família. Em entrevista realizada na despedida de seu Domingos, ele comenta sobre a vontade de manter a empresa funcionando: “Na verdade eu não queria fechar, mas não tem ninguém para tocar. Não tem nenhuma pessoa assim da família, que possa... pudesse dar continuidade, então não tem outro caminho tem que fechar” (Souza, 2021).

Produzido ao longo de 75 anos, o acervo reunido pelo Foto Elite representa um importante registro das mudanças sociais, econômicas e culturais que acompanharam o desenvolvimento da cidade de Ponta Grossa. Sabendo de sua importância histórica, em meio a tratativas realizadas entre o Museu Campos Gerais e seu Domingos, proprietário do Foto Elite, em julho de 2019 o acervo foi adquirido pela Universidade Estadual de Ponta Grossa, por meio da fundação de Apoio ao Desenvolvimento Institucional, Científico e Tecnológico (FAUEPG). O acervo foi adquirido por R\$ 12.000,00, e, além das fotografias, contém câmeras fotográficas e objetos de laboratório e estúdio, como tripé, flash e ampliador⁷.

A transferência do acervo para a estrutura do MCG foi acompanhada por registros fotográficos e audiovisuais realizados pela equipe do museu, sob a coordenação do professor dr. Rafael Schoenherr, então Diretor de Acervos da instituição, e pelos integrantes do Lente Quente, projeto de extensão vinculado ao curso de Jornalismo da UEPG, que se volta à realização de registros de eventos que fazem parte do circuito cultural de Ponta Grossa e Campos Gerais. Os agentes envolvidos nesse processo

⁷ Com base no Contrato nº 35/2019, celebrado entre a Fundação de Apoio ao Desenvolvimento Institucional, Científico e Tecnológico da Universidade Estadual e Domingos Silva Souza, voltado à aquisição do acervo.

também realizaram entrevistas com seu Domingos para entender aspectos relacionados à constituição do acervo, como marcos de proveniência existentes na sua constituição.

Antes da transferência do acervo, quando ele ainda estava no Foto Elite, a equipe do MCG realizou uma identificação das caixas a partir de uma seriação em conjuntos que variam de “A” a “Z”. Essa medida foi tomada com a intenção de respeitar a organização original do acervo. Assim, caixas identificadas com a etiqueta “A”, faziam parte de um mesmo conjunto, guardado em um mesmo local, mesmo que não tivesse sido identificado, em um primeiro momento, uma unidade temática entre elas.

Quando da incorporação pelo MCG, parte dos itens que compunham o acervo estavam guardados em caixas de papelão; dentro de algumas das caixas havia outros acondicionamentos. Os negativos em tira estavam guardados em suportes plásticos, no interior de envelopes, parte deles numerados e identificados com informações básicas, como ano, assunto e autor (conforme imagens 10 e 11), já os negativos em chapa estavam dispostos em caixas menores, dentro das caixas de papelão. Além disso, havia ainda caixas com documentos, rolo de negativo, além de livros, álbuns, quadros, cartazes e fotografias avulsas.

Figura 10: Caixa com envelopes com negativos em tira 120mm.



Fonte: Fundo Foto Elite - Museu Campos Gerais (MCG).

Figura 10: Caixa com envelopes com negativos em tira 120mm.



Fonte: Fundo Foto Elite - Museu Campos Gerais (MCG).

Já no MCG, ainda em 2019, foi realizado um diagnóstico inicial por uma equipe de quatro discentes, dos cursos de Licenciatura em Artes Visuais e Licenciatura em História, sob orientação da professora dra. Patrícia Camera Varela, pesquisadora da fotografia e então Diretora de Ação Educativa do museu (Navarro, 2019). Entre os discentes, participou Jessika Karina da Silva, que no ano seguinte ingressaria como mestranda do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH), com estudos voltados ao diagnóstico e curadoria do FFE. O diagnóstico realizado pela equipe resultou em um levantamento com a estimativa, por amostragem, de itens que compõem o acervo, sintetizados na tabela abaixo⁸:

Tabela 1: Quantitativo de itens que compõem o Fundo Foto Elite.

| Chapas | | Rolos | | Papel | |
|----------------|---------|--------|--------|-----------------|---------------------------------------|
| Vidro | Acetato | 135 mm | 120 mm | Fotos impressas | Outros (livros, cadernos, documentos) |
| 1.537 | 123.746 | 52.232 | 21.524 | 1.740 | 140 |
| Total: 200.919 | | | | | |

Fonte: Museu Campos Gerais, 2019. Montado através de fichas de diagnósticos da quantidade e estado físico do acervo.

⁸ Os valores atualizados, derivados de um levantamento realizado durante o desenvolvimento do projeto *Memórias Audiovisuais Digitais*, estão disponíveis na próxima seção deste artigo.

Entre os meses de setembro e outubro de 2019, uma primeira atividade pública foi realizada com o acervo: a exposição “Foto Elite: Acervo em Processo de Organização”, montada no Hall de Entrada do MCG. No ano seguinte as atividades presenciais no MCG foram parcialmente suspensas em decorrência da pandemia de SARS-CoV-2. Durante o período pandêmico, o museu desenvolveu diversas atividades online, e, em tempos de baixas de casos de infecção, abria as portas para pequenos grupos de visitantes mediante agendamento, em respeito às restrições.

A reabertura em tempo integral, na fase de transição da pandemia, foi marcada pela exposição “Memórias Entrelaçadas”, inaugurada em 28 de março de 2022, que apresentou ao público novos acervos que foram incorporados nos anos anteriores, notadamente durante o período pandêmico; nessa exposição foi reservado um espaço para o acervo que compõem o FFE, com co-curadoria de Jessika Karina da Silva e Patrícia Camera Varella. Depois disso, a equipe do MCG voltou-se à captação de recursos para a contratação de profissionais para a realização de ações de conservação preventiva voltadas ao fundo, que resultou no projeto “*Memórias Audiovisuais Digitais: digitalização do acervo Foto Elite (1954-2018)*”, que iniciou suas atividades em fevereiro de 2024.

O projeto *Memórias Audiovisuais Digitais*

Como houve uma passagem considerável de tempo entre a realização do primeiro diagnóstico até o início do projeto *Memórias Audiovisuais Digitais*, e levando em conta que houve mudanças na equipe do MCG desde a aquisição do acervo até a realização das primárias intervenções, incluindo aquelas pessoas que participaram ativamente desse processo, a primeira atividade desenvolvida pela equipe foi a realização de um novo diagnóstico. Esse diagnóstico envolveu a identificação dos conjuntos iniciais, seriados anteriormente durante a transição do acervo; ao todo, foram identificados 363 conjuntos, que variam de caixas de papelão com envelopes ou caixas menores dentro, até envelopes avulsos amarrados com barbante. Além disso, no diagnóstico também foram identificadas características primárias do acervo e mapeados os problemas relacionados ao estado de conservação, com o objetivo de definir as próximas etapas.

Para a realização do diagnóstico, foi elaborada uma planilha de identificação dos conjuntos, com o propósito de identificar os suportes que constituíam cada conjunto seriado anteriormente, na aquisição do acervo, entre “A” e “Z”, e suas características

principais. A composição da planilha foi subdividida em: identificação, subidentificação, mês, ano, tipo de suporte, coloração, estado de conservação, numeração, categoria e observações gerais (conforme imagem abaixo). Nem todos os conjuntos dispunham das informações anteriores; no entanto, a partir desse trabalho geral foi possível realizar um levantamento do fundo para estabelecer prioridades nos registros específicos, tratamento de conservação e formas de acondicionamento.

Figura 12: Planilha de identificação/diagnóstico.

| 1 | A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M |
|----|---------------|--------|---------------------|-------------|-------------|-----------|---------|---------------|-----------|---|------------------------|-----------------|---|
| | Identificação | Sub-Id | Mês | Ano | Suporte | Coloração | Estado | Numeração | Categoria | Observação | Higienização (AUTORIA) | N aprox. de doc | |
| 2 | A | AAa1 | - | 1991 - 1993 | Filme | PB | Bom | - | Diversos | - | | | |
| 3 | A | AAa2 | Novembro e Dezembro | 1996 | Filme | PB | Bom | - | Diversos | - | | | |
| 4 | A | AAa3 | - | 1994 | Filme | Colorido | Bom | - | Diversos | - | | | |
| 5 | A | Aa | - | 1979 - 1985 | Filme | PB | Bom | - | Casamento | - | | | |
| 6 | A | A1 | - | - | Vidro | PB | Bom | 835-861 | - | - | | | |
| 7 | A | A3 | - | - | Filme | PB | Ruim | 8605 - 8695 | - | - | | | |
| 8 | A | A4 | - | - | Filme | PB | Bom | 12156- 12270 | - | - | | | |
| 9 | A | A5 | - | - | Filme | PB | Regular | 600 - 719 | - | - | | | |
| 10 | A | A6 | - | 1977 | Filme | PB | Bom | 8376-8443 | - | - | | | |
| 11 | A | A7 | - | - | Filme | PB | Bom | 14700-15076 | - | - | | | |
| 12 | A | A8 | Dezembro-Janeiro | 1981-1982 | Filme | PB | Regular | 13151-13459 | - | Professor Maragato, Manuel de Quadros | | | |
| 13 | A | A9 | - | - | Filme | PB | Bom | 17748-17920 | - | - | | | |
| 14 | A | A10 | - | - | Filme | PB | Regular | 4285-4398/440 | - | Chapas arquivadas/ 3X4, 6X9. | | | |
| 15 | A | A11 | - | 1993 | Filme | PB | Bom | - | - | - | | | |
| 16 | A | A12 | - | - | Filme | PB | Bom | 20576 - 20894 | - | - | | | |
| 17 | A | A13 | - | - | Filme | PB | Bom | 22197- | - | - | | | |
| 18 | A | A14 | - | - | Filme | PB | Bom | 20104 - 20283 | - | - | | | |
| 19 | A | A16 | - | 1990 | Filme | PB | Regular | 24229-24451 | - | Contém envelope fotos 3x4 e 5x7 "dents" | | | |
| 20 | A | A17 | - | - | Filme | PB | Bom | 21293 - 21590 | - | - | | | |
| 21 | A | A18 | - | - | Filme | PB | Regular | 9545-8743 | - | - | | | |
| 22 | A | A19 | - | - | Filme | PB | Bom | 22198 - 22500 | - | - | | | |
| 23 | A | A20 | - | 1973 | Filme/Fotos | PB | Regular | - | - | Chapas polifotos | | | |
| 24 | A | A21 | - | - | Vidro | PB | Bom | - | - | - | | | |
| 25 | A | A22 | - | - | Filme | PB | Ruim | - | - | - | | | |
| 26 | A | A23 | - | - | Vidro | PB | Ruim | 1 - 106 | - | - | | | |
| 27 | A | A24 | - | 1967-1978 | Filme | PB | Ruim | - | - | 9x12 | | | |
| 28 | A | A25 | - | 1997-1998 | Filme | PB | Ruim | - | - | - | | | |

Fonte: Projeto Memórias Audiovisuais Digitais: digitalização do acervo Foto Elite (1954-2018).

A partir dessa primeira planilha, com as informações de diagnóstico, foi desenvolvida a planilha de registro. Como o acervo conta com diferentes tipos de documentação (documento em papel, bibliografia, iconografia e audiovisual), foi criada uma planilha online com diferentes abas para cada tipologia, além de uma aba denominada “Geral” (onde constam informações comuns aos quatro tipos de documentação). A elaboração dessa planilha teve como base a planilha de registro utilizada pelo MCG, instituição detentora do acervo, mas foi expandida, em diálogo com referências bibliográficas pertinentes às técnicas arquivísticas (Abreu, 1999; Pavão, 1997; Filippi et al., 2002; Seripierri, 2005).

A aba “Geral” possui 26 colunas, referente a 26 informações que são comuns a qualquer dos tipos de documentação existentes no acervo, como autoria, data e estado de conservação. O procedimento para registrar informações de um documento em papel, por exemplo (o mesmo vale para bibliografia, iconografia e audiovisual), é o de preencher as informações na aba geral, e depois dirigir-se à aba correspondente à tipologia

específica, para preencher as informações específicas. Além das 26 informações gerais, existem 3 específicas referentes a audiovisual, 7 a bibliográfico e 18 a iconográfico. Em as abas, as informações de registro foram agrupadas em unidades temáticas, respeitando a seguinte ordem: registro, proveniência, dados externos, identificação, fluxo e autoria.

O propósito do uso desta planilha foi elaborar um sistema de documentação para o FFE que facilitasse o registro de item de tipologias diversas, sem recorrer a uma extensa planilha única, com mais de 50 colunas. Para dinamizar o processo, estabelecemos padrões automatizados utilizando fórmulas avançadas na planilha. Essas fórmulas interligam e relacionam os conteúdos de maneira eficiente, agilizando o preenchimento e garantindo maior precisão. A automatização, a partir de uma planilha geral para as específicas, proporciona um nível superior de segurança, minimizando significativamente a possibilidade de erros durante o preenchimento.

Imagem 13: Planilha de registro - Aba "Geral". No rodapé estão as planilhas específicas.

| 1 | A | B | C | D | E | F | G | H |
|----|------------------------|----------------|-----------------|-------------------|--------------|------------------------|----------------------------|---|
| 2 | Nº de Ordem Geral (RG) | Subconjunto RG | Data de Entrada | Modo de aquisição | Código Geral | Acondicionamento grupo | Acondicionamento documento | Anotações acondicionamento |
| 3 | 6646 | | Ano aquisição | Compra | Entre A e Z | | | Primário: TIPO ACOND. "descrição", "descrição2", secundário: "descrição" |
| 4 | 6646/1 | N/A | 2019 | Compra | D2 | Caixa | Caixa | Primário: caixa "Fotos Domingos anos 90/ Repro cação Ribeiro", post-it "Futebol retrat |
| 5 | 6646/2 | N/A | 2019 | Compra | D2 | Caixa | Caixa | Primário: caixa "Fotos Domingos anos 90/ Repro cação Ribeiro", post-it "Futebol retrat |
| 6 | 6646/3 | 3-16 | 2019 | Compra | D2 | Caixa | Envelope... | Primário: envelope FE "Cação Ribeiro", secundário: caixa "Fotos Domingos anos 90/ Repro cação Ribeiro", |
| 7 | 6646/4 | 3-16 | 2019 | Compra | D2 | Caixa | Envelope... | Primário: envelope FE "Cação Ribeiro", secundário: caixa "Fotos Domingos anos 90/ Repro cação Ribeiro", |
| 8 | 6646/5 | 3-16 | 2019 | Compra | D2 | Caixa | Envelope... | Primário: envelope FE "Cação Ribeiro", secundário: caixa "Fotos Domingos anos 90/ Repro cação Ribeiro", |
| 9 | 6646/6 | 3-16 | 2019 | Compra | D2 | Caixa | Envelope... | Primário: envelope FE "Cação Ribeiro", secundário: caixa "Fotos Domingos anos 90/ Repro cação Ribeiro", |
| 10 | 6646/7 | 3-16 | 2019 | Compra | D2 | Caixa | Envelope... | Primário: envelope FE "Cação Ribeiro", secundário: caixa "Fotos Domingos anos 90/ Repro cação Ribeiro", |
| 11 | 6646/8 | 3-16 | 2019 | Compra | D2 | Caixa | Envelope... | Primário: envelope FE "Cação Ribeiro", secundário: caixa "Fotos Domingos anos 90/ Repro cação Ribeiro", |
| 12 | 6646/9 | 3-16 | 2019 | Compra | D2 | Caixa | Envelope... | Primário: envelope FE "Cação Ribeiro", secundário: caixa "Fotos Domingos anos 90/ Repro cação Ribeiro", |
| 13 | 6646/10 | 3-16 | 2019 | Compra | D2 | Caixa | Envelope... | Primário: envelope FE "Cação Ribeiro", secundário: caixa "Fotos Domingos anos 90/ Repro cação Ribeiro", |
| 14 | 6646/11 | 3-16 | 2019 | Compra | D2 | Caixa | Envelope... | Primário: envelope FE "Cação Ribeiro", secundário: caixa "Fotos Domingos anos 90/ Repro cação Ribeiro", |
| 15 | 6646/12 | 3-16 | 2019 | Compra | D2 | Caixa | Envelope... | Primário: envelope FE "Cação Ribeiro", secundário: caixa "Fotos Domingos anos 90/ Repro cação Ribeiro", |
| 16 | 6646/13 | 3-16 | 2019 | Compra | D2 | Caixa | Envelope... | Primário: envelope FE "Cação Ribeiro", secundário: caixa "Fotos Domingos anos 90/ Repro cação Ribeiro", |
| 17 | 6646/14 | 3-16 | 2019 | Compra | D2 | Caixa | Caixa | Primário: envelope FE "Cação Ribeiro", secundário: caixa "Fotos Domingos anos 90/ Repro cação Ribeiro", |
| 18 | 6646/15 | 3-16 | 2019 | Compra | D2 | Caixa | Caixa | Primário: envelope FE "Cação Ribeiro", secundário: caixa "Fotos Domingos anos 90/ Repro cação Ribeiro", |
| 19 | 6646/16 | 3-16 | 2019 | Compra | D2 | Caixa | Caixa | Primário: caixa "Fotos Domingos anos 90/ Repro cação Ribeiro", post-it "Futebol retrat |
| 20 | 6646/17 | N/A | 2019 | Compra | D2 | Caixa | Caixa | Primário: caixa "Fotos Domingos anos 90/ Repro cação Ribeiro", post-it "Futebol retrat |
| 21 | 6646/18 | N/A | 2019 | Compra | D2 | Caixa | Caixa | Primário: caixa "Fotos Domingos anos 90/ Repro cação Ribeiro", post-it "Futebol retrat |
| 22 | 6646/19 | N/A | 2019 | Compra | D6 | Caixa | Caixa | Primário: caixa "Contratos 2008" |
| 23 | 6646/20 | N/A | 2019 | Compra | D6 | Caixa | Caixa | Primário: caixa "Contratos 2008" |
| 24 | 6646/21 | N/A | 2019 | Compra | D6 | Caixa | Caixa | Primário: caixa "Contratos 2008" |

Fonte: Projeto Memórias Audiovisuais Digitais: digitalização do acervo Foto Elite (1954-2018).

O registro foi realizado seguindo o sistema adotado pelo MCG, através de um número de Registro Geral para o fundo (que, no caso do FFE, é o RG 6646), e um número para cada item, que cresce progressivamente, conforme a quantidade de documentação no acervo, independente da tipologia. Para tipologias específicas, este número é complementado pela adoção de um número de Registro Bibliográfico (RB), Registro Iconográfico (RI), e Número Tombo, no caso de itens tridimensionais. O RG é fundamental para dar identidade ao acervo do Foto Elite dentro da instituição de guarda

e este é acompanhado pelos números dos itens, necessários para individualizá-los no contexto de todo acervo.

Durante o processo de diagnóstico foram identificadas chapas de vidro e acetato em estado avançado de deterioração. Diante disso, foi tomada como medida preventiva o entrefolhamento das chapas com folhas de papel sulfite de pH neutro, com o objetivo de evitar o contato entre os materiais e, assim, possíveis contaminações ou fixação de dois ou mais suportes, derivado da colagem da emulsão. Essa medida tem o potencial de prevenir o avanço de contaminações em casos iniciais, uma vez que é temporária, voltada à preservação do acervo no curto prazo, enquanto parte dele está sendo higienizado. No entanto, em um acompanhamento realizado posteriormente, notamos que houve uma aceleração da degradação em casos já avançados, provavelmente relacionada à abertura das caixas, e consequente exposição às condições climáticas externas ao microclima gerado dentro delas, e/ou também ao fato de eles não terem sido guardados em espaços adequados de temperatura e umidade, o que ocorreu posteriormente.

O início do tratamento de conservação preventiva do FFE - e, paulatinamente, o registro do acervo -, se baseou na planilha de identificação. Após um levantamento dos conjuntos, ações voltadas à conservação preventiva foram iniciadas; ao todo, 5.956 documentos escritos avulsos, além de 20 livros passaram por esse processo e já estão registrados. No primeiro momento, cada membro da equipe do projeto teve como foco a higienização e pequenos reparos de um conjunto, desde seu primeiro até o último item. Essa divisão foi estabelecida com a intenção de manter a organização dos conjuntos e facilitar a dinâmica de divisão das tarefas. Nesse processo, foram usadas trinças japonesas de pelos macios, para a limpeza mais superficial, e pó de borracha em casos que apresentavam sujeira aderida. Também foram utilizados bisturis cegos para a retirada de excrementos de insetos, grampos, cliques e outros prendedores de metal, e espátulas de osso para amenização de vincos no papel.

Quando já havia uma quantidade razoável de documentos higienizados, a equipe foi dividida para a realização simultânea do seu registro. Parte da documentação escrita que faz parte do acervo diz respeito ao funcionamento interno e externo do Foto Elite, em que se pode encontrar contratos de serviços prestados pelo Foto Elite, seja às instituições públicas e privadas ou às pessoas físicas, em diferentes espaços de sociabilidades da sociedade pontagrossense, apresentando a importância da empresa

como veículo de registro de eventos da história local. Além disso, existe uma coleção bibliográfica referente à história e à memória de Ponta Grossa.

A maioria da documentação escrita constitui o funcionamento administrativo do Foto Elite, apresentando a organização referente aos funcionários, como documentos relacionados aos pagamentos, FGTS, impostos, sindicatos, dispensas, avisos prévios, rescisões e demais registros trabalhistas e empregatícios. Também encontramos comprovantes de pagamento e recibos realizados às instituições privadas e contratos com fornecedores de diversas localidades do sul do país, que disponibilizavam para venda os materiais utilizados no Foto Elite enquanto ateliê fotográfico.

O acervo de positivos é composto por copiões, como o exemplo da Imagem 5, além de fotografias em preto e branco, a maior parte das quais reproduções; e fotografias coloridas. As fotografias positivas constituem a menor parte do acervo; sua existência no acervo se deve principalmente a dois motivos. O primeiro deles, que já destacamos anteriormente, são as doações que recebia de terceiros. Além disso, em determinados clientes não retiravam as fotografias depois de reveladas, conforme ele menciona: “Não vinha buscar e às vezes a gente fazia errado, fazia a foto errado. Então, pra não jogar fora, ia amontoando isso aí, né? Deve ter umas três, quatro caixas disso aí, né” (SOUZA,2021).

Essas fotografias contabilizam, ao todo, 4.190 documentos únicos - incluindo os copiões, já mencionados - o que representa 41.831 imagens, já que em vários casos havia mais de uma imagem em uma fotografia, especialmente no que diz respeito aos copiões. Nesse número, estão incluídos, 3.270 positivos em papel fotográfico, dos quais 765 são reproduções, 897 copiões (contando os 404 mostruários), 20 cartões postais e 3 quadros, além de outros suportes não identificados. A maior parte dos positivos é colorido, 2.080 ao todo, e 1.569 P/B, boa parte dos quais diz respeito às reproduções; 730 das 765 são impressões em P/B, normalmente fotografias da primeira metade dos 1900. Ainda em relação às fotografias positivas, quase 70% é constituída pelos formatos 10x15 e 9x13.

Os negativos em chapa de vidro são 1.114 unidades; no momento de escrita deste artigo, 845 já foram registrados, o que representa 1.157 imagens, uma vez que boa parte das chapas apresenta mais de uma imagem. As fotografias mencionadas nos últimos parágrafos já passaram pelo processo de conservação preventiva, registro (em andamento, no caso das chapas de vidro), e digitalização (finalizado no caso das fotografias positivas, e em andamento no das chapas de vidro). As fotografias, positivas

ou negativas, são higienizadas com técnicas diferentes daquelas usadas para os documentos escritos, uma vez que se busca uma interferência mínima dos materiais que possam prejudicar a emulsão do suporte, evitando criar abrasão e garantindo a integridade da informação, ou seja, a imagem. Dentro do projeto, a dinâmica de trabalho prosseguiu a partir de rodízios de funções entre a equipe - ora higienização, ora registro, ora digitalização.

As fotografias positivas em suporte de papel foram higienizadas de forma mecânica, através do uso de borrifador de ar, pincel japonês e lenços ultra macios, não abrasivos, comumente utilizados para a limpeza de lentes (Pec Pad). Em casos específicos, também foi utilizado pó de borracha no verso de fotografias com maior nível de sujidades ou com sujidades aderidas. As chapas de vidro foram higienizadas com o borrifador de ar na emulsão, e com algodão embebido em álcool e lenços Pec Pad para a finalização. Durante o processo de higienização foram encontradas diversas fotografias que apresentavam resquícios de cola ou fita adesiva aderida; nesta circunstância a técnica utilizada foi a retirada do excesso com bisturi cego (quando constatado que não prejudicava a emulsão), e, em casos mais delicados, a utilização de uma encolagem, feita à base de metilcelulose pura e água deionizada.

O processo de digitalização foi feito com dois modelos diferentes de scanner, o Canonscan Lide 300, para as fotografias positivas, e o HP Scanjet G4050, para os negativos. As imagens foram capturadas em 600 dpi, qualidade superior ao indicado no Decreto Nº 10.278, de 18 de março de 2020, que estabelece os requisitos para digitalização de documentos. Os softwares dos scanners possuem a opção de exposição automática, mas, durante os testes, foi constatado que várias capturas eram realizadas com corte nas imagens. Diante disso, foi necessário uma de tratamento de imagem, que consistiu no recorte das imagens, através do software GIMP, e, no caso dos negativos em vidro, de aplicação de contraste, sombra e luz.

No fim de todo o processo mencionado chegamos aos números abaixo:

Tabela 2: Quantitativo de itens que compõem o Fundo Foto Elite - atualizado.

| Negativo | | Positivo | Documentação | |
|----------------|-----------|-------------------|--------------|--------|
| Chapa de vidro | Tira 35mm | Papel fotográfico | Avulsa | Livros |
| 1.114 | 213.248 | 3.764 | 5.956 | 20 |
| TOTAL | 224.092 | | | |

Fonte: Projeto Memórias Audiovisuais Digitais: digitalização do acervo Foto Elite (1954-2018), 2024.

Os números acima não consideram as tiras de negativo 120mm, rolos de filme, e chapas de acetato. Com exceção do número referente às tiras em 35mm, que é um cálculo por amostragem dos 5.712 envelopes que fazem parte do acervo, os demais números são um retrato de todos os documentos efetivamente higienizados, registrados e, no caso das fotografias, digitalizados. Ainda há uma etapa, em desenvolvimento, que é a de descrição textual de imagem, das fotografias digitalizadas, voltada à acessibilidade. Mais de 400 fotografias já passaram por esse processo, em que utilizamos inteligência artificial para a realização de uma primeira descrição, que passa por uma revisão humana, mas a previsão é de que todas as fotografias positivas e chapas de vidro sejam descritas.

Considerações finais

Esse texto apresenta o que foi o primeiro esforço no sentido de investigar aspectos relacionados ao Fundo Foto Elite. Em levantamento bibliográfico realizado para o desenvolvimento deste texto, foi encontrado apenas um trabalho que tem como objeto o Foto Elite (Nabozny, 2018); no entanto, seu direcionamento é ao acervo digital da página de *Facebook* da empresa. Com a digitalização, e, posteriormente a disponibilização pública e gratuita dos arquivos digitais que fazem parte do FFE, esperamos que haja a produção de trabalhos e pesquisas que se dediquem ao estudo do acervo.

Os esforços empreendidos no projeto *Memórias Audiovisuais Digitais: digitalização do acervo Foto Elite (1954-2018)*, demonstram essa primeira etapa de preservação dos acervos audiovisuais, que carrega em si o objetivo de preservar para disseminar. A próxima etapa, com a renovação do projeto, é a de realização da conservação preventiva e digitalização das tira de negativo em 35mm e 120m. No

entanto, um ponto é crucial para as etapas subseqüentes: a necessidade de captação de novos recursos. A digitalização de mais de 40 mil imagens em um ano, é fruto de um projeto através do qual o MCG dispôs de uma equipe específica para o desenvolvimento das atividades. O projeto *Memórias Audiovisuais Digitais: digitalização do acervo Foto Elite (1954-2018)*, mostra que há uma janela de possibilidades para instituições detentoras de acervos através de editais culturais.

A continuidade das ações previstas no projeto representa um avanço significativo na salvaguarda do acervo e na democratização do acesso às memórias visuais de Ponta Grossa, garantindo que um vasto e diverso material esteja disponível para estudos futuros. Além da digitalização das tiras de negativos em 35mm e 120mm, planeja-se também a expansão das atividades de descrição textual das imagens, com o objetivo de promover maior acessibilidade, incluindo pessoas com deficiência visual. A integração de inteligência artificial no processo de descrição, com revisão humana posterior, aponta para o uso de tecnologias inovadoras que podem acelerar a disseminação do acervo.

Referências

ABREU, Ana Lúcia de. **Acondicionamento e guarda de acervos fotográficos**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1999.

FILIPPI, Patrícia de; LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Como tratar coleções de fotografia**. São Paulo: Arquivo do Estado: Imprensa Oficial do Estado, 2002. Disponível em <www.arqsp.org.br/arquivos/oficinas_colecao_como_fazer/cf4.pdf>.

PAVÃO, Luis. **Conservação de coleções de fotografia**. Lisboa: Dinalivros, 1997. Disponível em: <https://www.lupa.com.pt/site/index2.php?cont_=ver2&id=274&tem=160>.

NABOZNY, Andrea Rita da Silva. **A composição da paisagem urbana de Ponta Grossa - PR nas fotografias do acervo Foto Elite**. 2018. 210 f. Dissertação (Mestrado em Geografia - Área de Concentração - Gestão do Território), Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2018.

NAVARRO, Luciane. **Foto Elite: um acervo em processo de organização 09/2019 e 10/2019**. Disponível em: <<https://www2.uepg.br/museu/foto-elite-09-2019-e-10-2019/>>. Acesso em 27 set. 2024.

SERIPIERRI, Dione; BORGES, Eunice Ribeiro; PALETTA, Fátima Aparecida Colombo; CALHERANI, Isabel Cristina; ODINA, Maria Isabel Neves da Silva; YAMASHITA, Marina Mayumi; CARDOSO, Vera Lúcia Moura Accioly. **Manual de preservação preventiva de documentos: papel e filme**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. Disponível em: <www.livrosabertos.edusp.usp.br/edusp/catalog/download/9/8/37-1?inline=1>

SOUZA, Carlos Alberto. **Um homem de muito valor, que na vida trafegou entre a fotografia e a arte**. 2012. Disponível em: <<https://uepgfocafoto.wordpress.com/2012/03/10/um-homem-de-muito-valor-que-na-vida-trafegou-entre-a-fotografia-e-a-arte/>>. Acesso em 25 de abr. de 2024.

FOTO Elite: acervo em pesquisa (Museu Campos Gerais). Produção: Lente Quente. Direção de imagem e áudio: Angelo Rocha. Ponta Grossa: Lente Quente, 2020. 1 vídeo (64 min.). Disponível em: <<https://youtu.be/0DObDgt6zJY?si=0xPubJfFw1M7LOB3>>. Acesso em: Acesso em: 18 dez. 2024.

SOUZA, Domingos Silva. Domingos Silva Souza: depoimento. Em: NAS Lentes de Domingos. Produção: Canal Historiô. Roteiro: Felipe Soares e Juliana Gelbcke, 2020. 1 vídeo (38 min.). Disponível em: <https://youtu.be/VL_MjZisMgs?si=rk9mxOCyBN2MOW-s>. Acesso em: 29 de abril de 2024.

SOUZA, Domingos Silva. Entrevista concedida a Jessika Karina da Silva e Patricia Camera Varella. Ponta Grossa, 17 de dezembro de 2021, formato MP3, 150 minutos.

A COMUNICAÇÃO NA EXPOSIÇÃO “RUAS, LARES & LAÇOS”

Cleiton Cesar Bitencourt¹
Ellen Vitória Goes Machado²
Iasmim Albuquerque Araujo³
Leticia Emanuelle Rigo⁴

Resumo: Este relato de experiência se refere às atividades desenvolvidas pelo Grupo de Trabalho de Comunicação (GTC), da exposição curricular “*Ruas, Lares e Laços*”, do Curso de Graduação em Museologia da Universidade Federal de Santa Catarina. Nele pretende-se abordar os caminhos e meios tomados pelo Grupo de Trabalho para elaborar o projeto de comunicação e divulgação da exposição, desde o contato com entidades, o desenvolvimento de arte gráfica, a escolha da linguagem de comunicação e como utilizá-la nas estratégias feitas para as redes sociais e, por fim, o desenvolvimento do circuito de iluminação e a organização do vernissage.

Palavras-chave: Comunicação; Divulgação; Estratégia; Museologia.

THE COMMUNICATION IN THE EXHIBITION “RUAS, LARES & LAÇOS”

Abstract: *This experience report refers to the activities developed by the Communication Work Group, of the curricular exhibition “Ruas, Lares & Laços”, from the Museology course at the Federal University of Santa Catarina. It is intended to address the paths and means taken by the Work Group to elaborate the communication and dissemination project of the exhibition, from the contact with entities, the development of graphic art, the choice of the language communication and how it was used in the strategies made for social networks and, finally, the development of the lighting circuit and the vernissage organization.*

Keywords: *Communication; Dissemination; Strategy; Museology.*

¹ Universidade Federal de Santa Catarina. Estudante do Curso de Graduação em Museologia. E-mail: bitencourtcleiton@gmail.com

² Universidade Federal de Santa Catarina. Estudante do Curso de Graduação em Museologia. E-mail: ellenjeon1419@gmail.com.

³ Universidade Federal de Santa Catarina. Estudante do Curso de Graduação em Museologia. E-mail: iasmim.albuquerquearaujo@gmail.com.

⁴ Universidade Federal de Santa Catarina. Estudante do Curso de Graduação em Museologia. E-mail: leticiaemanuellerigo@gmail.com.

A COMUNICAÇÃO NA EXPOSIÇÃO “RUAS, LARES & LAÇOS”

Introdução

Este relato de experiência tem como objetivo apresentar o processo de elaboração do projeto de comunicação da Exposição Curricular “Ruas, Lares & Laços”. Concebido como requisito avaliativo da disciplina de Prática de Exposição do Curso de Graduação em Museologia da Universidade Federal de Santa Catarina, o projeto foi fundamental para alcançar os resultados apresentados nessa exposição de curta duração, realizada entre os dias 9 de maio e 8 de junho de 2024 no Instituto Arco-Íris de Direitos Humanos, localizado no Centro de Florianópolis.

Com o propósito de discutir os atravessamentos entre a identidade negra, a musicalidade, a corporalidade e os territórios físicos e políticos na cidade de Florianópolis, a exposição contou com três núcleos expositivos desenvolvidos através de Grupos de Trabalho, sendo o Grupo de Trabalho de Comunicação (GTC) o responsável pela comunicação interna e externa, pela concepção da identidade visual, pela criação do circuito de iluminação, pela definição da linguagem expositiva, pelo plano de divulgação física e virtual e pela organização do evento do vernissage e outros eventos promovidos durante o período de visitação.

Sendo a Comunicação na Exposição “Ruas, Lares & Laços” o foco deste relato, o trabalho abordará o planejamento e a execução das estratégias de comunicação adotadas para a exposição, iniciando com uma breve análise dos desafios e soluções encontradas e, por fim, a descrição das atividades desenvolvidas, junto do projeto de impacto de público e do plano de divulgação, durante todo o período compreendido pela disciplina de Prática de Exposição.

Análise dos desafios e soluções encontradas

Durante o desenvolvimento e a montagem da exposição, diversos desafios foram enfrentados, sendo a conjuntura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) um dos principais. No primeiro semestre de 2024, quando a disciplina de Prática foi ofertada, vários setores da Universidade estavam paralisados devido à Greve dos Técnicos Administrativos em Educação (TAEs). Essa paralisação atrasou a liberação do orçamento destinado para a execução do projeto expográfico, impactando as atividades

de todos os Grupos de Trabalho, mas comprometendo principalmente os recursos planejados para o projeto de comunicação da exposição.

Frente a isso, readequamos o plano para um orçamento alternativo, passando por cortes no plano de divulgação física e virtual. As impressões de cartazes foram reduzidas e os lambes e o auxílio do tráfego pago foram descartados, interferindo na divulgação pelas ruas da cidade e pela Universidade e no alcance direcionado do perfil da exposição no *Instagram*. Os cartazes foram reduzidos para que a verba economizada pudesse custear questões de logística, como a compra de materiais para a reforma do prédio. Para não comprometer o alcance da exposição, a divulgação virtual foi contrabalanceada com a divulgação orgânica, utilizando os perfis dos estudantes pelos aplicativos do *Whatsapp* e *Instagram*.

Após a liberação tardia do orçamento, enfrentamos novos desafios. A empresa de comunicação visual contratada entregou os materiais gráficos apenas na semana de abertura da exposição, atrasando o cronograma e comprometendo atividades de divulgação, como a colagem de cartazes e a distribuição de adesivos na fila do Restaurante Universitário da UFSC. A solução para os adesivos foi distribuí-los ao longo do período da exposição, utilizando-os para convidar os visitantes a conhecer o evento ou agradecer pela sua presença.

Após a abertura da exposição, Florianópolis passou por um longo período de chuvas, impedindo a abertura do Instituto Arco-Íris por motivos de segurança. Para lidar com essa situação e responder, também, aos pedidos do público, a exposição foi prolongada até o dia 8 de junho. Como os cartazes da exposição não poderiam ser impressos novamente, foram feitas alterações manuais com tinta spray e pincel para informar a nova data de encerramento. Essa decisão foi tomada consoante à linguagem e identidade visual proposta pela exposição, baseando-se nas intervenções feitas pela cidade através do pixo e do graffiti.

Figura 1: Cartaz com a antiga data



Fonte: acervo dos autores.

Figura 2: Cartaz com intervenção



Fonte: acervo dos autores.

E, finalmente, chegamos aos últimos desafios a serem mencionados: a comunicação externa e a resolução de conflitos. O local em que a exposição ocorreu, Instituto Arco-Íris, é um espaço ocupado por mais de 5 coletivos e cada um deles possui horários de uso e disponibilidades diferentes, assim como lógicas de diálogo que não se aplicam ao restante. Para efetuar as reuniões e estabelecer contato com cada um dos

grupos, o esforço em agendar reuniões em horários que fossem de consenso entre a rotina da turma e a rotina dos representantes dos grupos foi muito custoso.

Em um caso específico, a incapacidade em criar contato com um coletivo acabou atrasando o cronograma de reuniões e gerando outros obstáculos que refletiram em conflitos com esse grupo. A falta de clareza, a demora para obter respostas e as intervenções não consentidas feitas na exposição criaram uma situação que transcendeu o GTC e, para resolvê-la, uma reunião emergencial foi convocada após a divulgação de uma carta aberta direcionada à turma de Prática de Exposição.

Na reunião, a principal medida adotada para mediar o conflito foi o estabelecimento de novas formas de comunicação. Assim que entendemos que o processo de contato com os coletivos estava sofrendo mais perdas do que ganhos, foi necessário a alteração dos meios de comunicação, substituindo o ambiente virtual pelo presencial e promovendo a escuta de ambos os lados e, por conseguinte, a resolução das falhas.

No tópico em seguida, o teor das reuniões será aprofundado, a fim de entender qual era o objetivo por trás da necessidade em manter contato com os grupos.

1. Atividades desenvolvidas

1.1. Contato com os coletivos

Assim que definimos as informações básicas sobre a exposição, como o local em que seria executada, sua data e o horário de visitação, foi necessário realizar reuniões com os responsáveis e coletivos que integram o Instituto. Iniciamos a comunicação fazendo uma coleta de dados e contatos de tais coletivos, utilizando ambientes informais como o *WhatsApp* e o *Instagram*, e ambientes formais como o Gmail. Para apresentarmos o projeto que seria executado no espaço, montamos uma apresentação de slides com informações essenciais sobre o conceito da exposição, seus núcleos e o cronograma de montagem.

Ao longo de três semanas, realizamos as conversas com os representantes dos coletivos. Durante esses encontros, procuramos conhecer mais sobre a história, os propósitos, as atividades e os valores de cada coletivo, para pensar em como adaptar e estabelecer os limites da exposição, buscando não impedir o uso cotidiano do espaço – uma de nossas maiores preocupações.

Para além disso, nosso objetivo era aproximar o principal público da exposição: as pessoas e grupos que ocupam o espaço. Estes foram os primeiros a terem contato com o projeto, não apenas pela apresentação que foi feita, mas durante o período de montagem, onde os ensaios e encontros dos Coletivos não cessaram – e nem queríamos que fossem cessados. A aproximação dessas pessoas, desses grupos consolidados na cidade, e sua compreensão sobre o projeto e o que ele traria ao Instituto garantiu o apoio para a arrecadação e para a divulgação.

1.2. Circuito de iluminação

O projeto de iluminação foi adaptado às limitações da estrutura do prédio e do orçamento disponível. Considerando a estrutura delicada do teto e das paredes do Instituto, a instalação de luzes foi foram reaproveitadas as iluminações naturais e artificiais já existentes no local, contando com ajustes e reparos para melhorar sua eficiência.

A iluminação natural foi aproveitada pela abertura de janelas e da porta principal do Instituto. Embora inicialmente considerados uma possível barreira à luz natural, os tecidos com imagens produzidas em stencil foram instalados nas janelas e permitiram a entrada de luz graças à sua transparência e cor branca, permitindo um ambiente iluminado até o fim da tarde. Já a iluminação artificial contou com a instalação de novos pontos de luz e reparos nos existentes, totalizando 18 lâmpadas LED brancas distribuídas entre 4 *spots* móveis, 4 refletores e 10 lâmpadas em bocais comuns, estrategicamente posicionadas no teto e em algumas paredes.

Com a pintura das paredes do Instituto na cor branca, o ambiente pôde ficar iluminado mesmo durante à noite, sem causar sombras, distorções e/ou reflexos, promovendo a visualização nítida do acervo.

1.3. Ação de Arrecadação: Festa “Ruas, Lares & Laços: o Baile”

A partir do contato com artistas da cena local de Florianópolis, o Grupo de Trabalho conseguiu o apoio de dois DJs para promover uma festa com o objetivo de divulgar a exposição e arrecadar fundos para seu custeio. A ação iniciou seu desenvolvimento no início de abril, mantendo contato com os artistas a partir de reuniões

remotas e presenciais, estas visavam a apresentação do projeto expográfico e do Instituto Arco-íris, de forma que os artistas se aproximassem da proposta da exposição.

A festa foi organizada com a participação ativa dos artistas e agendada para a penúltima semana de abril, 2 semanas e meia antes da abertura da exposição. A divulgação ocorreu majoritariamente de maneira virtual, utilizando recursos de colaboração oferecidos pelo Instagram. Esses recursos atraíram maior visibilidade para o perfil da exposição, trazendo novos seguidores e atingindo pessoas de outras bolhas sociais que seguiam os perfis dos artistas. Já a divulgação física do evento foi mais pontual, permanecendo apenas na UFSC.

O evento arrecadou recursos por meio de entrada colaborativa voluntária e o incentivo para a doação foi feito tanto pelos colaboradores do bar em que ocorreu o evento quanto pelos integrantes do grupo de trabalho, que apresentaram o projeto para as pessoas presentes no local.

1.4. Vernissage

O vernissage foi pensado para ser um evento que reunisse apresentações de todos os gêneros abordados na exposição – Rap, Funk, Eletrônica e Samba. Para tornar isso possível, o GT efetuou contato com diversos artistas, principalmente os que estavam inseridos na narrativa expográfica, convidando-os para participar desse momento extremamente importante para a exposição. No entanto, não foi possível realizar esse planejamento, devido às devolutivas – conseguimos a confirmação de um coletivo de samba-enredo, o Africatarina, e dois DJs, Iröko com a eletrônica afro-diaspórica e DJ Telinho Flow com o afrobeat. Com a confirmação dos três e a divisão de tempos para apresentações, a programação foi divulgada nas redes sociais, utilizando novamente os recursos de colaboração do Instagram a fim de atingir os públicos de cada artista.

Além da programação cultural, o GT organizou o buffet do vernissage, fazendo um levantamento de consumíveis e descartáveis. Essa tarefa foi desempenhada em uma comissão que reuniu membros dos Grupos de Trabalho de Comunicação, Logística e Educação (GTC, GTL e GTE, respectivamente). Durante o desenvolvimento dessa atividade surgiu a possibilidade de fazer a requisição do buffet à Câmara Municipal de Vereadores de Florianópolis que, infelizmente, não nos retornou.

A divulgação do vernissage iniciou no dia 1º de maio, sendo separada em três postagens para o Instagram: um Reels com a contagem regressiva e o material

audiovisual produzido durante a Atividade Avaliativa do GTC, uma postagem divulgando o local, o horário e os apoios envolvidos – Instituto Arco-Íris e Bar do Jefe – e, por último, uma postagem colaborativa com todos os artistas e locais apoiadores. O apoio de um bar local foi crucial para executarmos o vernissage, pois, por meio dele, conseguimos o empréstimo de equipamentos de som para as oradoras, autoridades convidadas e artistas utilizarem.

Além da divulgação feita nas redes sociais, o GTC se responsabilizou por enviar material para divulgação para as páginas do Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFH), da Universidade e de seus departamentos, para o Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina (SEM/SC), para os coletivos do Instituto Arco-Íris e para os artistas que colaboraram de alguma forma com a exposição, a fim de comunicar o máximo de pessoas possíveis.

1.5. Celebração de encerramento

A festa de encerramento não é um evento recorrente em exposições curriculares, já que a ênfase é colocada no vernissage. Entretanto, o GTC concordou que seria interessante a realização da mesma a fim de corroborar com a narrativa da exposição e com o fato de acreditarmos ser importante fomentar eventos culturais de música negra em Florianópolis.

O planejamento da festa de encerramento deu-se a partir do contato com os possíveis artistas cotados para a apresentação e verificação da disponibilidade dos mesmos. As respostas positivas que tivemos vieram dos artistas: Iroko (que também participou do vernissage), DJ Cleópatra (que participou da ação educativa Videocast) e MNegro (que esteve presente em nossa exposição a partir do acervo ali presente).

A decisão sobre a ordem das apresentações e intervalo de tempo a acontecerem foi realizada também a partir da escuta ativa dos artistas, e foi estipulado que cada artista tocaria por cerca de uma hora. Às 19h30, o set do Iroko começou, seguido da DJ Cleópatra a partir das 20h30 e finalizando, à pedido da artista, MNegro a partir das 22h.

Outra mudança desta festa em relação ao vernissage foi a possibilidade de haver cachê para os artistas que contribuíram com o evento. O valor combinado foi simbólico, longe do que seria o ideal a ser pago como cachê em eventos, mas concordamos ser necessário pelo menos alguma ajuda de custo.

2. Projeto de impacto de público

Tratando-se de uma disciplina do Curso de Graduação em Museologia, uma das atividades avaliativas era que os Grupos de Trabalho desenvolvessem projetos específicos para cada tronco estrutural da exposição – no caso da Comunicação, foi desenvolvido um projeto de impacto de público.

A atividade foi estruturada em três ações de divulgação a serem realizadas antes da montagem e abertura da exposição, sendo estas: a distribuição de adesivos com o logotipo da exposição, a confecção de faixas com informações da exposição e, por fim, a colagem de um painel de lambe-lambe com a data de abertura da exposição. Dividindo a turma em grupos, cada ação contou com grupos de execução com 8 a 12 pessoas, considerando a complexidade e disponibilidade dos estudantes.

Essas ações seriam feitas todas em um dia, buscando o impacto da persona da exposição, que categoriza-se em uma mulher cis, de 18 a 25 anos, estudante do ensino superior. No entanto, devido ao atraso na entrega do material gráfico, a distribuição de adesivos, que seria realizada durante o almoço na fila do Restaurante Universitário da UFSC, não pôde ser realizada. Assim, as pessoas alocadas neste grupo de ação foram realocadas para as outras duas frentes.

Cada ação será aprofundada nos próximos subtópicos.

2.1. *Confecção de faixas*

Uma das ações propostas pelo GTC consistiu na produção de faixas em tecido não tecido (T.N.T.) para divulgar a exposição no Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFH). Foram confeccionadas três faixas, as duas maiores possuíam 3,5 metros e foram penduradas nas laterais do interior do bloco, enquanto a menor possuía 1,5 metros e foi pendurada na escada principal.

O conteúdo foi pensado pelo grupo e caracterizou-se por letras de músicas de artistas negros de Florianópolis, como “Periferia Curtição” (2016) de Negro Rudhy, textos com informações básicas sobre o endereço, horário e data de abertura e o nome da exposição junto do perfil do Instagram. A escolha para a música foi motivada tanto pela proximidade com o tema da exposição quanto pelo objetivo de trazer artistas da cena musical para o plano de divulgação.

2.2. Colagem de lambe-lambe

A colagem de lambe-lambe constituía em produzir um painel em frente ao prédio do Centro de Convivência da Universidade, um espaço central e com grande fluxo de pessoas, devido à sua localização em frente ao principal ponto de ônibus da UFSC e ao lado do Restaurante Universitário.

A atividade iniciou às 11h30, em um horário de pico para a fila que aguardava a entrada no Restaurante. Pode-se perceber a curiosidade das pessoas ao redor, que assistiram todo o processo de colagem do painel de 1:1 metros. O tamanho do lambe foi o ponto crucial para a divulgação, pois mesmo distante era possível ver que algo estava ali, causando exatamente o impacto que o GTC imaginou.

Abaixo é possível ver registros das duas ações sendo executadas pelos estudantes da turma de Prática de Exposição.

Figura 3: Colagem do painel finalizada



Fonte: acervo dos autores.

Figura 4: Produção de faixas.



Fonte: acervo dos autores.

3. Plano de divulgação

As atividades elaboradas até o momento foram fruto do extenso projeto de comunicação elaborado durante o semestre anterior ao de execução da exposição, isto é, no segundo semestre de 2023. Nele foram definidas todas as questões relacionadas à identidade visual que a exposição teria, assim como sua paleta de cores e linguagem expositiva. Para entender melhor as decisões feitas, iremos discorrer brevemente sobre estas, iniciando pela identidade visual da exposição.

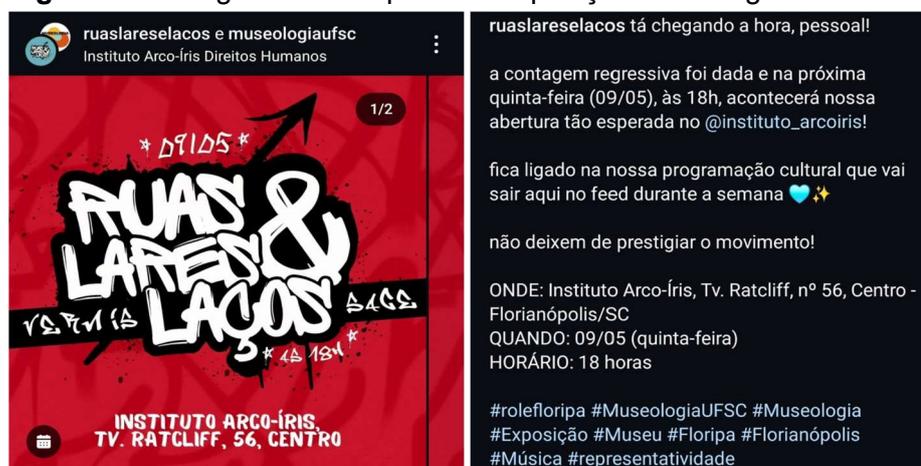
Tratando-se de uma exposição que buscou discutir a identidade negra, seus territórios e suas manifestações artísticas na cidade, foram recortados gêneros musicais em evidência, sendo eles o funk, o rap, a eletrônica e o samba. Muito do que foi definido em relação à identidade da exposição foi proveniente de um mapeamento de referências visuais e análise dos espaços onde estes gêneros se manifestam – eventos, exposições, materiais sobre a temática e outros – e, neste sentido, foram extraídas 3 cores principais e outras 5 secundárias para a exposição: azul ultramarino, vermelho sangue e laranja; diferentes tonalidades de azul, laranja e amarelo. Definidas as cores, veio o momento de definir a tipografia e as texturas. Como o conceito da exposição atravessava discussões sobre o direito à cidade e a marginalização de manifestações culturais negras, a inspiração para a tipografia e a textura foi, respectivamente, o pixo e o muro.

3.1. Divulgação virtual e linguagem

Após as definições relacionadas à identidade da exposição, o projeto definiu o tipo de linguagem que seria utilizada. Guiados pela persona, que utiliza redes sociais e streamings de música, tivemos como objetivo o uso de “uma linguagem mais informal e íntima, igualmente utilizada em plataformas musicais [...] e outros aplicativos de streaming de música.” (RUAS, LARES & LAÇOS, 2023). Ao optar pela construção de textos simples e breves, utilizando da hierarquização informacional das redes, queríamos aproximar os públicos da exposição a partir do que eles já têm contato: um ambiente de interações e discursos moldados pela própria comunidade, promovendo uma experiência de identificação que incentive a autonomia do indivíduo em continuar lendo.

Escolhemos o uso de gírias, sem regionalismos, símbolos, *emojis* e *hashtags*, legendas iniciadas com letras minúsculas, afastando os espaços de formalidade e, por fim, uma linguagem com referências da cena musical. Veja o exemplo abaixo:

Figura 5: Postagem feita no perfil da exposição no Instagram.



Fonte: acervo dos autores.

Essa decisão, somada à criação de um cronograma para a produção de conteúdo, feita de maneira flexível e sempre possibilitando inserções conforme à demanda, nos levaram ao êxito em nossa divulgação virtual, que, com o comprometimento da divulgação física, acabou se tornando o foco de nosso empenho. Para trazer dados: apesar do perfil, em seu auge, ter atingido apenas 600 seguidores, as postagens com maior engajamento alcançaram mais de 10 mil contas na plataforma.

A mesma norma foi aplicada para as legendas expositivas, que foram formatadas em letras minúsculas, tendo diferenciação para títulos em negrito, enquanto os textos foram formatados em blocos pequenos, mantendo a mesma hierarquização informacional, incentivando a leitura no “desenrolar do fio”.

3.2. *Divulgação física e impressos*

A divulgação física, apesar de planejada e estruturada, consistindo na distribuição de materiais impressos, como cartazes, lambes e adesivos, teve sua execução comprometida, como abordado no tópico de análise de desafios, devido à paralisação de setores dentro da Universidade e a falta de verba para custeá-la como estava prevista inicialmente.

Com a redução de 70% dos cartazes, o descarte dos lambes e o atraso na entrega dos adesivos, a decisão tomada em relação ao material impresso obtido foi dar prioridade para a fixação em locais com maior fluxo de pessoas, como as ruas João Pinto, Hercílio Luz e Victor Meirelles, nos arredores do Instituto Arco-Íris. Além deste plano, contamos com o apoio de estabelecimentos específicos das redondezas, deixando cartazes fixados nas entradas.

Diferente da divulgação virtual, não houve formas de avaliar o alcance dos materiais impressos produzidos pela exposição. Isso deve-se ao fato de que boa parte dos cartazes impressos foram arrancados dos locais onde estavam fixados, enquanto os adesivos foram distribuídos como convite para a visita ou agradecimento pela mesma, não configurando um alcance orgânico.

3.3. *Redes sociais*

3.3.1. Cronograma

Inicialmente, o cronograma foi estruturado em formato semanal. Nele, previram-se publicações que seriam feitas em diversos formatos, utilizando todos os recursos disponíveis da plataforma do Instagram, sendo *stories*, publicações no *feed* e *Reels* (publicações audiovisuais). A estrutura formatada iniciava em março, no início do período letivo da Universidade, e ia até o final de maio, período em que a exposição estava

prevista para encerrar, possuindo ao menos 5 ideias para produção de conteúdo por semana.

Durante o processo, ajustes no cronograma foram necessários para incluir publicações imprevistas, como alterações na data de encerramento da exposição, avisos sobre mudanças nas ações educativas e fechamentos excepcionais por motivos de segurança. Também foi necessário descartar tópicos previamente planejados, devido ao algoritmo das redes sociais, que prioriza publicações com maior engajamento e limita a visibilidade de outras postagens. Para otimizar os resultados, optou-se por reduzir e selecionar ideias mais atraentes para o público. Como o cronograma foi desenvolvido com flexibilidade, essas alterações não comprometeram o desempenho nem a regularidade dos conteúdos publicados.

3.3.2. Conteúdos

Na prática, o cronograma foi dividido em três fases, cada uma com estratégias específicas para engajar o público e divulgar o perfil da exposição. Na primeira fase, os conteúdos apresentavam o tema da exposição, o logotipo, o nome, a campanha de arrecadação (vakinha) e quem produz. Essa abordagem inicial revelou a temática sem aprofundar o conceito, criando curiosidade e incentivando o acompanhamento do perfil. Diariamente eram postados stories relacionados à vakinha. Junto deles, publicamos um Reels que mostrou o estado estrutural do Instituto Arco-Íris, alcançando mais de 18 mil visualizações e grande parte das doações para a exposição. Este Reels foi amplamente compartilhado, inclusive por autoridades locais.

A segunda fase, entre o final de abril e início de maio, focou na contagem regressiva para a abertura, divulgação da programação cultural do vernissage, fotografias dos visitantes durante a abertura e o lançamento das ações educativas e suas datas. Já na fase final, o conteúdo destacou vídeos sobre os núcleos expositivos, registros das oficinas, episódios do videocast produzido pelo Grupo de Trabalho do Educativo (GTE) e publicações como a extensão do período da exposição e a festa de encerramento.

Trabalhar com o conteúdo através de Reels foi parte fundamental da estratégia da divulgação virtual, pois tornaram-se as publicações do perfil com mais alcance, dado ao formato audiovisual de estrutura simples, instigante e íntima, portando facilidade e objetividade no conteúdo para o compartilhamento feito pelos seguidores.

Ao final do período de atividades, o perfil acumulou 27 postagens no feed e 4 Destaques compilando os stories. Estes foram feitos tanto para otimizar a organização das informações, como a playlist de músicas tocadas na exposição – criada pelo GTE – e os episódios da ação educativa Videocast, quanto para documentar menções de visitantes e registros das ações educativas que não foram para o feed. Com o encerramento da exposição e a inatividade do perfil, os Destaques servem como uma forma de democratizar o acesso à exposição, reunindo fotografias e vídeos feitos pelos próprios visitantes.

Considerações finais

A comunicação da exposição “Ruas, Lares & Laços” foi como uma conversa com as ruas, os territórios, as representatividades negras e a intersecção entre todos esses: a música. Através das cores, identidades visual e linguagem, proporcionamos relações e laços dentro e fora da exposição e, ao considerar essa construção, pode-se afirmar que a comunicação foi e é fundamental para unir e envolver a narrativa expográfica e os visitantes, contribuindo para a aproximação do público às vozes potentes, cheias de história, identidade e resistência, que foram trabalhadas em cada núcleo expositivo.

Cada elemento de comunicação foi pensado para refletir, trazer o conceito e essência da exposição, assim como o projeto de divulgação foi corajoso o suficiente para avançar sobre um público que não se limita apenas à persona definida pela pesquisa de público. Explorar os públicos além dela foi uma decisão que, mesmo não convencional no campo, foi tomada com muita atitude pela turma. Explorar e relacionar festas ao fazer museológico, muitas vezes elitizado e confinado dentro de museus, tornou esse projeto um marco para o Instituto Arco-Íris e para a formação profissional de nossa turma.

Frente às dificuldades financeiras, as redes sociais somaram muito, o que afirma, mais uma vez, a necessidade de maior inserção do cenário museológico no ambiente virtual, assim como a capacitação de profissionais da Museologia para utilizá-lo da melhor forma.

TRÂNSITO EM ARTE EDUCAÇÃO

Alma Faustino dos Passos¹

RESUMO: O presente artigo tem o intuito de relatar as atividades referentes ao estágio curricular da graduanda do curso de Museologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) realizado na Fundação Cultural Badesc, que é ligada diretamente a Agência de Fomento do Estado de Santa Catarina, sociedade de economia mista, de capital autorizado, criada pela Lei nº 4.950, de 11/11/1973 e instalada oficialmente em 26/08/1975. Localizado no centro da cidade de Florianópolis, o edifício tombado pelo estado, outrora antigo casarão de férias da família Ramos, tem o objetivo de promover o desenvolvimento econômico e social do Estado de Santa Catarina. A proposta da fundação caminha junto da democratização da arte e educação, portanto, os seguintes relatos contam as experiências acerca do processo de criação e realização de atividades educativas, partindo de exposições em exibição no espaço e levando em consideração os princípios do campo da museologia relacionados a acessibilidade e multidisciplinaridade.

PALAVRAS-CHAVE: Museologia. Arte. Educação. Mediação.

TRANSIT IN ART EDUCATION

ABSTRACT: *This report aims to discuss the activities related to the internship mandatory curriculum of a museology course graduate, held at the Fundação Cultural Badesc, in Florianópolis (SC). Focuses on the creation and development of educational art, taking into account the variability of audiences and the challenges for building of thresholds that correspond to the themes of the exhibitions: "Raízes Poéticas" and "9 encontros". Monitors the development, application and repercussion processes of activities involving children and young adult classes. Furthermore, reflect on the perceptions and experiences of the groups, considering the individual's relationship with art and the making of art, expanding horizons and perspectives.*

KEYWORDS: *Museology. Art education. Mediation. Teaching.*

¹ Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Graduanda em Museologia. E-mail: almafpassos@gmail.com.

TRÂNSITO EM ARTE EDUCAÇÃO

Introdução

O presente relato de experiência tem como objetivo registrar as atividades de estágio curricular realizadas na Fundação Cultural BADESC (Florianópolis, SC) no período de março a julho de 2024. Foca no desenvolvimento e aplicação de atividade educativa concomitante à exposição presente, levando em consideração o público diverso e a multiplicidade de estímulos que um espaço cultural traz. O processo de criar uma atividade se torna muito plural nesse ambiente de experimentação e, a inovação, por meio da exibição de obras de arte, funciona também enquanto um espaço de aprendizado para todos os públicos. Crianças, jovens e adultos são envolvidos por meio de programações educativas e atividades interativas que estimulam a criatividade e reflexão crítica, transformando visitas em experiências enriquecedoras.

Desenvolvimento de atividades

Esse tipo de abordagem educativa, com base em acervo artístico, é bastante novo em relação às minhas experiências enquanto educadora e mediadora em museu de história, onde a dinâmica de aprender com arte ainda não é tão difundida, mesmo que muitos usem de base quadros, murais, pinturas e imagens. No espaço da fundação, pelo contrário, a arte-educação reina nas dinâmicas de aprendizado, possibilitando-me observar algumas atividades e propostas antes de propor uma própria.

Já no início da pesquisa havia uma exposição sendo finalizada e simultaneamente a ela acontecia um evento da prefeitura denominado “Semana do Livro Infantil”, do qual a fundação fez parte, caracterizando, portanto, uma atividade educativa direcionada à temática do evento, que estava sendo aplicada levando em consideração o acervo.

A proposta educativa é pensada para a exposição “*Raízes Poéticas*”. Essa, traz o que se interpreta pelas “coletas”, realizadas por um conjunto de alunos graduandos do curso de artes visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, com a intenção de demonstrar quais elementos escolhem levar consigo num trajeto da Casa a Universidade. Sendo assim, nesse percurso coletam coisas, pensamentos, objetos, sentimentos que os tocam e de alguma maneira passam para o mundo das artes visuais

Nessa exposição há uma obra, “Cidade naufraga”, da artista Laura V Malmegrin, que em sua representação, coleta por meio de fotos tiradas na praia, uma espécie de cidade naufraga na areia, focando nos fragmentos de madeira que anteriormente podiam ser alguma construção simples como tendas ou apoios, mas que juntas se assemelham a uma cidade abandonada.

Figura 1: Fotografia “Cidade naufraga” de Laura V Malmegrin.



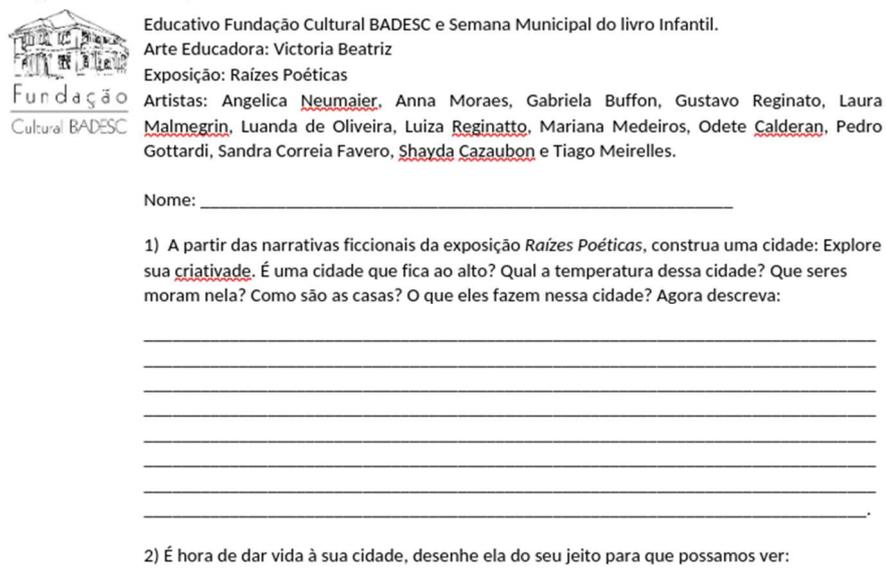
Fonte: acervo pessoal.

Para interligar a obra com a atividade pensada para a semana do livro, a ponte foi uma obra infantil chamada “A cidade que mudou o nome”, de Conceil Corrêa Da Silva e Nye Ribeiro, que conta uma história relacionada ao estilo da cidade e seus habitantes e como isso a afeta diretamente, sendo a cidade um reflexo dos habitantes, causando diversos tipos de mudanças, desde climáticas a comportamentais. O mundo de possibilidades é retratado nesse espaço volátil, instigando os participantes a criarem suas próprias cidades e as representarem de alguma maneira

Ao início da mediação a turma é apresentada e contextualizada à exposição, discutindo muito sobre o que se entende por paisagem e por que observar as paisagens. Nesse sentido, são feitas questões acerca de caminhar, observar, sentir e principalmente coletar, para que se torne compreensível os processos apresentados. Após, o grupo é guiado pelas obras, conversando um pouco sobre o que é trazido por elas, e também sobre como o artista fez aquilo, criando uma reflexão acerca da mente criativa e da individualidade. Aborda-se como é possível para o artista pensar daquela maneira e como todos somos capazes também de interpretar coisas à nossa própria maneira. Tudo isso desperta uma curiosidade muito grande. No fim, foi proposta uma atividade de desenho criativo, referente a criação da cidade, a qual foi desenvolvida também no

mesmo momento, onde as crianças desenham as paisagens que imaginam dentro da sua cidade ideal.

Figura 2: Captura de tela Atividade educativa Raízes Poéticas



Educativo Fundação Cultural BADESC e Semana Municipal do livro Infantil.
Arte Educadora: Victória Beatriz
Exposição: Raízes Poéticas
Artistas: Angelica Neumaier, Anna Moraes, Gabriela Buffon, Gustavo Reginato, Laura Malmegrin, Luanda de Oliveira, Luiza Reginatto, Mariana Medeiros, Odete Calderan, Pedro Gottardi, Sandra Correia Favero, Shayda Cazaubon e Tiago Meirelles.

Nome: _____

1) A partir das narrativas ficcionais da exposição *Raízes Poéticas*, construa uma cidade: Explore sua criatividade. É uma cidade que fica ao alto? Qual a temperatura dessa cidade? Que seres moram nela? Como são as casas? O que eles fazem nessa cidade? Agora descreva:

2) É hora de dar vida à sua cidade, desenhe ela do seu jeito para que possamos ver:

Fonte: acervo pessoal

Ao fim do encontro, todos pareciam bem animados em ter participado e levado sua obra para casa. As trocas que se dão numa mediação artística, aplicando arte-educação, são muito mais complexas do que o transmitir da informação num museu de história. Os contatos refletem situações mais sensíveis, as dúvidas possuem mais camadas e até mesmo os relatos trazem o educador/comunicador para outros lugares. Freire (1997) coloca.

[...] foi aprendendo que aprendemos ser possível ensinar, teríamos entendido com facilidade a importância das experiências informais nas ruas, nas praças, no trabalho, nas salas de aula das escolas, nos pátios dos recreios, em que variados gestos de alunos, de pessoal administrativo, de pessoal docente se cruzam cheios de significação (Freire, 1997, p. 50).

Portanto, é certo que as mediações permeiam interatividades informais que vão muito além do sistemático, principalmente falando na perspectiva de um corpo dissidente que propõe uma mediação. Uma sequência de questionamentos é desencadeada, não limitando-se apenas à narrativa em questão, mas em todas. Mediar é muitas vezes tirar quem está assistindo/participando da sua zona de conforto, para que novas

possibilidades de duvidar, perguntar e até mesmo perceber sejam tangíveis. Com as crianças, muitas vezes é sobre comunicar sem comunicar.

Abrimos um mundo de pensamentos em relação à maneira que alguém escuta, ou, como foi o caso das mediações da Semana do Livro, como você narra uma obra é capaz de criar uma nova percepção na mente de quem observa. Por mais que seja natural enxergar as cidades naufragas, ainda sim a proposição de criar uma nova cidade te tira dessa cidade da praia e te faz pensar em como, onde, quando, e porque sua própria cidade seria de tal jeito. Incentivando a criação por meio de outra obra já existente, permitimos que o espectador compreenda um pouco mais do processo criativo do artista e, às vezes, até desperte o seu próprio processo.

O artista é aproximado ao visitante para compreender mais do que está vendo, modificando a noção do que geralmente é uma galeria/museu, pois agora se tem outra relação com o criador da obra, que partilha com você um processo criativo, mesmo que mais simplificado. Também propõe a realização de desenhar de maneira gráfica uma obra própria, nos estigmas mais tradicionais do que é arte e desenho, o que por si só é uma ferramenta de integração à prática da arte e ao espaço do artista. São diversos pontos presentes, que quando unidos dentro de um espaço de cultura potencializam a mediação.

Há um outro ponto muito importante nesse processo que é propor às crianças a chance de ocupar esse espaço tão sistematizado da “galeria” para desenhar no chão, falar em voz alta, caminhar livremente, se divertir e se apropriar, observando coisas até então completamente sem sentido, que no máximo parecem folhas, pedra, papel ou lixo — como é o caso de uma das obras que mais chamam atenção. Esses elementos, quando juntos, são o cenário ideal para o despertar da criatividade em cada um. O “absurdo” ou o “diferente”, até mesmo o “novo” ou o “idiota”, são sentimentos delicados que podem ser trabalhados de maneira muito ampla e potente, principalmente com o público infantil. O desejo, a repulsa, a vontade ou a curiosidade, toda essa gama de sensações é importante na percepção e criação do imaginário dessas pessoas que estão sendo introduzidas seja ao mundo, ou à área.

Após a conclusão da exposição “Raízes Poéticas”, deu-se início à desmontagem, para que em breve a exposição “9 encontros” tomasse conta do espaço, também seguindo uma lógica da natureza; entretanto, diferente da anterior, verei todos os processos desde o início: projeto, montagem e desenvolvimento de atividade educativa.

Pensando nos processos, já foi imaginado um viés artístico para os públicos, sendo levados em consideração os possíveis carimbos com as faces das folhas e também experiências multissensoriais, usando de ervas e plantas para criar sensações no visitante. A intenção ao propor uma atividade educativa dentro dessa exposição é testar o conhecimento adquirido na observação e vivência no espaço. No âmbito da proposta, o intuito é de ir para o caminho sensorial e criativo, portanto, levo em consideração uma leitura da autora Jessica Gogan acerca do evento “Domingos da criação”, que aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro no ano de 1971. Nessa publicação, a mesma relata como foi dada a curadoria das atividades, as quais estavam sob a coordenação do curador Frederico Moraes, e como o público reagiu. Tais propostas são todas ligadas ao sensorial e ao criativo, sendo assim a mediação não era para/com uma obra, e sim uma proposta de atividade a fim de provocar um pensamento e, conseqüentemente, motivar a atividade.

A exposição “9 encontros” em seu cerne carrega a conexão da artista com as práticas e conhecimentos ancestrais advindo das comunidades da região amazônica, ribeirinhos e indígenas, principalmente no que se trata da medicina e na inteligência curativa, levando em consideração que para além das receitas utilizando das plantas existem também práticas e maneiras de viver que te proporcionam experiências diferentes. A cosmovisão indígena e as práticas ancestrais foram essenciais para adentrar a floresta amazônica e realizar todas essas buscas, visto que a artista foi guiada e acompanhada de pessoas moradoras da região para que pudessem juntos fazer esse projeto.

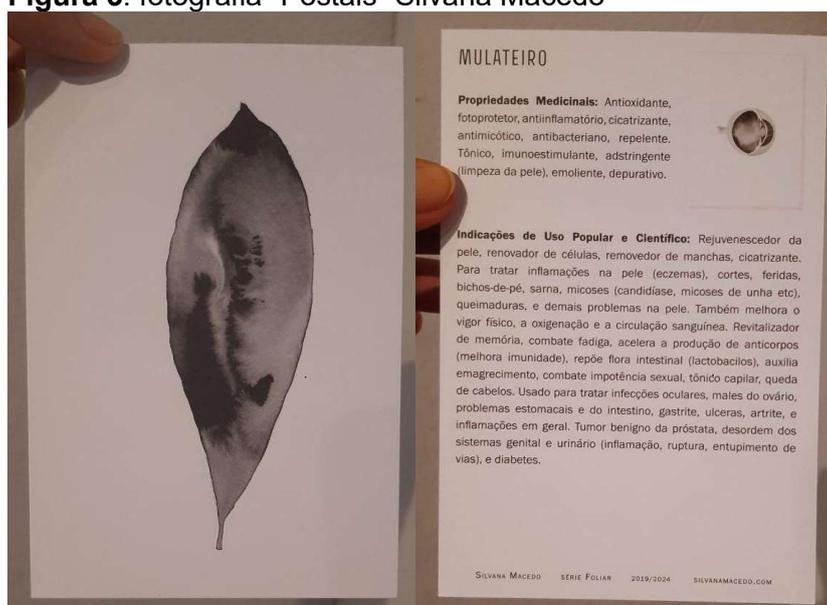
Pensando a aplicação da atividade, é importante que funcione para mais de um grupo etário, de preferência o mais inclusivo possível, portanto, a ideia é praticar a frotagem² com folhas de árvores ou plantas medicinais, para que assim possam lembrar da aparência das plantas e conectar as propriedades curativas. Nesse caso, as plantas disponíveis não vão ser as mesmas citadas pela artista, até mesmo porque são originais do norte do país, entretanto, serão plantas populares aqui na região no que se trata da prática da benzedura e do conhecimento popular. Assim, os participantes são capazes de memorizar nessa experiência quais espécies são utilizadas em diferentes situações. As ervas em questão são: boldo, arruda e espinheira santa.

² O “frottage” (do francês “esfregar”) é uma técnica artística que consiste em colocar uma folha de papel sobre um objeto texturizado. Depois, com um lápis, esfregar sobre o papel para obter as texturas da superfície.

A atividade educativa ocorreu utilizando das obras para que pudessem compreender melhor do que se tratava a narrativa, seguindo o caminho inverso, primeiro criando a dúvida e depois obtendo conversas; assim que o grupo deu a primeira olhada nas obras, tivemos uma conversa sobre o tema que se tratavam as obras. Nesse caso, o poder de cura da natureza e a complexidade do sistema de saberes ancestrais foram trazidos como pautas, e muito bem acolhidas pelo grupo de alunos. O interesse pela pintura e pelos diferentes outros suportes, como o tecido, é nítido, e nessa curiosidade conseguimos estabelecer conexões com o tema, que por si só é um desafio quando se está entre pessoas que são bastante heterogêneas, desde idade até o grau de escolaridade.

No momento que damos início a atividade educativa de frotagem nem todos se sentem seguros o suficiente para participar, muitos acharam que as folhas de papel são para atividade escrita, e ainda não dominavam a prática por completo, mas quando perceberam que era sobre pintar e mexer com plantas se sentiram mais confortáveis e até mesmo pediram pranchetas para participar. Assim que todos os alunos estavam com seu material em mãos expliquei a proposta e como se dava a execução da frotagem, que se assemelha com uma das práticas que a artista propõe com sua obra “postais”, mas ainda sim diferente.

Figura 3: fotografia “Postais” Silvana Macedo

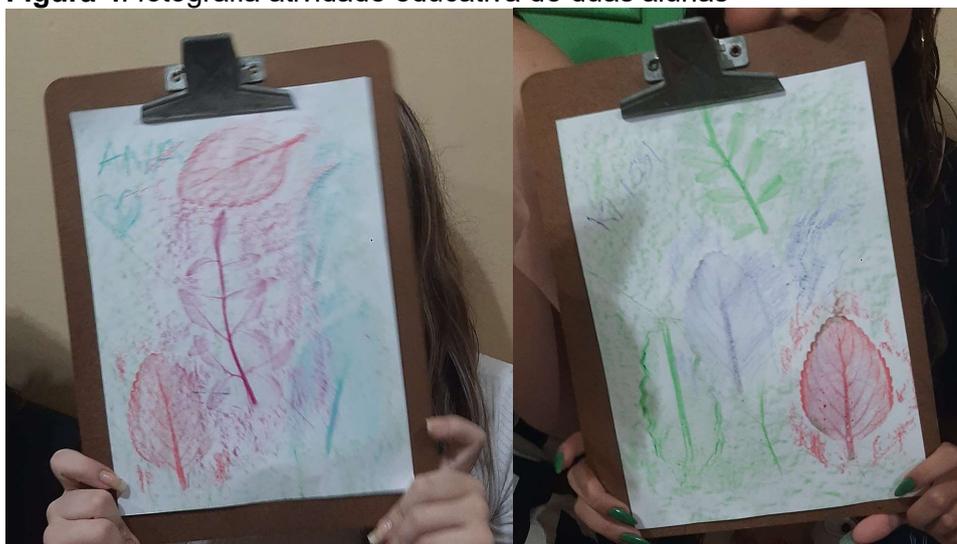


Fonte: acervo pessoalp

Na obra, a artista faz uma espécie de representação da folha que se assemelha muito a uma espécie de carimbo que imprime na página essa imagem. Nesse caso, indiferente do processo aplicado em obra, a semelhança existe e é interessante estabelecer conexões com o que acontece nas atividades e o que é visto nas paredes do espaço.

Começamos a discutir um pouco sobre as ervas presentes na região, a funcionalidade das que estavam ali postas e de muitas outras, então, distribuimos as folhagens que seriam utilizadas, nesse momento todos começam a riscar e pintar, alguns pedindo ajuda, outros conversando sobre as plantas. O momento se tornou uma partilha de saberes junto de uma realização artística. Ao notar o desenho se formando nas folhas, os alunos ficaram muito felizes em ver os detalhes emergindo e um formato bastante realista aparecendo, diversos utilizaram da mesma folha de papel para frotar mais de um tipo de folha e mesclar cores. Dos mais jovens aos mais velhos, todos estavam imersos na atividade, que se tornou algo para além da prática, materializou-se uma troca, uma descoberta de habilidades. Naquele momento todos eram artistas conectados a outra artista que haviam visto minutos atrás e, agora, todos tinham algo muito especial em comum envolvendo essa prática de conhecimento.

Figura 4: fotografia atividade educativa de duas alunas



Fonte: acervo pessoal

No momento final da atividade, a leitura que se tinha por meio de conversas, interações e observações, era de que a maioria da turma havia gostado de participar, levando em consideração todos os percalços, desde o cansaço dos integrantes a suas próprias demandas. Afinal, a turma é constituída de jovens e adultos, com necessidades individuais e que, às vezes, podem não engajar na participação desses processos, o que é completamente natural.

Os princípios da arte-educação dentro do setor educativo da fundação estão diretamente ligados aos princípios de Ana Mae Barbosa, teórica conhecida da área, principalmente no que se entende pela abordagem triangular. A autora propõe que para entendermos do que se trata uma obra precisamos compreender sua história, seu fazer artístico e, por fim, saber valorizar a obra naquilo que ela se propôs. Sempre que as mediações são feitas, o percurso se dá por essa linha, em que elucidamos o que se passa por trás da narrativa da exposição, fazendo conexões com a realidade mais próxima dos públicos para melhor entendimento. Logo depois, comenta-se sobre as técnicas e a importância do sentido da arte enquanto estudo, instigando novas visões sobre o que foi visto e como aquilo se coloca dentro da própria narrativa.

Considerações finais

Mediar uma exposição de arte é uma prática bastante contemplativa, desde seu desenvolvimento inicial com estudo dos acervos até o momento de comunicar a mensagem prevista. Os públicos se comunicam muito mais do que podemos imaginar quando o projeto está sendo programado, principalmente no setor educativo. Desde o princípio é importante levar em consideração a realidade volátil das mediações, que pode ser deveras potente quando não há medo em se trabalhar o conceito construído. Todas as deixas, dúvidas e sentimentos em relação à arte devem ser levadas em consideração, o espectador que contempla a obra de um artista também possui sua própria poética e, ao ver algo novo, tem suas interpretações.

Nesse caso em específico, lidando com arte-educação dentro de um espaço cultural, é bom que deixem as crianças em paz, como coloca Pipano (2019).

Deixar as crianças em paz significa quebrar uma linha reta entre as ações de educadores e as respostas de educandos. Há nesse gesto um verdadeiro silêncio, uma espera, uma falta de intenções que mimetizam o cinema político pautado pela

possibilidade de estar à altura da experiência do outro sem que o espectador seja uma 'vítima' das imagens (Pipano, 2019, p.48).

Desse modo, o fazer ou não sentido, deve ser norteado pelo sentimento. Como posto acima, em relação ao cinema, é necessário estabelecer espaços para que tenhamos o ímpeto de criar, pensar, destruir ou construir pensamentos. Quando falamos sobre as crianças, deixá-las seria dar o tempo necessário para pensarem o que quiserem. Para mediações satisfatórias, devemos levar em consideração partes técnicas e históricas do acervo, priorizando a intersecção entre arte e mundo.

Referências

Raízes Poéticas. 2024. Florianópolis. Exposição de Arte. Fundação Cultural Badesc.

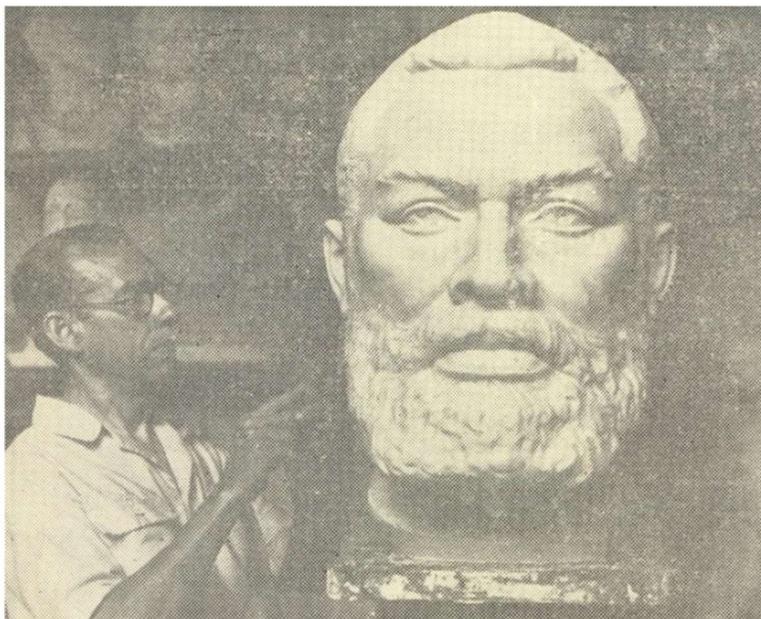
MALMAGRIM, Laura. **Cidade náufraga**. 2024. Fotografia impressa em papel.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**. 1997.

Domingos de Criação. 1971. Rio de Janeiro. Exposição de Arte. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

9 encontros. 2024. Florianópolis. Exposição de Arte. Fundação Cultural Badesc.

MACEDO, Silvana. **Postais**. 2024. Impressão em papel.



Capa: Ismael de Barros esculpindo busto em homenagem à Luis Gama. Registro publicado na Revista Arte na Bahia em 1966. Autoria desconhecida.